

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

На правах рукописи

У Мина

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ
ТВОРЧЕСТВЕ ХУАН ЦЗЫ:
ОБРАЗНЫЕ И ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ**

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

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
доцент
Мозгот Светлана Анатольевна

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ГЛАВА I. ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ НАЧАЛА XX ВЕКА	
1.1 Речевая и музыкальная интонация в теоретическом дискурсе XX века: ведущие направления и проблемы исследования.....	13
1.2 Основные вопросы изучения китайской камерно-вокальной музыки.....	35
ГЛАВА II. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУАН ЦЗЫ	
2.1 Основные этапы и принципы творчества Хуан Цзы в эпоху интонационных кризисов.....	60
2.2 Взаимодействие поэтической и музыкальной интонации в художественном моделировании мира человека в творчестве Хуан Цзы.....	91
ГЛАВА III. ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ СВОЙСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ ХУАН ЦЗЫ	
3.1 Жанры камерно-вокальной музыки Хуан Цзы как отражение интонационного словаря «новой музыки».....	114
3.2 Стилиевые свойства музыкальной интонации в становлении творческого метода композитора.....	151
Заключение	168
Список литературы	180
Приложение 1. Нотные примеры.....	220
Приложение 2. Художественный и подстрочный перевод текстов отдельных вокальных произведений Хуан Цзы	252
Приложение 3. Основные произведения Хуан Цзы	266
Приложение 4. Схемы отдельных произведений.....	277

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена особой значимостью личности и деятельности выдающегося китайского композитора Хуан Цзы (1904–1938), заложившего основы профессионального творчества западноевропейской традиции в КНР. Большинство его сочинений получило распространение в 1930-е годы XX века, но их научное изучение началось лишь в конце столетия и до сих пор остается важным для развития современных научных изысканий. В силу того, что вокальная музыка в Китае отражала исторические, культурные и социальные перипетии своего времени, прошла несколько этапов кризиса интонаций (понятие Б. В. Асафьева) ее исследование в XX веке представляет широкое дискуссионное поле по многим вопросам. Вклад Хуан Цзы, наряду с деятельностью Сяо Юмэя (1884–1940), Чжао Юаньжэня (1892–1982), Цин Чжуня (1893–1959) в развитие профессиональной вокальной и хоровой музыки в Китае наиболее существенен, однако осмысление художественного наследия композитора может быть углублено по ряду специальных вопросов. Так, например, несмотря на широкий диапазон жанров камерно-вокальных и хоровых произведений, они не исследованы в аспекте целостности жанрово-стилевой системы творчества композитора. То же можно сказать и о музыкальной интонации в камерно-вокальной музыке Хуан Цзы в контексте ее понимания как полисемантического и многофункционального множества. Перечисленные факторы позволяют считать появление настоящего исследования актуальным.

Степень разработанности темы исследования. В большинстве работ, написанных на китайском языке, наследие Хуан Цзы раскрывается в двух направлениях. С позиции *общих* музыкальных тенденций в становлении музыкальной культуры Китая строит реконструкцию биографии Хуан Цзы Цзянь Ренкан. Онтологии жанра художественной песни (романса) посвящено осмысление «Китайских картин в стихах» Фан Яхуна. Понимание

эстетических установок творчества – организующая идея статей Гун Сяоцяна, Фэн Чан Чуня, Мао Юаня. В другом направлении преобладают *частные* наблюдения. Таково погружение в вопросы формообразования в исследованиях Ли Хуаньчжи и Сунь Бо, в отдельные аспекты гармонической техники композитора Цзяо Вэйцинем. Музыкальная интонация в отмеченных работах рассматривается в аспекте выражения национального начала, что существенно ограничивает столь многогранную сферу преломления таланта композитора.

Изучение интонации в творчестве китайских композиторов XX века в русскоязычной музыкальной синологии проходит с опорой на методологию, сформированную в трудах Б. В. Асафьева – создателя теории интонации в российской музыкальной науке, Е. М. Орловой, В. А. Васиной-Гроссман, Е. А. Ручьевской и других ученых. Однако совершенно новые вопросы возникают в процессе ее осмысления в контексте китайского композиторского творчества в XX веке. С. А. Айзенштадт, Е. М. Алкон, М. В. Дрожжина, У Ген Ир раскрывают взаимосвязь теоретических и практических аспектов становления молодых национальных композиторских школ Китая и развития исполнительства; взаимовлияние культур в диалоге Востока и Запада – центральная проблема в работах Н. Н. Брагиной, Е. И. Васильевой, М. Г. Долгушиной, Лю Бинцян, Н. С. Серegiной, Сун Яньин. Глобальные процессы сближения европейского и китайского национальных стилей обсуждаются Н. Г. Шахназаровой, В. Н. Юнусовой, Шен Синьян, Гун Хун-ю, Чжан Фан и др. Остаются малоисследованными вопросы содержания ряда понятий, соотношения жанровых систем традиционной¹, композиторской² музыки Китая по отношению друг к другу и

¹ В работе используется понятие Дун Вэйсуна «традиционная китайская музыка», суть которого охватывает «...все музыкальные жанры, которые исторически возникли на территории Китая и сохранились до наших дней, а также все музыкальные формы, заимствованные у других этносов (включая современные китайские меньшинства и зарубежные народы) в древние времена и получившие развитие в Китае. Под “исторически возникшими” подразумеваются как древние, так и современные жанры (существующие всего несколько десятилетий в некоторые местные оперные жанры).

применительно к западной школе. Последнее актуально для понимания не только вокального наследия, но и любого другого жанра в музыке Китая.

Исследование специфики отдельных жанров китайской вокальной музыки проводят Дай Лона, Лу Шэнсинь, Люй Цзи, Ма Тэ и Цзинь Фонлинь. В целом в музыкальной синологии преобладают историко-стилевой, культурологический и историко-социальный подходы, конкретизированные примерами детального музыковедческого анализа. Последнее репрезентируется диссертациями Бао Нуань, В. Ю. Батанова, Ван Хунтао, Ван Цюна, Ван Шижана, Жуань Цзяна, Ли Синьян, Ли Эр Юна, Ли Ясюнь, Хань Ин, У Хунюань, Цао Шули, Чжан Цяньвэй, Чжао Жунжун, Ян Цзунбао. Несмотря на масштабность и глубину перечисленных работ их изучение показывает, что до сих пор остаются малоизученными отдельные жанры хоровой и камерно-вокальной музыки китайских композиторов, вопросы их генезиса и эволюции в контексте музыкальных и социокультурных влияний, их функциональность в сформировавшейся жанровой системе современного композиторского творчества. Перечисленные факторы подтвердили необходимость углубления намеченных направлений исследования в настоящее время.

Объект исследования – творчество Хуан Цзы.

Однако сюда не включается музыка, заимствованная с Запада в новейший исторический период, ориентированная на европейские традиции так называемой “профессиональной музыки”, а также произведения, созданные китайцами (или иностранцами) на основе “этой традиции” и схожие с “ней”. Подробнее: Дун Вэйсун. К вопросу о традиционной китайской музыке и её классификации // Китайская музыка. 1987. № 2. С. 45–46.

² Понятие «композиторская музыка» используется в работе так, как его сформулировал Ван Яохуа «...сущность китайской композиторской музыки с начала XX века заключается в современном трансформировании “традиционных генов”. В большей части сочинений китайских композиторов в XX веке фундаментальную роль играет “мелодическая интонация” (цян) и традиционные напевы (цяндяо)». См. подробнее: Ван Яохуа. Структурные особенности традиционной китайской музыки и ее философские основы // Сто школ в искусстве. 2010. 26 (№ 5). С. 98–106. В диссертации понятие «композиторская музыка» используется по аналогии с западноевропейским понятием «профессиональная музыка» по отношению к творчеству китайских композиторов XX века, получивших западноевропейское музыкальное образование, но сохранивших связь с национальной традицией.

Предмет исследования – образные, жанровые, стилевые функции музыкальной интонации в камерно-вокальном наследии композитора.

Цель исследования – выявить воздействие музыкальной интонации на формирование образной и жанрово-стилевой систем творчества композитора в контексте интонационных процессов эпохи.

Задачи исследования:

- 1) проанализировать существующие в современной музыкальной науке подходы и методы, применяемые к изучению концепта «музыкальная интонация» и рассмотреть их результативность по отношению к исследованию китайской камерно-вокальной музыки;
- 2) установить факторы, сформировавшие личность и принципы композиторского творчества Хуан Цзы;
- 3) выявить формы взаимодействия поэтической и музыкальной интонации в моделировании образной системы композитора;
- 4) рассмотреть музыкальную интонацию в качестве маркера жанров камерно-вокальной лирики Хуан Цзы;
- 5) изучить влияние традиционной, композиторской и массовой музыки на индивидуальный стиль мастера;
- 6) обосновать ведущие приемы работы Хуан Цзы со стиливой интонацией.

Теоретико-методологические основы исследования включают семь тематических блоков. Первый блок формируют идеи, повлиявшие на становление современной российской теории музыкальной интонации, – Б. В. Асафьева, Б. Л. Яворского, А. Андреева (Е. М. Пекелиса), М. Г. Арановского, Л. А. Мазеля, Л. П. Казанцевой, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой. Тезисы диссертаций С. Л. Кэрролл (*C. L. Carroll*), М. К. Грайс (*M. C. Gries*), Г. П. Фланиган (*G.P. Flanigan*), М. Ханна (*M. Hanna*), Р. П. Джобес (*R. P. Jobes*), Дж. Э. Латтен (*J. E. Latten*), Г. Э. Муди

(*G. E. Moody*)³ репрезентируют основные аспекты развития теории музыкальной интонации с точки зрения теории и практики исполнительской деятельности.

Второй блок опирается на рекомендации Э. Курта, М. Ш. Бонфельда, Д. К. Кирнарской, А. Д. Пателя (*A. D. Patel*), направленные на понимание феномена музыкальной интонации как когнитивного образования и его постижение в контексте исследований сложных психофизиологических и психических процессов, протекающих в сознании человека.

Третий блок – положения лингвистов, философов, эстетиков, литературоведов-синологов, изучающих особенности музыкально-поэтической интонации китайского языка, историю и семантику китайской поэзии, ее музыкальность и выразительность – В. М. Алексеева, М. И. Басманова, Ван Цзиньлина, Д. Н. Воскресенского, О. М. Городецкой, М. Ю. Гудовой, Ю. А. Дрейзис, А. И. Кобзева, Ли Эр Юна, Ло Сяопина, Н. А. Орловой, Н. Т. Федоренко, Цай Чжундэ, Чжан Цзинцзин, Л. З. Эйдлина.

Четвертый блок составили наблюдения историков, культурологов, музыковедов Е. М. Алкон, А. Г. Алябьевой, Н. Н. Брагиной, Э. Ф. Бриндли (*E. F. Brindley*), Ван Цюна, Вэй Яньгэ, К. Дж. ДеВоскина (*K. J. DeWoskin*), М. Е. Кравцовой, Б. Лаи (*B. Lai*), Ли Янь, Лу Шэнсиня, Лю Илунь, Лю Бинцяна, Ю. Г. Смертина, Г. А. Сухачёвой, Тань Аоушуана, У Ген Ира, Г. В. Хотковского, Цзо Чжэньгуана, М. М. Черниговского, Чжу Лиюань,

³Carroll C. L. A Comprehensive Overview of Violin/Viola Left-Hand Technique as it Applies to Articulation, Intonation, Shifting and Vibrato: A Thesis ... of Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati, 1997. 59 p.; Latten J. E. Exploration of a Sequence for Teaching Intonation Skills and Concepts To Wind Instrumentalists: A Thesis ... of Doctor of Philosophy, 2003. 456 p.; Flanigan G. P. An Investigation of the Effects of the Use of Smartmusic Software by Brass Players on Intonation and Rhythmic Accuracy: A Dis. ... Doctor of Philosophy. Lexington: University of Kentucky, 2008. 169 p.; Gries M. C. Expressive Intonation as Rhetoric in the Performance Practice of Instrumental Ensemble Music in London (1650–1720): A Dis. ... of Doctor of Philosophy. University of Oregon, 2012. 182 p.; Jobes R. P. My Musical Language: An Approach to Composing in Just Intonation: A Thesis of Arts in Composition. Mills College, 2012. 23 p.; Hanna M. Leoš Janáček: The Theory of Speech Melody in His Piano Sonata 1. X. 1905 and in the Mists: a Doctoral Essay. University of Miami, 2019. 106 p.; Moody G. E. A practical Method for the Teaching of Intonation: A Dis. ... of Doctor of Arts. University of Northern Colorado, 1995. 235 p.

Н. Г. Шахназаровой, В. Н. Юнусовой над социальной ситуацией, сформировавшейся в 20–40-е годы XX века в музыкальном искусстве и культуре Китая.

Пятый блок представляет особенности взаимодействия стиля и жанра в камерно-вокальной музыке XX века через призму воззрений В. П. Бобровского, В. А. Васиной-Гроссман, Е. В. Назайкинского, М. К. Михайлова, Е. А. Ручьевской, А. Н. Сохора, В. А. Цуккермана, Г. М. Шнеерсона, Р. Г. Шитиковой, Е. Е. Дурандной, М. Г. Долгушиной.

Шестой блок раскрывается через установки Дай Пэнхяя, Лю Сичэна, Се Тяньцзи, Сяо Юмэя, Тянь Кэвэнь, Ху Тяньхуна, Хуан Цзе, Хэ Лутина, Хэ Синь, Цзянь Ренкана, Чэнь Линцюня о специфике развития традиционной музыки и китайского композиторского творчества в XX веке.

Седьмой блок опирается на теоретические наблюдения, связанные с жанром китайской художественной песни (романса) как примера национального воплощения камерно-вокального жанра Ван Хонтао, Ван Шижана, Жуань Цзян, Ли Ясюнь, Ли Синьянь, У Минмин, У Хунюань, Цао Шули, Чжао Жунжун, Хань Ин, Ян Цзунбао.

Методы исследования. Применение комплексного подхода определило понимание романсов Хуан Цзы как некоей целостности эстетических установок, регламентирующих организацию образного мира китайской поэзии и музыки композитора; семантический и герменевтический подходы применяются для понимания функций музыкальной интонации в моделировании мира человека и отражения образа человека в мире в произведениях композитора; историко-стилевой, культурологический и компаративный подходы направлены на установление жанровой и стилевой специфики сочинений Хуан Цзы; музыковедческий анализ служит инструментом доказательств теоретических положений исследования.

Материал исследования: композиторское наследие Хуан Цзы, включающее камерно-вокальное творчество, детские песенные циклы, ранние симфонические произведения «*In Memoriam*» и «Фантазия городских

сцен», ораторию «Вечная печаль».

Положения, выносимые на защиту.

1. Исследование концепта «музыкальная интонация» в мировой музыкальной науке показало сложную многосоставную природу данного феномена, связанного с отражением человека в музыке.

2. Перенесение методологии, сложившейся в трудах российских ученых на исследование китайской камерно-вокальной музыки XX века напрямую невозможно в силу принципиальной установки на сохранение национального начала, являющейся целеполагающей идеей творчества китайских композиторов.

3. XX век в истории китайского музыкального искусства – эпоха интонационных кризисов, повлиявших на формирование личности и принципов творчества Хуан Цзы.

4. Различные формы взаимодействия поэтической и музыкальной интонации в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы определяются главенством художественного образа поэтического первоисточника, обуславливая обобщенное толкование смысла слова в музыкальных интонациях – символах, использование параллелизма поэтической и музыкальной интонации, преобладание драматургии интонационного произрастания.

5. Претворение жанра баллады (старинной песни) в музыке Хуан Цзы работает в качестве пускового механизма, актуализирующего культурно-историческую память народа. Взаимовлияние закономерностей композиторской и массовой музыки друг на друга, включая множество переходных явлений в конкретных жанровых образцах, показывает возможность исследования творчества Хуан Цзы как метатекста, спаянного общими интонационными образованиями и принципами работы с ними.

6. Прием стилевой аллюзии наделяет музыкальную интонацию Хуан Цзы функцией слова, что обусловлено желанием композитора быть понятным

максимально большому количеству слушателей, включая мировую аудиторию.

Научная новизна. Впервые в специальном исследовании рассмотрен феномен музыкальной интонации в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы, ее образные, жанровые и стилевые функции; определены основные направления современных теоретических исследований интонации в мировой музыкальной науке; доказано главенство художественного образа поэтического первоисточника и его воздействие на выбор жанрового решения произведения; впервые дан анализ увертюры «*In Memoriam*» и установлены ее связи с ораторией «Вечная печаль»; доказана релевантность выражения «эпоха интонационных кризисов» по отношению к специфике развития музыкального искусства Китая в XX веке; доказаны существенные различия между терминами «новая музыка» и «Новая волна»; раскрыта сущность понятия «художественная песня» как переходного явления, типичного для мировой музыкальной практики начала XX века; определены устойчивые формы взаимодействия поэтической и музыкальной интонации, а также отражение музыкальной интонацией жанровых приоритетов в каждый из периодов творчества Хуан Цзы; раскрыт комплекс техник, создающих индивидуальность воплощения различных составляющих образно-художественной системы композитора; зафиксирована значимость приема стилевой аллюзии в реализации смыслообразующих функций музыкальной интонации в творческом методе композитора.

Теоретическая значимость исследования заключается в обобщении и систематизации наблюдений отечественных и зарубежных ученых, связанных с формированием теории интонации в музыке; в раскрытии социально-исторических и культурных влияний на творческий метод Хуан Цзы; подтверждено воздействие художественного образа на толкование поэтической и музыкальной интонации композитором; определено влияние интонационной природы жанров традиционной и массовой музыки Китая на жанры вокального наследия Хуан Цзы, а также уточнены и обратные

воздействия; обоснована значимость устной речевой интонации для жанра баллады (старинной песни) в камерно-вокальном творчестве композитора; выявлено значение стилевой аллюзии как ведущего приема в творческом методе; осмыслено значение творчества Хуан Цзы в контексте развития «новой музыки» в Китае в 20–40-е годы прошлого столетия; полученные результаты исследования могут быть спроецированы на изучение вокального творчества других авторов, принадлежащих китайской композиторской школе XX века.

Практическая значимость исследования состоит в том, что полученные данные возможны к использованию в курсах дисциплин по истории вокального искусства; эстетике; истории современной музыки; истории и теории композиции; помочь музыкантам-исполнителям в нахождении новой интерпретации сочинений Хуан Цзы и многих других произведений современных китайских композиторов.

Достоверность исследования подтверждается осмыслением широкого спектра теоретических источников, в том числе фундаментальных музыковедческих трудов по истории и теории музыки на английском, китайском, русском, французском, чешском языках; обращением к апробированным методам исследования; обобщением результатов отечественных и зарубежных научных исследований, посвященных творчеству современных китайских композиторов; музыковедческим анализом симфонической увертюры «*In Memoriam*» и «Фантазии городских сцен», камерно-вокального наследия, включающего песни и романсы, детские песенные циклы, ораторию «Вечная печаль» Хуан Цзы; результаты исследования легко верифицируются благодаря более 70 нотным примерам, представленным в приложении.

Апробация диссертации. Настоящая диссертация выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена». Основные положения опубликованы в

десяти статьях; в том числе пять работ изданы в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК).

Диссертация прошла обсуждение на заседании кафедры, в докладах на конференциях «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» и «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (Санкт-Петербург, 2020, 2021), «Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин» и «Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре» (Краснодар, 2020, 2021), «Диалог искусств и арт-парадигм» (Саратов, 2025).

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 341 наименование (240 – на русском, 74 – на китайском и 27 – на европейских языках); четырех приложений, представляющих нотные примеры, художественный и подстрочный перевод текстов отдельных вокальных произведений Хуан Цзы, таблицы основных произведений композитора и схемы отдельных произведений.

ГЛАВА I. ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ НАЧАЛА XX ВЕКА

1.1. Речевая и музыкальная интонация в теоретическом дискурсе XX века: ведущие направления и проблемы исследования

Интонация является базовым концептом музыкального искусства, детерминирующим практически все уровни его бытования. Будучи имманентной категорией музыки, интонация выступает ее главным выразительным элементом и смыслонесущим конструктом. Значимость интонации в иерархии выразительных средств музыки определяет научную многомерность ее исследования, свойственную современной музыкальной науке.

Этимология латинского слова *intonō* («громко произношу») отсылает к терминологии католических песнопений, в которых под интонацией понималась «вступительная часть к григорианским песнопениям, служившая настройке на определенную ладовую высоту»⁴. В. Н. Холопова приводит и другую функцию интонации в старинной музыке – словом «интонация» «обозначались мелодические обороты в пении сольфеджио (гаммы, тетрахорды и т. д.)»⁵. Очевидно, что именно это значение интонации прижилось в музыкальной практике⁶, определив на долгие времена ее

⁴ Холопова В. Н. Мелодика: Научно-методический очерк. М.: Музыка, 1984. С. 18.

⁵ Холопова В. Н. Там же.

⁶ С течением времени подготовка хора к исполнению и настройка хористов (интонировать – «давать тон») перешла от священников и канторов к органисту, что послужило возникновению жанра «интонации» в органной музыке. Этот жанр, согласно исследованиям Т. Ф. Продьмы, явился предшественником токкаты в венецианской органной школе (например, они получили распространение в творчестве Джованни Габриели). «Интонациями» назывались небольшими по размерам пьесы – они «не превышали восьми-десяти тактов», «отличались большей композиционной стройностью и соразмерностью <...> Начинались и завершались интонации выдержанными аккордами, а

понимание как *звуковысотного соотношения музыкальных тонов, сопряженных с чистой интонированием.*

Отдельные предпосылки осмысления музыкальной интонации в более широком контексте – как выразительной категории были намечены в трудах мыслителей-философов эпохи Нового времени, разрабатывавших теорию аффектов – Р. Декарта, М. Марсенна, А. Кирхера и др. Диссертационное исследование американской ученой Маргарет Грайс (*Margeret C. Gries*) «Выразительная интонация как риторика в практике инструментального ансамблевого исполнительства в Лондоне (1650–1720)» экспонирует музыкально-эстетические трактаты Р. Декарта (1596–1650) и Б. Лами (1640–1715), в которых интонация рассматривается как *риторический прием*⁷.

Раскрывая «модель эффективного убеждения Лами», опираясь на анализ его трактата «Риторика, или искусство переговоров» (1675), М. Грайс цитирует «Компендиум музыки» («*Musicae compendium*») (1618) Р. Декарта, который говорил, что «...подобно тому, как музыкальная каденция дает нам аффект покоя, так и в риторике следует искать подобные аффекты»⁸. Предвосхищая становление интонационной теории, Б. Лами говорит в своем труде о необходимости вокализации речи (риторики), то есть ее более выразительного интонирования: «Природа расположила человека использовать органы голоса для того, чтобы давать ощутимые знаки того, что он желает и мыслит. <...> Идеи, возникающие в нашем уме, <...> являются душой наших слов; звуки, образуемые органами нашего голоса, могут быть названы телом наших слов»⁹. Таким образом, музыкально-теоретическая

их середину заполняли аккордово-фигуративные построения». См. подробнее: Продьма Т. Ф. К истокам органной токкаты // *The Scientific Heritage*. 2020. № 45. С. 18–19.

⁷ Gries M. C. *Expressive Intonation as Rhetoric in the Performance Practice of Instrumental Ensemble Music in London (1650–1720): A Dis. ... of Doctor of Philosophy* / Margeret C. Gries. Oregon: Eugene University of Oregon, 2012. P. 5.

⁸ Gries M. C. *Expressive Intonation as Rhetoric in the Performance Practice of Instrumental Ensemble Music in London (1650–1720): A Dis. ... of Doctor of Philosophy* / Margeret C. Gries. Oregon: Eugene University of Oregon, 2012. P. 84.

⁹ Hanna M. Leoš Janacek: *The Theory of Speech Melody in His Piano Sonata 1. X. 1905 and in the Mists: a Doctoral Essay* / Mirret Hanna. Florida: Coral Gables: University of Miami, 2019. P.

мысль XVII столетия, значительно приблизившись к расширению смысла и значения интонации через теорию аффекта, осуществляла осмысление интонационной природы музыкального искусства преимущественно в аспекте *общего и различного в устной речи и речи музыкальной*.

Е. М. Орлова в монографии¹⁰ отмечает, что в XVIII в. философы-просветители (Ж. - Ж. Руссо, Д. Дидро и др.) активно изучали воспитательно-эстетический потенциал музыкального искусства, продолжая разработку проблемы «музыка – речь»¹¹. Вместе с тем представители музыкально-эстетической мысли Германии (Г. Лессинг, И. Маттезон и др.) осуществили «обоснование пространственно-временной специфики художественного мышления»¹² и важности исследования «взаимосвязи между эмоциями и музыкальной выразительностью»¹³, а также посвятили многие страницы своих работ анализу эстетических свойств мелодии.

Таким образом, осмысление интонационной сущности музыкального искусства в западноевропейском музыкознании свидетельствует о том, что музыкальная интонация трактовалась в нем преимущественно в значении синтаксической единицы – *музыкальной лексемы, мелодического оборота*. Наиболее близкой на пути к становлению интонационной теории в современном понимании выступила «энергетическая концепция» австро-швейцарского ученого Эрнста Курта (*Ernst Kurth*)¹⁴ (1886–1946).

В своей концепции Э. Курт предпринял попытку объяснить принципы

100–101.

¹⁰ Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984.

¹¹ Там же. С. 25.

¹² Там же. С. 32.

¹³ Там же. С. 32.

¹⁴ Э. Курт являлся одним из крупнейших музыковедов своего времени, чьи труды охватили сразу несколько сфер музыкальной науки: гармонию, полифонию, историю музыки и музыкальную психологию. Особую значимость в контексте темы нашего исследования приобретает его книга «Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха», впервые изданная в 1917 году в Берне, и впоследствии публиковавшаяся в Германии и в России. См. подробнее: Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М.: Гос. муз. изд-во, 1931. 304 с.; Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 551 с.

развертывания музыкального материала законами физики, назвав его «энергетическим процессом» (“*Energivorgang*”), в рамках которого действуют «кинетическая энергия» (непрерывное музыкальное развитие) и «потенциальная энергия», создающая «неразрешенное напряжение»¹⁵. Э. Курт делает акцент на динамичности развертывания музыкальной формы как «потока силы» – взаимодействия временных и энергийных факторов, диалектического единства горизонтали и вертикали¹⁶.

Значимость идей Э. Курта и изложенной теории позволяет оценить и тот резонанс, который вызвала в российской музыкально-научной среде публикация его «Основ линейного контрапункта». Как известно, предисловие¹⁷ к изданию на русском языке создал Б. В. Асафьев, представив в нем, по сути, научную работу, отразившую взгляды музыковеда не только на теорию Курта, но и его собственные музыкально-интонационные воззрения. Однако Б. В. Асафьев являлся не единственным российским ученым, посвятившим отдельный текст новаторскому пособию зарубежного теоретика. В 1939 году в сборнике трудов «Очерки по истории теоретического музыкознания» вышла объемная статья другого выдающегося российского музыковеда – Л. А. Мазеля под названием «Концепция Э. Курта»¹⁸. Помимо этого, на издание Курта была написана рецензия Б. Л. Яворского, хранящаяся в Российском национальном музее музыки. Содержание этой неопубликованной работы подробно анализирует в своей статье Я. Н. Файн¹⁹.

М. Г. Арановский считал, что результаты научных трудов Б. Л. Яворского воздействовали на формирование идей Б. В. Асафьева: «Сам

¹⁵ Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. С. 36.

¹⁶ Там же. С. 37.

¹⁷ Асафьев Б. В. Предисловие редактора // Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М.: Гос. муз. изд-во, 1931. С. 11–31.

¹⁸ Мазель Л. А., И. Я. Рыжкин. Концепция Э. Курта // Очерки по истории теоретического музыкознания. М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1939. Вып. 2. С. 21–104.

¹⁹ Файн Я. Н. О понятии интонации в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского // Вестник музыкальной науки. 2015. № 2 (8). С. 92–95.

Асафьев признавал то огромное влияние, которое оказала на него теория ладового ритма Яворского; именно от Яворского Асафьев впервые услышал термин “музыкальная интонация”. Яворский так называл разрешение неустойчивого тона в устой. Асафьев же усмотрел в понятии интонации богатые потенции и создал на его основе свою концепцию музыки»²⁰. При этом Е. М. Орлова акцентирует различие в научных позициях двух ученых: «Яворский шел к определению специфики музыки через *ладово-конструктивные поиски*, Асафьев – через понятие “*мелос*”»²¹.

Свои идеи о структурно-смысловых составляющих музыкального языка, в том числе, об интонации, Б. Л. Яворский высказал в статье «Текст и музыка» (1914) и в работе «Конструкция мелодического процесса» (1929), опубликованной в совместном сборнике С. Н. Беляевой-Экземплярской²². Согласно Б. Л. Яворскому, ведущим принципом организации интонации ученый полагал лад (как внутрислуховую настройку), функциональную структуру которого отражает, в его терминологии, «сопряженная интонация»²³. В вышеназванной работе ученый уделяет внимание и «действенной» стороне интонации – интонированию, отмечая, что «интонирование есть принцип осуществления звукового оформления при посредстве интонаций»²⁴.

Говоря о разработке проблемы музыкальной интонации, нельзя не упомянуть чешского музыковеда и композитора Отакара Зиха (*Otakar Zich*)

²⁰ Арановский М. Г. Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 63.

²¹ Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. Здесь и далее. С. 103.

²² Яворский Б. Л. Конструкция мелодического процесса // Яворский Б. Л., Беляева-Экземплярская С. Н. Структура мелодии. Конструкция мелодического процесса. Восприятие мелодического процесса. М.: Гос. акад. худож. наук, 1929. С. 7–36.

²³ Файн Я. Н. О понятии интонации в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского // Вестник музыкальной науки. 2015. № 2 (8). С. 92.

²⁴ Яворский Б. Л. Конструкция мелодического процесса // Яворский Б. Л., Беляева-Экземплярская С. Н. Структура мелодии. Конструкция мелодического процесса. Восприятие мелодического процесса. М.: Гос. акад. худож. наук, 1929. С. 26.

(1879–1934) и его монографию «Эстетическое восприятие музыки» (1911)²⁵. В своем исследовании О. Зих вводит понятие «семантическая идея», трактуя ее как музыкальную идею, органично связанную с восприятием музыки и выполняющую функцию «переносчика смысла». Музыковед различает обычные музыкально-семантические идеи (мелодические, гармонические, ритмические), материальные семантические идеи (звук) и технические семантические идеи (например, идеи музыкальных форм)²⁶. Таким образом, позиция О. Зиха относительно семантического наполнения музыкальной материи совпадают с одним из основных постулатов теории интонации Б. В. Асафьева, трактующего ее как звуковыраженный смысл в своем фундаментальном труде «Музыкальная форма как процесс»²⁷.

Предпосылками обращения ученого к исследованию интонационной природы музыкального искусства в разной степени послужили музыкально-эстетические взгляды русских музыковедов и музыкальных критиков второй половины XIX – начала XX века – В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, В. В. Стасова, Г. А. Лароша, Н. Д. Кашкина, В. Г. Каратыгина²⁸.

Оценивая роль зарубежной науки в решении проблем теоретического музыкознания В. Н. Холопова в публикации 1984 года подчеркивала, что заслуга открытия и разработки теории интонации «принадлежит почти исключительно Асафьеву <...> и советскому музыковедению. Лишь с 60-х годов XX века теория интонации стала распространяться и в зарубежном музыкознании»²⁹.

Как известно, труд Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» включает в себе две книги, впервые изданные в 1930 и в 1947 годах. В работе 1930 года преобладают социально детерминированные

²⁵ Zich O. *Estetické vnímání hudby; Estetika hudby*. Praha: Editio Supraphon, 1981. 451 p.

²⁶ Ibid.

²⁷ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

²⁸ Подробный анализ их идей и установок, повлиявших на формирование музыковедческого мировоззрения Б. В. Асафьева, содержится в приведенной ранее монографии Е. М. Орловой.

²⁹ Холопова В. Н. Мелодика: Научно-методический очерк. М.: Музыка, 1984. С. 18.

характеристики интонации, связывающие интонацию с развитием общественного сознания и презентующие ее как музыкальное выражение культурного бытия человека. Во второй книге ученый, продолжая раскрывать всесторонние и многообразные аспекты концепта «интонация», настаивает на отмене узко прикладного подхода к его трактовке, акцентируя в интонации процессуальное и семантическое значение. По Асафьеву, интонация есть не сумма звуковысотных соотношений, «не переключение с одной высоты на другую»³⁰, а микромир всего музыкального искусства. В операциональном смысле интонация опредмечивается в «смысловом интонировании»³¹, отождествляемом ученым с музыкальным мышлением, поскольку «осмысление музыки есть процесс живого интонирования»³².

«Мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется»³³. Музыковед рассматривает музыкальную интонацию в контексте ее связи с интервалом (мотивом), через сопряжение тонов звукоряда лада, во взаимосвязи с устной речью, говором и тембром; в контексте интонационного отбора как отражения явлений стиля; доказывает влияние вокальной интонации на инструментальную; рассматривает музыкальную интонацию в качестве функционирования внутреннего слуха в композиторском и исполнительском творчестве, а также выразителя специфики мышления, влияющего на своеобразие музыкальной формы.

В ходе размышлений музыковеда закономерно возникают уточнения понятия. Из анализа взаимодействия слова и музыки рождается еще одно определение интонации «...”состояние тонового напряжения” обусловливающее и “речь словесную” и “речь музыкальную”»³⁴. При этом в «словесной речи» Асафьев считает важным понимание смысла интонации в

³⁰ Назайкинский Е. В. Слух Асафьева // Музыкальная психология: хрестоматия. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. С. 134.

³¹ Там же.

³² Там же. С. 135.

³³ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II. Л.: Музыка, 1971. С. 211.

³⁴ Там же. С. 355, 357.

каждый ее момент (слово, акцент, тонус речи и связь предыдущего с последующим), в группах-сопряжениях моментов и, наконец, в целом³⁵. А также «...интонация прежде всего – качество осмысленного произношения»³⁶.

В намеченном контексте, ученым ставится проблема «...воздействия на формы музыкальной речи и на конструкцию музыкальных произведений методов, приемов, навыков и вообще динамики и конструкции о р а т о р с к о й речи. В особенности если принять еще во внимание агитационное значение музыки (...культовой)»³⁷. Представляется, что здесь Асафьевым намечаются перспективы изучения онтологии интонации ораторских высказываний в музыке. «Ораторская культура Рима была не только абстрактно-риторической, но одновременно интонационной, «эмоционально-тонусной». Оказав влияние не только на христианское проповедничество, но и на все виды и формы культовой речитации, даже впоследствии хоровой, риторско-интонационная культура неизбежно влилась в органичные формы..., вплоть до ...апофеоза органного риторства – фуги, обнаруживают интонационное содержание и интонационно-риторические методы овладения слуховым вниманием, присущие культуре ораторской речи с ее изысканным мастерством защиты тезиса и подходов к нему (неожиданных для слушателя, словно непреднамеренных “находок” его среди отклонений)»³⁸. Важной

³⁵ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II. Л.: Музыка, 1971. С. 335.

³⁶ Там же. С. 259.

³⁷ Представляется, что здесь имеется в виду не столько воплощение риторических фигур в музыке, это вопрос глубоко изучен в музыковедении А. Швейцером, Я. С. Друскиным, О. И. Захаровой, В. Б. Носиной, Б. Л. Яворским и другими учеными, сколько изучение онтологии интонации ораторских высказываний в музыке. Например, интонационный архетип «призыва» вводит как один из ведущих в музыке Д. К. Кирнарская. См. подробнее: Кирнарская Д. К. Интонация как смысловая первооснова музыки. Базисные виды и формы музыкальных высказываний, их эмоционально-психологический подтекст // Психология музыкальной деятельности: теория и практика. М.: Академия, 2003. С.102–110. Тем самым, Б. В. Асафьевым был намечен путь исследования преломления речевых жанров (понятие М. М. Бахтина) в музыке, системное изучение которых в большей степени принадлежит в настоящий момент филологии. См. например: Дементьев В. В. Теория речевых жанров. М.: Знак, 2010. 600 с.

³⁸ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II. Л.: Музыка, 1971. С. 363–364.

особенностью ораторского высказывания, ученому видится его не тоново-акцентная, а силлабическая природа, преломленная выразительностью органной музыки через ритм протяженностей, длительностей³⁹.

Российский музыковед Т. В. Букина указывает на особое внимание Б. В. Асафьева к процессам отражения в музыке «устной речевой интонации», благодаря «...его тесным контактам с сотрудниками петроградского Института живого слова⁴⁰, который был на рубеже 1910–20-х годов одной из главных площадок развития «слуховой филологии» в России. Важными идеями для музыковеда стали размышления С. Н. Бернштейна о теории декламации, складывающейся в опоре на анализ звукозаписей. Последний показал такие важные характеристики устной интонации как «...тембровые характеристики голоса, “ударную нагрузку” слова (динамическую, мелодическую, временную), уровень громкости, мелодические формы стиха (направление мелодических линий, принципы их сочетания, “вариации тесситуры”), членение речевого потока паузами (в том числе громкость дыхания декламатора, его равномерность или прерывистость) и т. д.»⁴¹.

Б. В. Асафьев в изучении специфики реального высказывания уделял отдельное значение различным видам декламации (поэтической, драматической, ораторской), бытовой речевой практике и народной декламации. Т. В. Букина приводит цитату музыковеда, доказывающую понимание им воздействия устной речевой интонации на мелодику оперного речитатива, в котором «...моделируются разнообразные, порой весьма тонкие, эмоциональные оттенки: “вопрос-любопытство”, “вопрос-

³⁹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II. Л.: Музыка, 1971. С. 363.

⁴⁰ Ученые, развивающие концепцию «живого слова» в России, – С. Н. Бернштейн, Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский. См. подробнее: Bukina T. V. “Without setting boundaries between melody of verse and the one of music”: the concept of “sounding substance” by Boris Asafiev and research of the “living word” // Bulletin of Vaganova Ballet Academy. 2024. № 5. P. 110.

⁴¹ Цит. по: Bukina T. V. Ibid. P. 115.

размышление”, “вопрос-ирония”, “вопрос-удивление, смешанное с презрением”, “восторг”, “приказ”, “ужас” и т. д.»⁴².

С позиции исследования камерно-вокальной музыки плодотворным видится ряд наблюдений ученого относительно и других самых распространенных форм вокального высказывания. «Высшим расцветом культуры сольного *bel canto* была драматическая ария с ее интонационно-контрастирующими “отделами”, чем достигалась максимальная полнота, пластичность и образная яркость выражения – словом, монументальный стиль. XIX век с его культурой “семейственности” и “семейной замкнутости” наряду с тенденциями к субъективизму с его высказываниями “для себя” проивопоставил “репрезентативной” арии интимно-интонационную культуру *Lied* с ее богатейшей поэтизацией человеческой душевности. Это было завоеванием романтиков и открыло путь побелам психологического реализма: в многообразии *Lied* выковывались краткие обобщенные интонации тончайших нюансов душевности и человечности»⁴³.

Примечательны и размышления музыковеда о специфике взаимодействия слова и музыки в *Lied*. «Область *Lied* (романса etc.) н и к о г д а не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее “договор о взаимопомощи”, а то и “поле брани”, единоборство. И тут-то и заключается интелеерс, притягательность и смысл эволюции данных форм. Возникающее порой единство – всегда результат борьбы, если оно “механистично”, не формально. Стоит только понять простой факт: не из родственности, а из соперничества интонаций поэзии и музыки возникают и развиваются *Lied* и родственные жанры; и вся их творческая история становится вполне понятной, четко обозримой и крайне содержательной. То же со стилистикой и эстетикой *Lied*»⁴⁴.

⁴² Цит. по: Bukina T. V. “Without setting boundaries between melody of verse and the one of music”: the concept of “sounding substance” by Boris Asafiev and research of the “living word” // Bulletin of Vaganova Ballet Academy. 2024. № 5. P. 118.

⁴³ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II. Л.: Музыка, 1971. С. 221.

⁴⁴ Асафьев Б. В. Там же. С. 233–234.

Б. В. Асафьев делает замечания по-поводу наиболее важных композиторских приемов работы в области камерно-вокальной музыки. Одаренность Баха, Бетховена, Моцарта, Чайковского ученый рассматривает в аспекте тонкого чутья «количества», «меры» и степени стилизации, деформации и отбора бытовых интонаций. «Мы видим, что из произведений этих гениев живут дольше и устойчивее далеко не только наиболее интеллектуально тонкие и глубокие, но те из них, в которых умно инкрустованы характерные, общезначимые интонации эпохи»⁴⁵. Несмотря на отражение в высказывании ученого умонастроений своей эпохи, но, тем не менее, трудно не согласится с отмеченной особенностью онтологии музыкальных шедевров. «...Музыка как развитие живет убедительной своей эмоциональной образностью, живой интонационной речью, насыщенной то ораторским пафосом, то интимным лиризмом, то драматической страстностью, то вдумчивым созерцанием»⁴⁶. Асафьев в фундаментальном труде «Музыкальная форма как процесс» представил музыкальную интонацию в ее множественной функциональности, наметив пути ее исследования для современной музыкальной науки.

Главная новация Б. В. Асафьева, ценность которой сохраняется и по сию пору, заключается в позиционировании интонации как *«единства звука и смысла»*⁴⁷, то есть в утверждении интонации, в терминологии Д. А. Леонтьева, как *«конструкта смыслообразования»*⁴⁸. Квинтэссенция интонационной теории Б. В. Асафьева заключена в ставшей на сегодня аксиоматичной фразе: *«Музыка есть искусство интонируемого смысла»*⁴⁹.

Оригинальный взгляд на концепцию интонации был представлен в статье чешского музыковеда Ярослава Стритацкого «Проблема интонации»,

⁴⁵ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II. Л.: Музыка, 1971. С. 226.

⁴⁶ Там же. С. 236.

⁴⁷ Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 85.

⁴⁸ Леонтьев Д. А. Смыслообразование и его конструкты: жизнь, структура, культура, опыт // Мир психологии. 2014. № 1. С. 104–117.

⁴⁹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II. Л.: Музыка, 1971. С. 22.

опубликованной в 1968 году⁵⁰. Автор предпринимает попытку критической интерпретации основ теории интонации. Называя период первой половины XX в. «постримановским», исследователь осуществляет анализ трудов по интонации, созданных за этот период в Восточной Европе (Я. Йиранек, В. Кучера, А. Сихра) как рефлексию на труды Б. В. Асафьева и отмечает, что до сих пор не разработана точная и достаточно ясная система понятий, соответствующая рассматриваемым проблемам. Я. Стритацкий подчеркивает значимость теории российского ученого, убедительность его выводов относительно процессуально-динамического характера музыкального искусства и его социальной обусловленности, в целом характеризуя концепцию Асафьева как «эмоционально-эстетическую»⁵¹. Ученый концентрируется на выделенной Асафьевым проблеме дуализма содержания и формы и указывает, что интонация выступает своего рода связующим звеном между этими двумя компонентами. Именно способность наделять музыку содержанием Я. Стритацкий полагает главной функцией интонации.

Музыкально-психологический подход к вопросу интонации осуществил Е. В. Назайкинский, посвятив в своей известной монографии «О психологии музыкального восприятия» (1972) отдельный очерк под названием «Интонация в речи и в музыке»⁵². Указывая на «сходство звуковых характеристик речи и музыки», ученый выделяет три уровня их взаимодействия: фонетический, синтаксический и уровень восприятия композиции в целом⁵³. В осмыслении самой интонации он, прежде всего, акцентирует наличие узкого и широкого ее толкования. Е. В. Назайкинский выделяет основной компонент музыкальной интонации – «*звуковысотную кривую мелодии*» (узкая трактовка) и, в широком смысле – «*реальное звуковое*

⁵⁰ Střitácký J. Intonation as a problem / Translated by S. Kostomlatský // Sborník Prací Brněnské Filozofické Fakulty Brněnské University, 1968. № 3. P. 99–116.

⁵¹ Ibid. P. 100.

⁵² Назайкинский Е. В. Интонация в речи и в музыке // О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. С. 248–336.

⁵³ Там же. С. 252–253.

воплощение музыкального произведения, характеризующееся совокупностью разнообразных звуковых средств и их соотношениями в рамках синтаксического масштабного уровня»⁵⁴. Как видим, амплитуда трактовки от пуантилистически-графического восприятия интонации до ее отождествления фактически со всем музыкальным сочинением – масштабна.

Важным этапом отечественного музыкознания в развитии интонационной теории стала научная концепция В. В. Медушевского. «Теория Медушевского делает смелый шаг вперед в научном обосновании специфики музыки как вида искусства», – подчеркивала В. Н. Холопова⁵⁵. На рубеже 1970-х–1980-х гг. публикуются несколько работ В. В. Медушевского, в которых предстает взгляд ученого на «механизмы художественного отражения мира в музыкальном искусстве», ключевым из которых выступает интонация. Среди этих трудов – статьи В. В. Медушевского «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» (1976)⁵⁶, «Человек в зеркале интонационной формы» (1980)⁵⁷, «Двойственность музыкальной формы и музыкального восприятия» (1980) и его фундаментальное докторское исследование «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» (1981)⁵⁸.

В отличие от Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевский обратился к невербальным, иррациональным аспектам музыкально-перцептивных процессов – образному восприятию и мышлению, выделив в интонации (интонационной форме музыкального искусства) ее эмоционально-

⁵⁴ Назайкинский Е. В. Интонация в речи и в музыке // О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. С. 267.

⁵⁵ Холопова В. Н. Феномен музыки: монография. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 25.

⁵⁶ Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 253 с.

⁵⁷ Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Методологическая культура педагога-музыканта: учеб. пособие. М.: Академия, 2002. С. 129–138.

⁵⁸ Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 1981. 381 с.

чувственное начало, принципиально иную природу, позволяющую осуществить «интонационное выявление человека»⁵⁹.

В. В. Медушевским внесен значительный вклад в создание «инструментария» интонационной теории и ее значимых дефиниций. Так, ученым введено понятие *генерализующей интонации*. Еще Б. В. Асафьев указывал на то, что музыкальная интонация способна обобщать и типизировать жанрово-стилевые свойства музыки. В. В. Медушевский, называя подобное свойство генерализующим, отмечал, что такая «обобщенная жанровая интонация» является «...обобщающей интонацией целого, законченного музыкального произведения, которое может быть и достаточно крупным»⁶⁰, «...отражающей саму драгоценную целостность музыкального сочинения, запечатленную в чувственном восприятии человека»⁶¹. Таким образом, ученый трактует музыкальную интонацию как *узнаваемую смысловую единицу*, способную посредством своей характерности объединять тематизм произведения и создавать его цельный образ. Говоря о типологии интонаций, ученый подразделяет интонации на конкретные и обобщенные («окутывающие каждое произведение»)⁶².

Интонация неоднократно входила в ракурс научного интереса В. Н. Холоповой. В научно-методическом очерке «Мелодика» (1984) автор исследует понятие «*мелодическая интонация*», понимая под интонацией «*выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой, непосредственно воздействующей форме, функционирующее при участии опыта музыкально-содержательных и немusикальных ассоциативных представлений*»⁶³. В. Н. Холопова поддерживает мысль В. В. Медушевского об объединяющей роли интонации, говоря о том, что музыкальная интонация

⁵⁹ Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 1981. С. 131.

⁶⁰ Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятия музыки // Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. С. 185.

⁶¹ Холопова В. Н. Феномен музыки: монография. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 24.

⁶² Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. С. 70–74.

⁶³ Холопова В. Н. Мелодика: Научно-методический очерк. М.: Музыка, 1984. С. 17.

есть «репрезент целостного выразительного смысла музыки»⁶⁴.

В своем более позднем труде «Музыка как вид искусства» (1990) В. Н. Холопова углубляет исследование функций музыкальной интонации, рассматривая ее *семиотически*, раскрывая проблему соотношения лексем и контекста, который «способен качественно преобразовывать художественный образ, связанный с музыкальной лексемой», создавая обязательные семантические связи⁶⁵.

Утверждение *смысловой* сущности музыкальной интонации обуславливает глубокое изучение музыки в *когнитивном* аспекте, сквозь призму языка, речи и мышления. Это направление теории интонации реализовал в своей монографии «Музыка: Язык. Речь: опыт системного исследования музыкального искусства» (2006)⁶⁶ М. Ш. Бонфельд. Ученый продолжил развивать направление, которое уже было заложено в трудах Б. Л. Яворского, С. Н. Беляевой-Экземплярской, В. В. Медушевского, Ю. Н. Тюлина, исследовавших в лингвистическом ключе понятия «музыкальный язык» и «музыкальная речь». В нашем исследовании мы придерживаемся установок Л. П. Казанцевой, полагающей, что музыкальный язык включает в себя весь накопленный выразительный потенциал искусства, тогда как музыкальная речь представляет собой актуализированную в сочинении конкретного автора систему выразительных средств⁶⁷.

Проблему семантических связей музыкальной интонации решают в своих трудах М. Г. Арановский и Л. Н. Шаймухаметова. В работе «Музыкальный текст: структура и свойства» (1998)⁶⁸ М. Г. Арановский

⁶⁴ Холопова В. Н. Мелодика: Научно-методический очерк. М.: Музыка, 1984. С. 18.

⁶⁵ Там же. С. 75.

⁶⁶ Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь: опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 646 с.

⁶⁷ Казанцева Л. П. Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика // ИКОНИ. 2021. № 3. С. 77.

⁶⁸ Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.

применяет *структурно-семантический подход*, показывая различие функций, которые осуществляет музыкальная интонация, реализуя синтагматические и парадигматические связи музыкальной формы.

Рассматривая интонацию как лексему, составляющую «музыкальные слова» – «интонационную плоть» музыкального языка, музыковед анализирует в своей работе «типы интонационной лексики»⁶⁹. Л. Н. Шаймухаметова развивает эту идею М. Г. Арановского более глубоко. В своих исследованиях ученый оперирует понятием «*мигрирующая интонационная формула*», подразумевая под ним «*устойчивые обороты с закрепленными значениями, способные вызывать конкретные предметно-образные представления*»⁷⁰. По Л. Н. Шаймухаметовой, подобные интонационные формулы мигрируют «из текста в текст на протяжении длительного исторического времени»⁷¹. Употребляя понятие «формула», исследователь указывает на типизированность данных интонационных оборотов, на их узнаваемость и «связь с реальными явлениями, речью, словом, поэтическими идеями, образами, движением, театральными, живописными сюжетами, отражая важную тенденцию музыки к ассимиляции экстрамузыкальных компонентов»⁷². Л. Н. Шаймухаметова подразделяет мигрирующие интонационные формулы на следующие подвиды: звуковые сигналы; речь; движение и пластика; музыкальные инструменты; бытовая музыка; элементы музыкальных текстов⁷³. Предлагаемый российским музыковедом подход позволил актуализировать проблему влияния контекста на смысловые функции музыкальной интонации, что имеет большое значение для интерпретации музыкальных произведений исполнителями.

Существенное дополнение в исследование музыкальной интонации

⁶⁹ Там же. С. 59–71.

⁷⁰ Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1994. С. 4.

⁷¹ Шаймухаметова Л. Н. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. ... дис. д-ра иск.: 17.00.02. М., 2000. С. 5.

⁷² Там же. С. 5.

⁷³ Там же. С. 4.

вносит Л. П. Казанцева, развивая основные положения *теории музыкального содержания*⁷⁴. Музыковед подходит к изучению музыкальной интонации и к ее бытованию в музыкальной вселенной как к многогранному феномену, исследуя его историко-культурологические, эстетические, смысловые, жанровые, драматургические и стилевые аспекты. В работах ученой интонация предстает в виде «*наименьшего образно-смыслового элемента музыки*», пронизывающего «*весь комплекс выразительных элементов музыкального искусства*»⁷⁵. Автор акцентирует образно-смысловую функцию интонации, отмечая одновременно как ее эмоциональную сторону – «*способность интонации звуково выражать самого человека*», так и смысловое начало – «*музыкальной интонацией передается мышление человека*»⁷⁶.

Необходимо отметить, что современные исследования в области теории интонации развиваются на стыке различных сфер гуманитарного знания, интегрируясь в смежные научные области мультидисциплинарных исследований – на пересечении музыкознания с философией, семиотикой, антропологией, феноменологией, психоанализом, нейронауками и др.

Так, в монографии современного американского ученого Анируддха Пателя (*Aniruddh D. Patel*) «Музыка, язык и мозг», посвященной взаимоотношениям музыки и речи, их влиянию на когнитивные процессы, сопоставляются синтаксические единицы этих двух звуковых систем⁷⁷.

⁷⁴ Казанцева Л. П. Музыкальная интонация: эстетические и историко-культурологические аспекты // ИКОНИ. 2022. № 1. С. 120–137; Казанцева Л. П. Образно-смысловые свойства музыкальной интонации // Педагогика культуры: общественный научно-просветительский журнал. 2013. № 19. URL: <https://pedagogika-cultura.ru/muzykalnoe-vozpitanie/kazantseva-obrazno-smyslovyie-svoystva-muzykalnoj-intonatsii?ysclid=low8cuilt4836274584> (дата обращения: 21.09.2023); Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, Астраханьгазпром, 2001. 368 с.

⁷⁵ Казанцева Л. П. Образно-смысловые свойства музыкальной интонации // Педагогика культуры: общественный научно-просветительский журнал. 2013. № 19 URL: <https://pedagogika-cultura.ru/muzykalnoe-vozpitanie/kazantseva-obrazno-smyslovyie-svoystva-muzykalnoj-intonatsii?ysclid=low8cuilt4836274584> (дата обращения: 21.09.2023).

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Patel A. D. Language, music, and the brain / Aniruddh D. Patel. Oxford: Oxford University Press, 2008. 513 p.

Автор, будучи психологом и нейробиологом, на основе междисциплинарных исследований, выдвигает интонацию в качестве одного из базовых когнитивных механизмов, общих для речи и музыки. Он считает интонацию «мелодическим музыкальным паттерном»⁷⁸, осуществляющим интерференцию музыки и речи через «нейронные области и операции, которые обеспечивают ресурсы для сложной синтаксической интеграции»⁷⁹.

К области композиторского музыковедения можно отнести разработки Г. Д. Бериашвили и В. С. Дашкевича. Актуализация интонационной теории Б. В. Асафьева осуществляется в ряде публикаций грузинско-французского музыковеда Георгия Бериашвили (*Georges Bériachvili*)⁸⁰. В первую очередь исследователь указывает на слабые представления зарубежных ученых о теории интонации Б. В. Асафьева (несмотря на издание монографии российского музыковеда на английском и немецком языках), что, очевидно, тормозит формирование единой теории интонации⁸¹. Поэтому в качестве одной из задач своей деятельности Г. Бериашвили ставит соединение результатов западных и российских исследований, что, по его мнению, может быть эффективным в решении ряда проблем психологии искусства.

В психологическом и нейрофизиологическом ключе исследует музыкальную интонацию композитор В. С. Дашкевич. В монографии «Теория интонации» (2012) он предлагает трактовать интонацию как «основной фактор передачи информации разных видов – логической, эмоциональной,

⁷⁸ Ibid. P. 238.

⁷⁹ Ibid. P. 284.

⁸⁰ Бериашвили Г. Д. Теория интонации и исследования о музыкальном жесте: перспективы взаимодействия и синтеза // Искусство музыки: теория и история. 2018. № 18. С. 131–178. Bériachvili G. La pensée de Michel Imberty et la théorie de l'intonation // Michel Imberty: la psychologie de la musique au-delà des sciences cognitives. Paris: Ircam, 2018. URL: <https://medias.ircam.fr/xcbbe43> (data accepted: 22.02.2023); Bériachvili G. L'intonation et le geste expressif: de l'héritage d'Assafiev vers une théorie générale de l'expression artistique // Actualité des Universaux musicaux (actes du colloque Actualité des universaux en musique, Aix-en-Provence, 3–4 décembre 2010). Paris: Éditions des archives contemporaines, 2013. P. 12–32.

⁸¹ Бериашвили Г. Д. Теория интонации и исследования о музыкальном жесте: перспективы взаимодействия и синтеза // Искусство музыки: теория и история. 2018. № 18. С. 133.

осознанной, неосознанной...»⁸². Исследователь видит музыкальную интонацию в качестве способа баланса между сознанием и подсознанием, рассматривает ее в контексте широких музыкально-поэтических и социальных связей, обуславливая изменение ее смыслов эволюцией человека, полагая ее «*универсальным средством космогонической коммуникации*», которая «содержит все необходимые коды для выживания человечества»⁸³.

Во взаимодействии семиотического, психолого-аналитического, психолингвистического и психогенетического подходов раскрываются категория интонации и производные ей понятия в работах Д. К. Кирнарской и А. В. Тороповой.

Д. К. Кирнарская также обращается в ряде своих публикаций к явлению *протоинтонации*, которая «...тяготеет к древнейшим метасмыслам, закодированным, по К. Юнгу, в коллективном бессознательном»⁸⁴. На основе исследования протоинтонации ученая вводит типологию *коммуникативных архетипов*, куда входят воплощенные в звуке архетипы «просьбы», «призыва», «игры» и «медитации»⁸⁵. Протоинтонации различаются между собой благодаря моторно-двигательному компоненту, который «...выступает в качестве центрального синестетического механизма восприятия ...»⁸⁶. Д. К. Кирнарская подчеркивает, что смена базисных форм музыкальных высказываний происходит на диалектической основе и составляет «нижний слой <...> основы восприятия музыкальной драматургии»⁸⁷.

⁸² Дашкевич В. С. Теория интонации. М.: Вест-Консалтинг, 2012. С. 181.

⁸³ Там же. С. 138.

⁸⁴ Кирнарская Д. К. Музыкальные способности: Учеб. пособие. М.: Таланты–XXI, 2004. С. 78.

⁸⁵ Там же. С. 78.

⁸⁶ Кирнарская Д. К. Интонация как смысловая первооснова музыки. Базисные виды и формы музыкальных высказываний, их эмоционально-психологический подтекст // Психология музыкальной деятельности: теория и практика: Учеб. пособие. М.: Академия, 2003. С. 106.

⁸⁷ Кирнарская Д. К. Интонация как смысловая первооснова музыки. Базисные виды и формы музыкальных высказываний, их эмоционально-психологический подтекст // Психология музыкальной деятельности: теория и практика: Учеб. пособие. М.: Академия,

А. В. Торопова, вслед за В. Н. Холоповой, обращается к семиотическим характеристикам интонации, вводя ее в пространство системы «знак – символ – код». Обращаясь к выдвинутой В. В. Медушевским дефиниции протоинтонации как «обобщенной семантико-звуковой формуле произведения», А. В. Торопова исследует «генезис языковых кодов интонирования», выделяя «интонационные эталоны», которым следовало общественное музыкально-языковое сознание человечества на разных этапах его культурной эволюции⁸⁸.

Таким образом, постижение природы отражения речевой интонации в музыкальной привело исследователей к осмыслению многообразия семантических функций музыкальной интонации в самом широком контексте. Последнее позволило в новом ракурсе увидеть образно-художественные сферы музыкального искусства. С одной стороны, углубить понимание мира человека в его камерной интимности (психологический подход Э. Курта, Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского, М. П. Блиновой, Д. К. Кирнарской, А. Пателя, А.В. Тороповой и еще ряда ученых). С другой стороны, расширить осмысление образа человека в мире через разнообразие его социальной активности, раскрываемой в бытовой, прозаической, ораторской, поэтической, народной интонации, передающей, в том числе, и специфику мышления, направляемую во внешний мир. Так Б. В. Асафьевым, О. Зихом, М. Г. Арановским, М. Ш. Бонфельдом, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой и другими учеными были намечены пути дальнейшего исследования образной сферы человека в музыке.

Практико-ориентированный, методический подход свойствен современным американским и европейским изысканиям. Так, Джеймс Латтен (*James E. Latten*)⁸⁹ предлагает алгоритм формирования навыков

2003. С. 110.

⁸⁸ Торопова А. В. Феноменология интонирующей функции музыкально-языкового сознания: автореф. ... дис. д-ра псих. наук.: 19.00.01. СПб., 2017. С. 45.

⁸⁹ Latten J. E. Exploration of a Sequence for Teaching Intonation Skills and Concepts To Wind Instrumentalists: A Thesis ... of Doctor of Philosophy. Nottingham: University of Nottingham,

работы над интонацией в процессе обучения игре на духовых инструментах, а также классифицирует наиболее эффективные упражнения, материалы и техники, направленные на улучшение определенных интонационных навыков. В этом же ракурсе написаны диссертации Гэри Эдвина Мууди (*Gary Edwin Moody*)⁹⁰ и Кэтрин Кэрролл Лис⁹¹ (*Catherine Carroll Lees*), исследующих акустические закономерности восприятия и возможности улучшения музыкальной интонации у альтистов и скрипачей. Глен Патрик Фланиган (*Glen Patrick Flanigan*)⁹² изучает влияние компьютерных программ на достижение чистоты интонации при игре на медно-духовых инструментах и пр.

Музыковедческую направленность имеет ряд работ западных ученых, исследующих *жанрово-стилевые свойства интонации*. В уже упоминавшейся диссертация М. Грайс⁹³ положения философско-эстетических подходов Р. Декарта и Б. Лами проецируются на анализ барочных трио-сонат А. Корелли, Г. Пёрселла и Дж. Рейвенскрофта с целью выявления в них речевых интонаций. Автор определяет уровни интонационного взаимодействия риторики и музыки и вводит понятие «риторическая подача интонации» в качестве выразительного приема в исполнении барочной камерной музыки⁹⁴.

Влияние речи на музыкальную интонацию анализирует Миретт Ханна (*Mirret Hanna*), изучая особенности проявления индивидуального

2003. 456 p.

⁹⁰ Moody G. E. A practical Method for the Teaching of Intonation: A Dis. ... of Doctor of Arts / Gary Edwin Moody. Greeley: University of Northern Colorado, 1995. 235 p.

⁹¹ Lees C. C. A Comprehensive Overview of Violin/Viola Left-Hand Technique as it Applies to Articulation, Intonation, Shifting and Vibrato: A Thesis ... of Doctor of Musical Arts / Catherine Carroll Lees. University of Cincinnati, 1997. 59 p.

⁹² Flanigan G. P. An Investigation of the Effects of the Use of Smartmusic Software by Brass Players on Intonation and Rhythmic Accuracy: A Dis. ... Doctor of Philosophy / Glen Patrick Flanigan. Lexington: University of Kentucky, 2008. 169 p.

⁹³ Gries M. C. Expressive Intonation as Rhetoric in the Performance Practice of Instrumental Ensemble Music in London (1650–1720): A Dis. ... of Doctor of Philosophy / Margeret C. Gries. Oregon, Eugene: University of Oregon, 2012. 182 p.

⁹⁴ Ibid. P. 86.

стиля Л. Яначека в его фортепианной сонате «1.X.1905» («С улицы»)⁹⁵. Ученый рассматривает теорию взаимодействия речи и музыки в ее историческом генезисе, утверждая, что «музыка – это усиленная речь»⁹⁶. С позиции композиторской деятельности исследует музыкальную интонацию Райан П. Джобс (*Rean P. Jobes*) в работе «Мой музыкальный язык: подход к сочинительству, основанный только на интонации: Тезисы об искусстве композиции»⁹⁷. Особое внимание уделяется автором восточной традиции инструментального интонирования – практике возрождения ансамблей гамелана, опытам конструирования новых инструментов с микротоновым делением строя и другим новаторским системам в музыкальном языке⁹⁸.

Некоторые связи с интонационной теорией Б. В. Асафьева обнаруживаются в западных исследованиях, развиваемых в русле аналитической философии музыки (С. Дэвис, Э. Кания, Дж. О. Янг и др.), в которой интонация трактуется с *онтологических* позиций как *звуковая сущность человеческого бытия, типизированного в музыкальных сочинениях*.

Итак, на рубеже XX и XXI столетий, а также в современный период исследование музыкальной интонации приобрело свою наибольшую актуальность, получив преломление в исследованиях *европейских и российских ученых*. Интонация рассматривалась ими:

- как типизированная музыкально-лексическая единица (мелодический оборот);
- в аспекте отражения в музыке закономерностей речи, единства музыки и речи как когнитивных процессов;
- как концепт коммуникативной системы;

⁹⁵ Hanna, M. Leoš Janacek: The Theory of Speech Melody in His Piano Sonata 1. X. 1905 and in the Mists: a Doctoral Essay / Mirret Hanna. Florida: Coral Gables: University of Miami, 2019. 106 p.

⁹⁶ Ibid. P. 40.

⁹⁷ Jobes R. P. My Musical Language: An Approach to Composing in Just Intonation: A Thesis of Arts in Composition / Rean P. Jobes. Oakland: Mills College, 2012. 23 p.

⁹⁸ Ibid.

- как одна из форм презентации музыкального языка композитора;
- в аспекте жанрово-стилевых функций интонации;
- как предмет междисциплинарных исследований;
- в методическом ключе – как составляющая исполнительского процесса и др.

Интонация определяет функционирование всех составляющих музыкально-звуковой системы: ее синтаксиса, семантических и семиотических структур, динамики формообразования и развития, осуществления музыкального восприятия и мышления, музыкально-слуховой и аналитической деятельности, исполнительского интонирования. Анализ теоретических концепций исследования музыкальной интонации в российском музыковедении показал сложную многосоставную природу данного феномена, связанного с психофизиологическими, психическими и когнитивными процессами, определяющими необходимость междисциплинарного подхода к его изучению.

1.2 Основные вопросы изучения китайской камерно-вокальной музыки

Изучение китайской камерно-вокальной музыки интенсивно развивается в мировой музыкальной науке. За прошедшее время было написано множество и масштабных научных исследований, и статей, в которых только формулируются отдельные проблемы и ищутся подходы к их решениям⁹⁹. Интерес к этой жанровой сфере абсолютно понятен, поскольку

⁹⁹ Чжао Цзиньхуа. Некоторые размышления об исполнении вокальной музыки // Китайская музыка. 1998. № 4. Ли Синьянь. Китайский романс: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнительстве: дис. ...канд. иск.: 5.10.3. СПб., 2023; Лю Суйя. Творчество Чэнь И в зеркале китайского традиционного искусства: дис. ...канд. иск.: 5.10.3. Нижний Новгород, 2023. Лю Илунь. Монгольская песня в Китае: исторический и музыкально-теоретический аспекты: дис. ...канд. иск.: 5.10.3. СПб., 2024; Чжао Жунжун. Жанр романса в современной китайской музыке: дис. ...канд. иск.: 5.10.3. Нижний Новгород, 2022; Чжан Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века : дис. ...канд. иск.:

ее онтология в китайской музыке обусловлена множеством противоречий, создающих обширное дискуссионное поле современной музыкальной науки. Вопрос об отражении специфики речевой интонации и ее взаимосвязи с поэтической интонацией особо актуален для большинства исследований китайской камерно-вокальной музыки. Еще Асафьевым было замечено, что «... китайские музыкальные интонации рядом с китайскими речевыми интонациями звучат для ...чуткого музыканта не только интонационно-музыкально логично и убедительно, но ощущаются как обусловленные интонациями речи»¹⁰⁰. При этом ученый подчеркивает общую интонационную основу китайской музыки и языка, сохраняемую посредством интервалики и тембровости при явной субстанциональной независимости китайской музыки от речи¹⁰¹.

Представляется, что интонационное родство между китайской речью и музыкой обусловлено тоновой спецификой китайского языка, в котром каждый слог наделяется четырьмя значениями, что определяет зависимость смысла каждого китайского слова от его тоновой идентификации. Поэтому вместе с иероглификой, которая выступает семиотической основой китайского языка, тоновость образует его семантический фундамент¹⁰².

Вокальвесомость (термин Б. В. Асафьева) кажого слога и *тоновый рисунок* китайского языка, в совокупности с другими просодическими особенностями (интенсивностью и длительностью речи, артикуляцией и др.), составляют ее ритмические, динамические и интонационные параметры. Очень точно формулирует суть описываемого явления С. П. Волкова: «Фонетический строй китайского языка обнаруживает много общего с акустико-эстетическими характеристиками музыкального звука,

5.10.3. СПб., 2022; Ян Цзунбао. Вокальная музыка современных композиторов Китая в зеркале истории и культуры: XX век: дис. ...канд. иск.: 5.10.3. СПб., 2024.

¹⁰⁰ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. С. 211.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Интонационные модели тонового произношения, составляющие основу китайского речевого интонирования, представлены в большинстве учебников китайского языка. См. подробнее, например: Скерфилд Э. Китайский язык. Полный курс. М.: Эксмо, 2017. С. 30.

выработанными в системе внутрицивилизационных представлений, с музыкальной интонацией, звуковысотным контуром мелодики, музыкальным звучанием в целом, а грамматические особенности – с выделением в качестве основной единицы музыкальной материи отдельного тона, способом соединения тонов между собой»¹⁰³.

Мы считаем, что в рассматриваемой плоскости можно провести параллель между асафьевским понятием «тон-ячейка» и тоном китайской речи, слитым со слогом, назвав его «тон-слог». В фонетике также бытует термин «фонослово», под которым понимается «отрезок речевой цепи, объединяемый одним словесным ударением»¹⁰⁴. В соответствии с этим, тон-слог в китайском языке может быть рассмотрен и как фонослово. Выраженное в европейских языках дефиницией «произношение», по отношению к китайскому языку оно конкретизируется в понятие «интонирование», что также находит соответствие с проблематикой нашего исследования.

В китайской речи по-иному осуществляется и такое явление, как синтагматичность, означающее фрагмент из нескольких слов, имеющий фонетическую, семантическую и грамматическую сочетаемость (созвучность)¹⁰⁵. Здесь имеет место темпоральный аспект: если в русской речи практически отсутствуют «фиксированные остановки на отдельных тонах» и господствует «глиссандирующее движение»¹⁰⁶, то китайский язык более дискретен, в нем присутствуют грамматические паузы-колебания, прерывающие постоянность временной организации речи. По-иному в китайском языке выстраивается и длительность гласных и слогов, их

¹⁰³ Волкова С. П. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1990. С. 30.

¹⁰⁴ Чжуан Вэйвэй. Просодия русской речи у китайцев: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Казань, 2016. С. 10.

¹⁰⁵ Там же. С. 10.

¹⁰⁶ Назайкинский Е. В. Слух Асафьева // Музыкальная психология: хрестоматия. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. С. 134.

интонационная динамика¹⁰⁷. Отметим, что ни в одной из других языковых групп не существует столь тесной и прямой – онтологической зависимости речи от ее тонального интонирования¹⁰⁸.

Опорой китайской ладовой системы, как известно, является *ангемитонная пентатоника*, внутрिलाдовые отношения которой обусловлены отсутствием интенсивных тяготений, не типичных для традиционного мировосприятия Востока в целом и Китая, в частности. На индивидуальность смысла выражения, рождаемый ангемитоникой, выделял Б. В. Асафьев, определив пентатонику в качестве лада «классики мелоса»¹⁰⁹.

Бесполутоновые ходы идеально реализуют переменность ладовых устоев, избегая запечатления волевой сосредоточенности перехода от неустоя к устою. Китайская традиционная песня и мелодическая система сложились намного раньше европейской – классический свод китайской лирики «Шицзин» («石井») формировался от эпохи Чжоу (周) (XI–III века до н.э.), а представленные в нем музыкально-поэтические зарисовки явно наследуют гораздо более ранние истоки. Для текстов китайских народных песен показательны слова и сравнения, типичные для многих народов мира, потому что общими для людей выступают нравственные и эстетические ценности красоты и человеческих взаимоотношений. Объединяет такие тексты и общность речевой интонации «спокойного распева», то есть внеречевая «мелодийная колебательность», которая представляет высшую художественную эмоцию: спокойствие.

¹⁰⁷ Чжуан Вэйвэй. Просодия русской речи у китайцев: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Казань, 2016. С 10.

¹⁰⁸ Опора на речевые конструкции в мелодических построениях ощущаются в народной китайской песне-поучении «Дорогая одежда» («昂贵的衣服»). Назидательно-утверждающие обороты в мелодике становятся осязаемыми, если их сравнить с речевой мелодийностью произнесения текста. Эти же обороты слышны и в лирической песне «Чан Цзян» («长江»), запечатлевающей эстетику восточного мировосприятия (красота реки покоряет и примиряет, хотя любящие муж и жена находятся по разные стороны огромного водного потока, – говорится в песне). См. подробнее: Дальневосточный ветер: (народные китайские песни юэ фу, посвященные теме любви / с V в. До н. Э. По V в. Н. Э./) / пер. Д. Вонави. Цивильск: Б. И., 2002. С. 76.

¹⁰⁹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. Кн. I и II. С. 231.

В соответствии с конфуцианскими представлениями об эстетике музыкального искусства, традиционные песенные жанры мыслились в синкретической неделимости словесной и музыкальной составляющих с содержательным акцентом на поэтическом начале. Однако начавшееся в 1919 году реформаторское «Движение 4 мая»¹¹⁰ (五四运动), устремленность молодых национальных композиторов к созданию в Китае самостоятельной академической школы, привело к революционным изменениям в данных устоях. Поэты и музыканты потребовали «освобождения от оков традиционной “поэзии как единого целого” и дифференциации музыкального и поэтического искусств», – указывает Ли Сиань¹¹¹.

Один из первых китайских композиторов Чжао Юаньжэнь (赵元任) (1892–1982), будучи одновременно и лингвистом, и музыкантом, давал следующее объяснение данному явлению: «Поэзия есть поэзия, а песня есть песня. Чем совершеннее стихи, тем больше в них неизбежной тенденции к разделению <...> После разделения стихи читаются, а песня поется»¹¹². В результате, с осуществлением литературно-музыкальной реформы, с

¹¹⁰ Движение 4 мая 1919 года связано с протестами народа против «слабой» позиции китайского правительства в отношении Версальского договора, принятого 30 апреля 1919 г. США, Англией и Францией. Согласно этому договору, права на бывшие германские концессии в Шаньдуне передавались Японии. Китай «...с августа 1917 г. принимал участие в первой мировой войне на стороне государств Антанты, направив в эти государства десятки тысяч рабочих. Принятие Версальского договора было грубым нарушением суверенной целостности Китая, ужесточало колониальный режим и господство империалистических держав в стране». См. подробнее: Сухачёва Г. А. Движение 4 мая 1919 г. История и оценки // Россия и АТР. Раздел «История и археология», 1999. С. 29. Такое решение вызвало множество демонстраций в Китае и после двухмесячной борьбы правительство Китая было вынуждено пойти на уступки: «...были удалены из состава пекинской администрации дискредитировавшие себя перед народом трое высокопоставленных чиновников; пекинское правительство было вынуждено 28 июня отказаться поставить свою подпись под Версальским мирным договором, ущемлявшим национальные права Китая». Там же. С. 30. Движение 4 мая, по мнению Г. А. Сухачёвой, стало символом идейной борьбы в области культуры. «Оно способствовало возникновению и развитию новых прогрессивных традиций, сохраняющих свое особое значение не только для китайской молодежи, но и для всего народа». Там же. С. 32.

¹¹¹ Ли Сиань. Китайская интонация и мелодии хань // Китайская музыка. 1982. № 4. С. 12.

¹¹² Ли Сиань. Китайская интонация и мелодии хань // Китайская музыка. 1982. № 4. С. 13.

появлением поэтов и композиторов нового поколения, национальная поэзия и музыка стали независимыми направлениями в искусстве, «песни также были освобождены от воспроизведения фиксированных мелодий и стали самостоятельным жанром новой музыки Китая»¹¹³.

Термин «поэтическая интонация»¹¹⁴ в контексте нашего исследования мы понимаем в узком и широком смысле. В узком смысле, «поэтическая интонация» непосредственно связана с речью и отражает «...манеру говорить, характер произнесения слов, тон человеческой речи, который определяется чередованием повышений и понижений голоса, силой ударений, темпом, паузами и другим»¹¹⁵. В широком смысле, «поэтическая интонация» по-своему дает целостное толкование образа – «высшей формы художественного обобщения»¹¹⁶ и выступает в качестве выразителя авторского отношения к обсуждаемому в тексте явлению.

Как полагает В. Т. Шаламов литературоведение недостаточно разработало вопрос о поэтической интонации. «Определение поэтической интонации ведется критиками чисто эмпирически, на слух, – но эти звуковые сочетания возможно перевести на язык логики, дать определение поэтической интонации», – писал в 1963–1964 годах В. Т. Шаламов¹¹⁷. В

¹¹³ Там же. С. 13.

¹¹⁴ Тимофеев Л., Венгров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1985. С. 39.

¹¹⁵ Материалы данного раздела были апробированы в статье: У Мина. Музыкальная и поэтическая интонация в интерпретации текстов китайских поэтов Г. Малером в симфонии-кантате «Песнь о земле» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2020. № 2. С. 183–188.

¹¹⁶ Музыкальный образ – высшая форма художественного обобщения (выражение Е. М. Орловой). См.: Вступительная статья к цит. изд.: Асафьева Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 12. Опираясь на высказанную Е. М. Орловой идею, в работе также используется понятие «образно-художественное» развитие, функции и другое.

¹¹⁷ Между узким и широким толкованием поэтической интонации существует также, по мысли В. Т. Шаламова то, что создает индивидуальность языка поэта. К наиболее важным его характеристикам литературовед относит инверсию (или расположение слов в строке); наличие аллитераций как приема звуковой организации стиха; излюбленный размер (ямб А. Пушкина, трехстопный хорей И. Северянина, дактиль Н. Некрасова); рифму («зрительную» или «слуховую») ¹¹⁷; включение метафор, каламбуров, архаизмов (евангельский или духовно-деревенский стих, балладная интонация, былинный стих и другие формы). Сюда же входит привязанность поэта к определенным словосочетаниям,

музыковедении¹¹⁸ также этот вопрос достаточно актуален¹¹⁹. Исследовать его на примере китайской поэзии, в силу ряда объективных причин¹²⁰, представляется невозможным с полной мерой глубины и достоверности. В нашем исследовании мы будем толковать поэтическую интонацию как особое средство вербальной и эмоциональной выразительности и исследовать приемы ее взаимодействия с музыкальной интонацией, чтобы понять способы музыкального прочтения текста композитором¹²¹.

Одной из ведущих функции поэтической интонации видится трансформация речевого высказывания в художественную форму. В намеченном аспекте отметим важное наблюдение, сделанное В. А. Васиной-Гроссман, о том, как толкование поэтической интонации влияет на жанровую природу вокальных произведений.

авторская пунктуация, способ применения частей речи. См. подробнее: Шаламов В. Поэтическая интонация. URL: <https://shalamov.ru/library/21/3.html> (дата обращения: 23.12.2023).

¹¹⁸ Методику анализа вокальных произведений с учетом особенностей поэтического текста предложила Л. П. Казанцева. Музыковед обращает внимание на лексику (словесный состав), фразеологию (величину фраз и их соотношенность со строкой, а также использование особых приемов выразительности), фонику (звукопись литературного первоисточника), метроритмику (характер организации словесного текста), структурирование, художественные образы, драматургию, тему и идею словесного текста и проявления авторского начала. См. подробнее: Казанцева Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры. Астрахань: Волга, 2005. С. 69–90.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Л. П. Казанцева поясняет одну важную особенность работы с иностранным текстом: «Необходимость перевода нелитературного текста в опере и камерной вокальной литературе – весьма непростая проблема. Получая доступ к понтийной стороне слова, что безусловно помогает следить за перипетиями оперного сюжета, слушатель утрачивает возможность ощутить гармонию словесной и музыкальной интонации, а следовательно – особый «дух», «аромат» национальной культуры, источающий важные смысловые флюиды». Там же. С. 69.

¹²¹ В приложении 2 представлены подстрочные переводы наиболее популярных камерно-вокальных произведений Хуан Цзы, которые подробно анализируются в диссертации. Одновременно с русским подстрочным переводом предлагается китайское написание поэтических строк. Возможно, найденная репрезентация стихотворного и музыкального материала будет представлять интерес для филологов в качестве возможного поиска художественной формы выражения китайской поэтической интонации в русском тексте с учетом особенностей языка и речевой интонации первоисточника и ее более точного выражения в переводе.

Музыковед пишет: «...XX век вносит существенные изменения в поэзию и принципы ее музыкального воплощения. Среди негативных факторов отметим отказ от классических размеров в поэзии, отказ от четких вокальных жанров и присущих им особенностей в музыке»¹²². Среди позитивных – «...одно несомненное качество поэзии XX века: то, что она в большей мере становится звуковым искусством»¹²³. В качестве знаковых примеров ученый перечисляет «промежуточные жанры», возникшие на пересечении музыки и слова – «музыкальное чтение», «мелодекламация»; а также анализирует такое явление, как влияние народной песенной интонации на стихотворную интонацию (поэзия С. Есенина)¹²⁴. В качестве инструмента анализа вокальной музыки XX века музыковед отмечает существующее разделение интонационной сферы на две области, включающие интонации повествовательные «объективные» и интонации драматизированные «субъективные»¹²⁵. Существенным в их различии становится ритм. В первом случае он мерный, а во втором – отражающий персональные характеристики персонажа. Как полагает музыковед, на «объективную» интонационную сферу влияет логика музыкальной речи (повторности, симметрии), а на «субъективную» – речевая интонация. И музыкальная форма может отражать разное взаимодействие (чередование, противопоставление) этих интонационных моделей¹²⁶.

Е. А. Ручьевская, развивает понятие *жанровый стиль*, которое считает чрезвычайно актуальным для фольклора, с присущей ему константностью жанровой системы, сохраняющейся долгое время. Эта система в свою очередь воздействует на национальный стиль, вбирающий в себя и индивидуальные авторские стили¹²⁷. В отношении исследования развития

¹²² Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2.: Интонация; Ч. 3.: Композиция. М.: Музыка, 1978. С. 85.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Там же. С. 85–88.

¹²⁵ Там же. С. 111.

¹²⁶ Там же. С. 112.

¹²⁷ Ручьевская Е. А. Стиль. Портреты // Работы разных лет: сб. статей: В 2-х т. СПб.:

китайской камерно-вокальной музыки приведенное замечание имеет большое значение с позиции понимания специфики формирования «интонационного словаря эпохи» (понятие Б. В. Асафьева) китайской вокальной музыки. Здесь абсолютно правомерны наблюдения Р. Г. Шитиковой о корреляции категорий «жанр» и «творческое мышление». Музыковед доказывает, что жанр находится «на пересечении встречного движения двух векторов, один из которых охватывает компоненты, регламентируемые жанровой традицией, другой – регламентирующие процесс сочинения нового опуса с современным художественным контекстом. Подчеркивается статус жанра как целенаправленно формируемого типа интонирования, позволяющего осуществлять семантическую идентификацию, структурирование и контекстуальное обобщение некоего множества текстов»¹²⁸.

В начале XX века интонационная среда больших городов Китая представляла собой разнородную смесь. Она включала популярные напевы, танцевальные и инструментальные наигрыши из постановок Пекинской оперы и опер различных региональных традиций (опера Куньюй, опера юэ, сычуаньская опера и других), музыку европейской академической традиции, популярную «легкую» музыку, исполнявшуюся в ресторанах и вечерних клубах Пекина, Нанкина, Гуанчжоу, Чунцина; революционные, патриотические песни и традиционную инструментальную музыку, что обеспечивало композиторам благодатную почву для творческих поисков.

Т. В. Попова, описывая жанровую систему камерно-вокальной лирики¹²⁹, отмечает ее наибольший расцвет в XIX веке, где наряду с *камерной*

Композитор, 2011. Т. I. С. 62–63.

¹²⁸ Шитикова Р. Г. Музыкальный жанр в свете теории установки как заданности художественно-творческого мышления // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, искусствоведение. 2021. № 62. С. 20.

¹²⁹ Принципиальной позицией Т. В. Поповой в жанровой систематизации произведений музыкального искусства является их связь с фольклором, выявляемая на основе анализа условий бытования и исполнения музыки, особо отмечаемая Е. В. Назайкинским в его книге «Стиль и жанр в музыке». В контексте укорененности китайского камерно-вокального искусства в фольклорных формах интонирования выбор данной жанровой классификации видится плодотворным для проведения исследования. См. подробно:

песней, наследующей традиции строфической (куплетной) песни Шуберта, Шумана, Глинки, в конце XVIII–XIX веке получает распространение *романс* (исп.) – сравнительно небольшое вокальное произведение для голоса с сопровождением. Как поясняет автор, романс в средневековой Испании представлял собой простой народный напев, исполняемый на бытовом наречии (диалекте), в противовес усложненным многоголосным композициям, поющим на латинском языке¹³⁰. По отношению к китайской камерно-вокальной музыке предлагаемое Т. В. Поповой определение романса как демократичного жанра, включающего, в том числе, и разнообразные диалектные формы интонирования, представляется весьма результативным с позиции установления локального своеобразия претворения народной традиции в академической музыке.

Именно такой, этнографический подход применяют китайские ученые Ли Сиань (李西安), Чжао Дунмэй (赵冬梅)¹³¹, Ли Синьян (李新艳)¹³². Профессор Китайской консерватории Ли Сиань (1937–2020) в своей программной обзорно-аналитической статье «Китайская интонация и мелодии хань» рассматривает проблему взаимосвязи речевых интонаций различных этнических групп Китая с их национальной песенной культурой, специфическое влияние китайского языка на мелодические контуры народных песен. Также он анализирует взаимодействие интонационно-мелодического и ритмического компонента песен со структурой их текстов.

Ли Сиань переходит к анализу взаимосвязи между текстом и звуковысотностью интонаций на примере песен на пекинском диалекте – языке народа хань. Влияние языка на мелодию исследуется им с трех точек зрения: тембра, транспозиции и интонации. При этом детально раскрывается

Попова Т. В. О музыкальных жанрах. М.: Знание, 1981. 128 с.

¹³⁰ Попова Т. В. Указ соч. С. 13 – 19.

¹³¹ Ли Сиань. Китайская интонация и мелодии хань // Китайская музыка. 1982. № 4. С. 6–13; Ли Сиань. Исследование ханьского языка и ханьской мелодии / Сиань Ли, Дунмэй Чжао. Пекин: Huundai Publishing House, 2021. 192 с.

¹³² Ли Синьянь. Китайский роман: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнении: автореф. дис. ... канд. иск.: 5.10.3. СПб., 2024. 21 с.

специфика субдиалектов – иньпин, янпин, шан и гоин. В статье осуществляется сравнение интонационной сферы песен на пекинском и сычуаньском (чунцинском) диалектах. Автор констатирует, что «из-за различных значений интонаций одних и тех же иероглифов в сычуаньском и пекинском диалектах возникает контраст мелодических стилей»¹³³.

В работе Ли Сианя обращается внимание на тот факт, что миграционные процессы внутри страны, повлекшие интеграцию культур различных народностей Китая, привели к смешению различных диалектов, что стало причиной «прорывов» в интонационных ограничениях базовых диалектов и расширило свободу мелодического развития. Всестороннее использование различных диалектов повысило музыкальность языка.

Подводя итог своего объемного исследования, Ли Сиань констатирует, что исследование взаимосвязи между поэтической интонацией и мелодией – это сложная задача. «Влияние тона слов на мелодию является фундаментальным, но конкретная степень ограничения и принцип взаимной интеграции варьируются от диалекта к диалекту, от жанра к жанру и от исполнителя к исполнителю»¹³⁴. Существенным для трансформации интонационной сферы ученый называет миграционные процессы, ставя проблему сохранения и актуализации китайской национальной интонационности в современной музыке¹³⁵.

Близкий подход сохраняется и в работе Ли Синьянь, которая в исследовании китайского романса, помимо этнографического и историко-стилевого подходов, применяет *метод «социальной генетики»*, позволяющий идентифицировать константные и изменяемые черты в жанрах китайской вокальной музыки в аспекте ее эволюционных изменений¹³⁶.

Возвращаясь к вопросу о влиянии поэтической интонации на

¹³³ Ли Сиань. Китайская интонация и мелодии хань // Китайская музыка. 1982. № 4. С. 7.

¹³⁴ Там же. С. 12.

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Ли Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 8. С. 163.

музыкальную интонацию и различные формы вокального высказывания, российский музыковед О. В. Соколов в классификацию жанров музыки со словом включает *хоры* и *вокальные циклы*. Последние, по замечанию ученого, возникли в целях расширения возможностей и объема содержания, охватывающего разнообразный спектр эмоций и моментов внутренней жизни лирического героя, а по существу, автора (поэта, композитора). Циклическая форма давала в этом значительно больший потенциал, чем отдельный романс, но в то же время происходило драматургическое, жанровое, стилистическое усложнение композиционных структур, приводящее к их существенной дифференциации¹³⁷. По такому же принципу постепенного усложнения содержания и формы шло развитие камерно-вокальных жанров в композиторской музыке Китая.

В наибольшей степени на вокальное творчество китайских композиторов первой половины XX века, безусловно, повлияло вокальное творчество немецких композиторов и, в целом, обращение к модели западноевропейской песни *Lied* (*Volsk lied* и *Kunstlied*). У Хунюань прямо называет китайскую художественную песню «результатом творческого переосмысления *Kunstlied* как жанрово-стилевого прообраза»¹³⁸. Схожего мнения придерживается и Ли Синьянь¹³⁹.

Вокальная миниатюра стала не единственным жанром новой китайской академической музыки, в котором воплотился «диалог европейского и национального»¹⁴⁰. Анализируя семантическую основу тематизма

¹³⁷ Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее жанры. Нижний Новгород: НГУ, 1994. С. 124.

¹³⁸ У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Харьков, 2016. С. 194.

¹³⁹ Анализируя истоки появления в Китае «вокальных романтических песен», исследователь пишет: «Романтическая песня зародилась в Европе в конце XVIII – начале XIX вв. Это была лирическая песня в куплетной форме, где большую роль сыграл поэтический текст <...> Композиторы использовали европейские композиционные модели, чтобы превратить китайскую поэзию в романтические песни с китайскими особенностями». См. подробнее: Ли Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 8. С. 159.

¹⁴⁰ Брагина Н. Н., Ван Цзе Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог

фортепианных концертов, созданных китайскими композиторами, Г. П. Овсянкина и Го Хао отмечают, что, обращаясь «к модели европейского классического инструментального концерта, <...> китайские композиторы стремились воплотить в европейском жанре национальное музыкальное содержание <...> через семантический комплекс»¹⁴¹.

Дискуссионный характер носит вопрос о жанровом определении китайской камерно-вокальной музыки. Анализу этого вопроса посвящена статья Ван Шижана¹⁴². Наиболее устоявшимся определением в китайском музыкознании выступает понятие художественной песни, которое, как известно, сформулировал патриарх китайской композиторской школы – Сяо Юмэй. Ляошу Фуюй пишет: «Сяо Юмэй перевел немецкий термин *Kunstlied*. *Kunst* на языке оригинала обозначает “искусство”, *Lied* – песня. Путем слияния получилось словосочетание “художественная песня”»¹⁴³. Понимая его внутреннюю противоречивость с позиции методологии исследования романса и песни, сложившейся в российской музыкальной науке¹⁴⁴, музыковеды продолжают аналитический дискурс в целях нахождения более точного определения одного из ведущих жанров китайской вокальной лирики.

Подобные поиски свойственны и научным работам китайских музыкантов. Первоначальный вариант понятия «художественная песня»伊秋

европейского и национального // Вестник культурологии. 2021. № 2 (97). С.63–78.

¹⁴¹ Овсянкина Г. П., Хао Го. Роль музыкальной семантики в тематизме китайских концертов для фортепиано с оркестром // Политематический сетевой электронный научный журнал КубГАУ. 2017. № 134 (10). С. 957–967.

¹⁴² Ван Шижан. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940-х гг. // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2. Ч. 1.

¹⁴³ Ляошу Фуюй. Размышления о названиях художественных песен. Пекин: Народная музыка, 1999. С. 25.

¹⁴⁴ Представляется, что данное определение содержит противоречие в дефинициях, поскольку понятие «художественное» ассоциируется с рафинированностью отражения содержания поэтических строк в столь же сложных и уникальных образцах профессионального творчества композиторов, тогда как песня зачастую связывается с объективным содержанием народной или массовой музыки. Хотя, заметим, что жесткой границы между этими явлениями в композиторской и исполнительской практике не существует.

月 (yìshù gēqǔ) (ишу гэцю) использовался не столько в качестве понятия «музыкальное произведение» (歌乐) (gē lè) (гэ юэ), которым обозначали произведения китайских композиторов, не получивших профессионального музыкального образования, а как обозначение «песенки» “歌曲” (гэ цю). Это было обусловлено тем, что вокальная музыка, созданная в это время, по замечанию Лю Чин-чи, включала не только сольные песни и хоровые произведения, но и мюзиклы.

В таком контексте использование понятия “歌曲” «гэ цю» к творчеству профессиональных китайских композиторов как Сяо Юмэй, считает Лю Чин-чи, было бы не совсем точно. Термином 伊秋月 (yìshù gēqǔ) (ишу гэцю) или «художественная песня» обозначали в 20-е годы XX века в Китае такие переходные явления, как «...оригинальные песни, написанные для образовательных целей, но, в отличие от школьных песен, не заимствующие иностранные мелодии. Такие песни имели фортепианный аккомпанемент, но были не вполне стандартными с точки зрения мелодии, тональности, гармонии или фактуры, и поэтому они, находятся где-то между школьными песнями и китайскими *Lied*»¹⁴⁵.

Возникновение «художественных песен» Лю Чин-чи объясняет общей демократизацией музыкального искусства в период Движения 4 мая, когда школьные песни были очень популярны. Это может быть объяснено тем, что их короткая и емкая музыкальная форма, легко запоминалась, а также потому, что для таких песен было вполне естественно включение разговорного языка. «Такая новая поэзия встречала общий восторг. Европейские двух и трехчастные формы объединяются со стихами и разговорными вставками. Шэн Синьгун и Ли Шутун заложили основы для новой музыкальной формы, и поэтому новые песни стали расти как грибы

¹⁴⁵ Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 139.

после дождя»¹⁴⁶.

Ряд более поздних исследователей китайской камерно-вокальной музыки (Бао Нуань, Жуан Цзян, Хань Ин, Чжао Жунжун) предлагают использовать в качестве жанрового дескриптора термин «романс». Признавая наличие большого числа вокальных миниатюр, созданных китайскими композиторами, отметим справедливость замечания Ван Шижана. Исследователь указывает на неправомерность («ущербность») причисления всего вокального творчества китайских композиторов XX века к романсам, поскольку «жанровое разнообразие китайской вокальной лирики намного шире»¹⁴⁷. Ли Синьянь предлагает использовать применительно к вокальным миниатюрам Хуан Цзы определение «романтическая песня», поскольку видит жанровым истоком вокальные опусы Р. Шумана и Ф. Шуберта¹⁴⁸.

Подобный компаративный подход достаточно часто используют китайские авторы ряда магистерских диссертаций, посвященных Хуан Цзы. В то же время Лю Чин-чи считает такое сравнение не вполне правомерным. Он замечает: «...Хуан был честным, скромным музыкальным педагогом с мягким нравом, который относился к обязанностям своего дела крайне серьезно. Он не считался композитором – все его усилия были направлены на то, чтобы как можно лучше обучать своих учеников, а его сочинения создавались в образовательных целях и для борьбы против Японии. Он компилировал учебники, выступал с просветительскими беседами, читал лекции и писал статьи, все это для того, чтобы воспитывать следующее поколение. Его крупнейший вклад в новую музыку в Китай – это ученики, которых он обучал в Шанхайском национальном институте музыки. Шуберт был одним из великих мастеров в истории европейской музыки, он был талантливым композитором *Lied*, который соединял поэзию и музыку, и

¹⁴⁶ Liu Ching-chih. *A Critical History of New Music in China*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 139.

¹⁴⁷ Ван Шижан. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940-х гг. // *Современные проблемы науки и образования*. 2015. № 2. Ч. 1.

¹⁴⁸ Ли Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя // *Манускрипт*. Тамбов: Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 8. С. 154–159.

никак нельзя сравнить его произведения с сочинениями Хуан Цзы. Хуан был первым учителем теории и композиции в истории современной китайской музыки, и нес ответственность за проращение семян новой музыки. Нет сомнения, что он был талантливым композитором, но обстановка в Китае в то время не дала ему стать великим»¹⁴⁹.

В российской музыкальной науке жанровая идентификация камерно-вокальных сочинений китайских композиторов первой половины XX века продолжает оставаться сложным и дискуссионным вопросом. Показательно, что понятие «художественная песня» употреблялось и в российском музыковедении в начале XX века. Известный ученый Н. Ф. Финдейзен в 1905 году опубликовал очерк под названием «Русская художественная песня (романс): исторический очерк ее развития»¹⁵⁰. В нем он анализирует этапы становления камерно-вокальной музыки в России, в том числе, рассматривая такие разновидности этого жанра, как романтическая песня, кант, «дилетантский романс» (очевидно, имея в виду популярный в те годы городской романс), объединяя их общим названием «русская художественная песня»¹⁵¹. Как мы знаем, дальнейшее развитие русского вокального искусства привело к утверждению в ней жанра романса. Вместе с тем «родовое» определение камерной вокальной миниатюры как песни, сохранялось в работах ряда авторов. Так, например, называл свои сочинения Н. К. Метнер, а в ряде случаев принципиально предпочитал именовать их «стихотворениями», акцентируя значимость поэтического слога и рифмы.

Хань Ин подчеркивает особое влияние на китайских композиторов XX века – Сяо Юмэй, Чжао Юаньжень, Цзинчжу и Хуан Цзы русской национальной композиторской школы – М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-

¹⁴⁹ Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 138.

¹⁵⁰ Финдейзен Н. Ф. Русская художественная песня (романс): исторический очерк ее развития (Репринтное издание 1905 г.) М.: Директ-Медиа, 2014. 81 с.

¹⁵¹ Финдейзен Н. Ф. Указ. соч.

Корсакова, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова. Оно воспринималось, с одной стороны, «...как вершина искусства передачи психологических нюансов», а с другой – как возможность изменить «...национальные методы одноголосной системы и линейного мышления»¹⁵².

У Ханьюй определяет китайскую художественную песню как феномен, «обретший функцию обобщения черт национальной ментальности на основе синтеза традиций философско-эстетических концепций прошлого, народной музыкальной культуры, поэтического классицизма и новаторства музыкального романтизма XX века»¹⁵³.

Обобщая наблюдения исследователей, отметим, что понятие «художественная песня» имеет вполне ясное историческое место, определяемое спецификой развития вокальной музыки 20–30-х годов XX века. В это время весьма интенсивно шли процессы модернизации музыкального искусства в Китае. Принятая формулировка «художественная песня» маркировала переходное явление композиторского творчества, обусловленное усложнением музыкального языка, по сравнению со школьными песнями, но еще не в полной мере соответствующее требованиям классической гармонии, ладообразования и формы западноевропейских образцов романсовой лирики композиторов XIX – начала XX века. В таком контексте представляется весьма закономерным применения понятия «художественная песня» к подобным переходным образцам камерно-вокального творчества китайских композиторов. Однако по отношению к камерно-вокальным явлениям более позднего происхождения видится необходимым использовать иные единицы жанровой дискрипции.

Так, Чжоу Лян предлагает разделение жанров вокальной музыки Хуан Цзы на несколько видов: *песня* («Горячая кровь», «Восемнадцатого сентября»), *романс* («Три желания розы», «Тоска по родине», «Гадание на

¹⁵² Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 3. С. 57.

¹⁵³ У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – Харьков, 2016. С. 194.

счетах», «Касаясь алых губ», «Весеннее размышление»), *вокальная миниатюра на стихи китайских поэтов* («Песня, написанная во время пребывания в монастыре Динхуэй в Хуанчжоу», «Цветы – не цветы», «Восхождение в павильон Бэйгу в Цзинькоу» и другие)¹⁵⁴.

Это перекликается с классификацией тайванских музыкантов – Сюй Чанхуя и Сюй Шичжэня, предложенной к жанровому разграничению вокальной музыки Хуан Цзы, а именно разделение на пять видов: «патриотические песни», «церемониальные песни», «художественные песни», «песни для музыкальных материалов начальной и средней школы» и «песни, адаптированные или гармонизированные»¹⁵⁵.

В обозначенном контексте представляется вполне закономерным утверждение профессора Нижегородской консерватории Н. Н. Брагиной и китайского исследователя Ван Цзе, которые считают, что вокальная музыка китайских композиторов может быть дифференцирована в соответствии с классификацией вокальных жанров, принятых российской музыковедческой наукой: песня, романс, монолог, баллада и т. д.¹⁵⁶.

Эту же мысль проводит в своем исследовании Ван Шижан «...жанровая панорама камерно-вокальной музыки существенно расширяется, что позволяет выделить внутри всего корпуса созданных произведений особые жанровые разновидности и говорить об их специфических особенностях»¹⁵⁷.

Свой вклад в изучение вокальной музыки вносит Чжан Цяньвэй, отмечая, что «...роль именно вокальной музыки в профессиональном композиторском творчестве Китая очень высока, а изучение процессов

¹⁵⁴ Приведено по: Чжан Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века: дис. ...канд. иск.: 5.10.3. СПб., 2022. С. 47–48.

¹⁵⁵ Дай Пэнхай. Описание собрания томов // Сборник посмертных произведений Хуан Цзы. Шанхай: Аньхойское издательство литературы и искусства, 1997. 217 с.

¹⁵⁶ Брагина Н. Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. 2021. № 2 (97). С.63–78.

¹⁵⁷ Ван Шижан. Общая характеристика китайских художественных песен 20-40-х гг. XX столетия. Чунцин: Изд-во Юго-западного пед. ун-та, 2003. С. 13.

развития, эволюции вокальных жанров в творчестве китайских композиторов XX века – интересная научная перспектива»¹⁵⁸.

Учитывая национальную специфику, предположим, что напрямую перенесение методологии, сложившейся в трудах российских ученых, на исследование камерно-вокальной музыки китайских композиторов не вполне возможно. Принципиальным отличием является сохранение национального начала, воплощение которого в музыке, написанной в западноевропейской традиции, для китайских композиторов представляется *целеполагающим*. Об этом упоминал современник Хуан Цзы Цзян Вэнье. «Было бы правильнее отделить ценные элементы, действительно существующие в китайской музыке, от элементов, не обладающих такой ценностью, затем разграничить все элементы западной музыки в двух плоскостях – подходящие для китайской музыки и непригодные, затем органично соединить часть элементов китайской музыки и часть элементов западной, которые обладают возможностями сочетания друг с другом»¹⁵⁹. Как упоминает композитор, «...решая подобную задачу, невозможно установить критерии объективной оценки. Осуществление процесса соединения одного с другим во многом зависит от субъективного восприятия, именно в этом и состоит особая трудность сочетания китайской и западной музыки»¹⁶⁰.

Соответственно, размышляя об инструментах и методологии анализа китайской вокальной музыки на современном этапе, видится необходимым апробация специальных методов анализа и создания системы подходов, функционирующей с учетом этнографического фактора, константного для любого жанра профессионального композиторского творчества в Китае.

Такой поиск происходит не только в российской музыкальной науке, но и в исследованиях камерно-вокальной музыки, написанных на

¹⁵⁸ Чжан Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века: автореф. дис. ...канд. иск.: 5.10.3. СПб., 2022. С. 3.

¹⁵⁹ Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20–40-х годов // Китайская культура 20–40-х годов и современность. М.: Наука, 1993. С. 150.

¹⁶⁰ Там же.

китайском языке – магистерских диссертациях, статьях, масштабных монографических изданиях. Творчеству Хуан Цзы по данным библиотечной системы «Национальная инфраструктура знаний Китая» (*China National Knowledge Infrastructure*) посвящено 685 научных работ, из них 78 исследований являются магистерскими диссертациями. В академических журналах опубликовано 89 статей, в популярных журналах 231 статья.

Пути изучения творчества Хуан Цзы идут в соответствии с применяемыми научными подходами. Один из ведущих – *историко-эволюционный*. Он раскрывает в анализе определенного исторического среза вокального искусства ряд проблем актуальных для современного китайского общества. В трудах Ван Юйхэ и Ху Тяньхун, Ло Ифэн, Ло Чжаолян, Лю На, Лян Маочунь ¹⁶¹ и других исследователей к таким вопросам относится взаимодействие академической и традиционной культуры Китая; размышления о функциональности системы охраны нематериального культурного наследия на всех уровнях; развития и государственной поддержки колледжей и университетов, детерминирующих функционирование профессиональных программ подготовки студентов; изучение характера синкретиза, а также локальных взаимовлияний традиционных драм на сольное вокальное интонирование. В то же время примеры конкретных музыкальных произведений используются скорее как иллюстрации историко-социальных тенденций и не раскрывают в полной мере имманентные процессы, развивающиеся в современном композиторском вокальном творчестве.

¹⁶¹ Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Пекин: Народная музыка, 2009. 237 с. Ван Юйхэ, Ху Тяньхун. История современной китайской музыки (1901–1949). Пекин: Народная музыка, 2006. 237 с.; Ло Ифэн. Возвращение к истокам: размышления о китайских художественных песнях // Народная музыка. 2007. Вып. 4. С. 55–57; Ло Чжаолян. «Песни» и «баллады» в династиях Хань, Вэй и Цзинь: мы разные. URL: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (дата обращения: 17.10.2024); Лю На. О характеристиках китайских художественных песен 20–40-х гг. XX века // Писатель. 2010. Вып. 3. С. 97–101; Лян Маочунь. История современной китайской музыки. Пекин: Народная музыка, 2008. 713 с.

Похожее положение наблюдается и при использовании авторами *герменевтического* подхода, связанного с анализом интерпретации текстов древнекитайской поэзии в произведениях Сяо Юмэя, Хе Лутина, Чжао Юаньжэня, Ши Гуаннаня, Ли Инхая, Цин Чжу и других авторов¹⁶². Как правило, вопросы литературно-поэтического, филологического, эстетического плана заметно преобладают над решением специальных музыкальных вопросов. Внимание уделяется историческим формам зависимости «поэзии» и «музыки» друг от друга, воздействию концепций китайской древней поэзии на художественную песню 1920-х и 1930-х годов. Значительная часть исследований отводится эстетическим вопросам лирических композиций – пониманию красоты звука и рифмы, образов и контекста, отражения эмоциональной жизни автора в стихе, фонетической красоты словесной строки, фоническим аспектам звучания. Вероятно, трен в сторону общеэстетических положений призван замаскировать описательность музыкально-аналитических штудий авторов.

Более плодотворным в оригинальных китайских исследованиях становится применение авторами *компаративного* подхода¹⁶³. В качестве основы довольно часто используется *биографический метод*¹⁶⁴, и опора в анализе музыкального материала делается на сравнение интерпретаций западноевропейских и китайских вокалистов, особенно ряда общих аспектов: дыхания, звукообразования, артикуляции, трудностей аккомпанемента. Нередко результатами таких исследований, на примере сочинений Хуан Цзы, становятся выводы о том, что вокальные

¹⁶² Ван Хунтао. О концепции исследования древнекитайской поэзии, искусства и песни с точки зрения языка и музыковедения // Северная музыка. 2018. № 21. С. 226–231; Лян Маочунь. История современной китайской музыки. Пекин: Народная музыка, 2008. 713 с.; Сю Хайлинь. История китайской музыки и ее эстетические особенности. Пекин: Народная музыка, 2010. 323 с.

¹⁶³ Дай Пэнхай. Исследование развития и трансформации жанра китайской песни в первой половине XX века. Наньнин: Художественное исследование, 1995. 124 с.; Ло Сяопин. Музыка и литература. Пекин: Народная музыка, 1995. 100 с.

¹⁶⁴ Примером может служить монография Ван Юйхэ. Биографии современных китайских композиторов. Пекин: Культура и искусство, 1996. 230 с.

произведения китайского композитора «...демонстрируют уникальную эстетику и понимание психологии музыки, стремлением к разнообразию и единой стилистической красоте и уникальному китайскому выражению». Также объясняется значение вокальных произведений композитора для истории современной музыки и глубокое влияние, которое они оказали на создание художественных песен в Китае¹⁶⁵.

Освоив механизмы компаративного анализа, многие исследователи переносят их на интерпретацию сочинений композиторов-современников. Таково исследование Се Тяньцзи, сопоставляющего отдельные аспекты творчества Хуан Цзы и Хэ Лутина¹⁶⁶. При всей тонкости литературного стиля автора, предложенный подход фактически не вполне корректен. Он возможен только в качестве выявления общих инвариантных черт национального стиля, тем и образов, помогающих лучше понять специфику проявления авторского стиля. Лишь единичные работы выявляют закономерности музыкального языка, формы, гармонии, ладотональности, фактуры вокальных произведений в Китае в XX веке¹⁶⁷.

Оценивая вклад китайских исследователей в вопросы изучения камерно-вокального творчества отечественных композиторов в XX веке, отметим, что до сих пор продолжается апробация различных методов анализа камерно-вокальной музыки и методология исследования музыки со словом находится еще в процессе формирования. Между тем вклад начинающих китайских исследователей своеобразно дополняет

¹⁶⁵ Сиань Тао. Влияние итальянской и немецкой модели подготовки специалиста в области музыкального образования на Китай // Вестник Шэньянской консерватории. 2015. № 33. С. 165.; Гоу Ин. Эстетические характеристики художественных песен Хуан Цзы: диссертация магистра. Ухань: Изд-во Центрально-Китайского пед. ун-та, 2007. 58 с.

¹⁶⁶ Се Тяньцзи. Сравнительное исследование искусства Хуан Цзы и Хэ Лутина // Журнал Синхайской консерватории. 1986. № 3. С.7–22

¹⁶⁷ Чэнь Линцзюнь. Исследования по истории современной китайской музыки в XX веке. Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2004. 453 с.; Ху Юцин. История развития китайской и зарубежной вокальной музыки / Ху Юцин. Чунцин: Изд-во Чунцинского пед. ун-та, 2007. 603 с.; Тан Инь. О технике композиции Хуан Цзы и «национальном новом звучании»: магистерская диссертация. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2013. 93 р.

аналитические штудии, и помогают выяснить локальные детали, влияющие на творчество китайских композиторов XX века, воссоздают исторические подробности, социальный и культурных контекст эпохи. Последнее позволяет глубже понять процессы ладообразования, полифонии, гармонии и формы в профессиональном композиторском творчестве Китая уже с позиции исторической ретроспективы.

В настоящее время в музыкальной науке ясно обозначился круг вопросов, тесно связанных с изучением интонационной природы китайской камерно-вокальной музыки, решение которых актуально для ее развития на современном этапе:

- развитие междисциплинарных исследований музыкантов, филологов, этнографов, посвященных взаимодействию речевой, поэтической и музыкальной интонации, в том числе, и с позиции отражения в вокальной музыке диалектных форм интонирования, постепенно изменяющихся под воздействием не только процессов глобализации, но и внутренних условий, связанных с движением миграционных потоков внутри страны;

- создание теоретического аппарата исследования, адекватно отражающего процессы эволюции и формирования жанровой системы китайской вокальной музыки;

- изучение онтологии этнической интонационности в профессиональной вокальной музыке китайских композиторов в контексте расширения ее эмоциональной палитры и содержания, в том числе и под воздействием развития западноевропейской музыки и массового популярного искусства.

Обобщая наблюдения в целом, отметим, что в музыковедении разработаны многочисленные теории, которые позволяют анализировать и классифицировать музыкальную интонацию от трактовки как звуковысотного соотношения тонов и мелодического оборота, через преломление в теории аффектов – к интерпретации в «энергетической

концепции» Э. Курта и далее, в современных мультидисциплинарных исследованиях. Наличие в рассматриваемом проблемном поле разнообразных научных подходов помогает сформировать понимание этой важной музыкальной категории. В настоящее время исследования активно реализуются в практико-ориентированном направлении, в аспекте взаимодействия теории и практики исполнительской деятельности. Теория музыкальной интонации в музыковедении продолжает развиваться, инкультурируя достижения научных школ других стран, что позволяет вносить важный вклад в понимание и анализ развития современного музыкального искусства.

В то же время, в трудах российских музыковедов воззрения на музыкальную интонацию формируются в ряду различных музыкально-теоретических систем и концепция музыкальной интонации, в таком контексте, предстает сложной многоуровневой системой.

Ограничив рамки нашего обзора XX столетием и первой четвертью XXI века, среди российских ученых, исследовавших концепт «интонация», следует назвать Б. В. Асафьева, М. Г. Арановского, М. Ш. Бонфельда, Л. П. Казанцеву, Д. К. Кирнарскую, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, Е. М. Орлову, В. Н. Холопову, Л. Н. Шаймухаметову, Б. Л. Яворского и др. В их трудах представлены различные аспекты музыкальной интонации: и как целостного феномена, и в ее взаимодействии с другими концептуальными понятиями музыкального искусства, и в междисциплинарном пространстве.

Важным в исследовании китайской вокальной музыки видится внимательное отношение к особенностям культуры, менталитета, а также локальным традициям в эволюции каждого отдельного жанра. Взаимосвязь со словом определяет обращение к комплексному подходу и подбору приемов и методов, помогающих выявить специфику взаимодействия слова и музыки. Закономерно при этом, что перенос методологии, сложившейся в трудах российских ученых, на исследование китайской камерно-вокальной музыки XX века напрямую невозможен в силу того, что при освоении

западноевропейских норм композиции целеполагающим для китайских авторов было сохранение национального начала. Необходимым видится поиск специальных методов и методологии анализа произведений вокального искусства в Китае с учетом этнографического фактора и специфики развития «интонационного словаря эпохи». Результативно применение компаративного подхода, помогающего высветить общее и различное не только в исторической ретроспективе жизни жанра в восточном и западном музыкальном искусстве, но и в его онтологии в настоящее время.

ГЛАВА II. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУАН ЦЗЫ

2.1 Основные этапы и принципы творчества Хуан Цзы в эпоху интонационных кризисов

Дэвид Фрэнсис Урроуз¹⁶⁸ в рецензии на книгу Лю Чин-Чи «Критическая история новой музыки в Китае» несколькими предложениями дает характеристику культурно-исторической ситуации, сложившейся в начале XX века и повлиявшей на жизнь и творчество Хуан Цзы и его современников. Ученый пишет: «К концу XIX века китайская культура впала в застой, и интеллектуалы начали уезжать за границу за новыми идеями. В результате возник захватывающий музыкальный стиль, который Лю Чин-чи называет “новой музыкой”. Не имея прямой связи с традиционной китайской музыкой, “новая музыка” отражает композиционные приемы и музыкальные идиомы европейских стилей XVIII и XIX веков». Лю прослеживает генезис и развитие «новой музыки» на протяжении двадцатого века, искусно исследуя социальные и политические силы, которые ее формировали, а также ее использование политическими активистами и правительством»¹⁶⁹.

Рассмотрим картину формирования интонационного словаря эпохи «новой музыки» и процессов, которые были свойственны развитию культуры Китая в 20–40-е годы XX века. В период кризиса интонаций, по меткому наблюдению Б. В. Асафьева, музыка переводится на иные пути. Отдельные музыкальные произведения и даже «интонационные накопления» эпохи

¹⁶⁸ Urrows D. F. Review of Liu Ching-chih book “A Critical History of New Music in China” // Chinese Cross-Currents. Vol. 9. № 4. 2012. P. 158–163.

¹⁶⁹ Ibid. P. 158.

кажутся искусственными, ветшают ...и начинается борьба за новые интонации, новую выразительность. Борьба эта сопровождается переоценкой господствовавших музыкальных ценностей с позиции идеологии новых слушателей. Она тем острее, если совпадает с политическими переворотами и переустройством государственного общественного строя ¹⁷⁰ . Е. А. Ручьевская уточняет специфику таких процессов: «“Музыкальное речение” мельчает, выветривается его содержание. Консервируясь, оно перестает отвечать потребностям развивающегося художественного мышления общества. Репродукция находок превращает их во *вторичный прием*, в штамп (эпигонство, ремесленное комбинирование)», что и называется Асафьевым интонационным кризисом ¹⁷¹ .

Недолгая жизнь Хуан Цзы (1904 – 1938), продлившаяся всего тридцать четыре года, вместила в себя многие события и отразила перипетии трудного исторического времени в судьбе Китая 20–40-х годов XX века. Известно, что Китай, длительное время (практически до конца XIX столетия) являлся изолированным во всех смыслах государством. В аспекте музыкального искусства это проявилось, в частности, в подавляющем преобладании традиционных жанров и стилей вокально-инструментального творчества, сущность которых определялась спецификой многовекового уклада жизни имперского государства и менталитетом его народа. Профессиональное искусство было доступно преимущественно привилегированным кругам образованной китайской аристократии и художественной элиты. Несмотря на

¹⁷⁰ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. С. 275–276.

¹⁷¹ Е. А. Ручьевская считает интонационное развитие или развитие на семантическом уровне опережающим, обусловленным насущной потребностью искусства отражать действительность. Интересным при этом является раскрытие типовых интонационных формул в синхроническом и в диахроническом (историческом, генетическом) аспектах, в рамках стиля данного композитора и в рамках одного художественного произведения. Поэтому постановка проблемы интонационного генезиса, особенно в период интонационного кризиса, является важным теоретическим наблюдением, которое будет содействовать пониманию функциональности музыкальной интонации в различные периоды творчества композитора. См. подробнее: Ручьевская. Е. А. Интонационный кризис и проблема переинтонирования // Работы разных лет: сб. статей: В 2-х т. СПб.: Композитор, 2011. Т. II. С. 446–447.

чрезвычайно высокий содержательно-духовный и технический уровень китайского традиционного искусства в его разных видах и направлениях, европейская культура, ввиду полной закрытости Китая, в стране не была представлена и никак не развивалась за исключением музыкальных материалов, «экспортируемых» религиозными миссионерами и представителями зарубежных посольств. Ситуация начала постепенно изменяться в последней трети XIX века, когда, в результате печально известных Опиумных войн и ряда других политических событий, в Китае стали образовываться европейские и американские концессии с крупными портовыми городами-сеттльментами (Шанхай, Кантон Гуанчжоу, Тяньцзинь и другие), ставшими своеобразными «воротами» для проникновения в Китай инокультурного искусства.

Еще одним важным историческим фактором, повлиявшим на внедрение зарубежной музыкальной культуры в Китай, стала Синьхайская революция 1911 года. Ее результат – падение монархии и провозглашение Китайской республики. Масштабные преобразования в стране привели к активизации демократических процессов в образовании, к осознанию необходимости реформирования многих сфер гуманитарной деятельности, к «культурному обновлению страны»¹⁷². Молодые талантливые ученые отправляются в европейские страны и в США для обучения в классических университетах. Этим путем также последовал и Хуан Цзы¹⁷³.

Композитор родился 23 марта 1904 года в уездном городе Чаншу восточной приморской провинции Цзянсу. Семья его имела прочное социальное и материальное положение. Отец – Хуан Хунпэй был управляющим на фабрике, занимал различные должности в городской администрации и имел влияние в местных политических кругах. Интересен факт того, что двоюродным дядей Хуан Цзы был известный в Китае политик

¹⁷² У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Харьков, 2016. С. 194.

¹⁷³ Материал раздела апробирован в статье: У Мина. Образ человека в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 12. С. 2803–2807.

и педагог-организатор Хуан Янпэй (黃炎培 / Huáng Yánpéi). С детства Хуан Цзы проявлял интерес к музыке и литературе: будучи ребенком, он выучил множество народных песен и мог читать стихи китайских классиков. Композитор так вспоминал свои детские увлечения: «Когда я был маленьким, моей любимой поэмой была “Пипа” Ли Бо. И хотя в то время я был слишком молод, чтобы полностью понять значение иероглифов <...> и оценить более глубокий смысл стихотворенных слов, она мне нравилась только потому, что при чтении вслух звучала изумительно»¹⁷⁴.

В 1916 году в возрасте двенадцати лет Хуан Цзы поступил в престижный пекинский колледж Цинхуа (ныне – университет «清华大学 / Qīnghuá Dàxué»), в котором, помимо основной программы обучения, он освоил игру на фортепиано и кларнете, занимался сольным вокалом и пел в хоре, а позднее начал изучать классическую гармонию. Уже тогда Хуан Цзы проявил интерес к углубленному изучению музыкального искусства, начав освоение теории европейской музыки и истории музыки Китая (сохранились первые собственные записи Хуан Цзы о национальных древних музыкальных инструментах). По сведениям Юй Пэнхуа, именно в этот период Хуан Цзы пишет свои первые сочинения – фортепианные пьесы «Менуэт в античном стиле» и «Фея в лесу»¹⁷⁵. При этом юноша продолжал активное всестороннее саморазвитие, преуспев в постижении литературы, поэзии, философии и каллиграфии.

По окончании колледжа Хуан Цзы принял решение изучать психологию и в 1924 году, в возрасте двадцати лет пересек Тихий океан, чтобы получить высшее образование в США. Юноша поступил в Оберлинский колледж (*Oberlin College*, штат Огайо), став единственным азиатским студентом на своем курсе. При колледже действовало известное и авторитетное в США

¹⁷⁴ Цит по изд.: Liu J. Y. *The Art of Chinese Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 1966. P. 116.

¹⁷⁵ Юй Пэнхуа. *Песенное творчество Хуан Цзы // Музыкальная культура глазами молодых ученых*. СПб.: Астерион, 2021. Вып.16. С.203.

музыкальное отделение (ныне это Оберлинская консерватория), определявшее богатую и разнообразную музыкальную жизнь кампуса и всего Оберлина. Конечно же, помимо изучения психологии, Хуан Цзы стал посещать музыкальные курсы¹⁷⁶.

Поскольку Хуан Цзы, получивший диплом колледжа Цинхуа, поступил сразу на третий курс Оберлинского колледжа, имевшего статус вуза, то уже спустя два года после своего приезда в Америку он получил степень бакалавра по психологии (1926). Решив связать свою судьбу с музыкой, Хуан Цзы продолжает обучение уже на музыкальном отделении колледжа, и в 1928 году становится обладателем степени бакалавра искусств, освоив теорию музыки, основы композиции и гармонии, игру на фортепиано и сольное пение.

В сентябре 1928 года Хуан Цзы переезжает в город Нью-Хейвен штата Коннектикут, где поступает в Музыкальный колледж (консерваторию) Йельского университета (*The Yale University Conservatory*), который заканчивает в июне следующего года со степенью бакалавра музыки. Для совершенствования своего мастерства в стенах колледжа молодой человек избрал семь из десяти возможных курсов, максимально связанных с композиторской подготовкой (композиция, оркестровка и другие). Дипломной работой Хуан Цзы стало масштабное оркестровое произведение под названием «*In Memoriam, Overture for Orchestra*» (怀旧 / Huáijìu / «В память»).

В российском музыкознании распространен перевод названия этой увертюры «Ностальгия», что не вполне отвечает содержанию, заложенному композитором в этот программный заголовок. Из биографических источников известно, что увертюра была посвящена первой возлюбленной Хуан Цзы Ху Юнфу, с которой они вместе учились в Оберлинском колледже. Девушка

¹⁷⁶ См. подробнее: Ван Хунтао. О концепции исследования древнекитайской поэзии, искусства и песни с точки зрения языка и музыковедения // Северная музыка. 2018. № 21. С. 229.

внезапно скончалась от сердечного приступа после возвращения в Шанхай. Известие о смерти Юнфу потрясло композитора, находящегося в Америке, и он создал свою музыкальную эпитафию «*In Memoriam*»¹⁷⁷. Слово «ностальгия» (с греч. *nostos* возвращение домой, *algos* страдание, боль) расшифровывается как тоска по родине, тоска по минувшему, утраченному¹⁷⁸. Понятию «ностальгия» свойственно первое значение, общее переживание для многих людей. Для выражения частного, субъективного переживания утраты, потери возлюбленного применяют иные, более скромные эпитеты. Вероятно, в случае возникновения перевода названия увертюры «Ностальгия» вместо англоязычного «*In Memoriam*» в русскоязычной среде легко объяснимо фактом нахождения композитора за рубежом, вдали от Родины, но такой перевод видится нам не вполне верным. В работе сохранено название увертюры данное Хуан Цзы.

В отчете, опубликованном в журнале «*Oberlin Alumni Magazine*» в июле 1929 года, говорилось: «Увертюра Хуан Цзы “*In Memoriam*” выделялась среди всей другой оркестровой музыки. Возможно, она не была такой эффектной, как некоторые другие произведения, но, по крайней мере, у Хуан Цзы был центральный элемент – музыкальная идея и прекрасная оркестровка»¹⁷⁹. В июне 1929 года Хуан Цзы покинул Соединенные Штаты и в течение года ознакомился с культурой и музыкальным искусством европейских стран.

Хуан Цзы вернулся в Шанхай 30 августа 1929 года. Нужно отметить, что среди уехавшей из Китая учиться за рубеж перспективной молодежи профессиональных музыкантов практически не было. Большинство из будущих интеллектуальных лидеров страны – широко образованные личности. Многие получили не только классическое образование в Китае и

¹⁷⁷ Сяо Юмэй. «Ностальгическая песня Хуан Цзы» Хуан Цзы // Полное собрание сочинений. Монографии о литературных трактатах. Шанхай: изд.-во Шанхайской консерватории, 2005. Т. 1. С. 387.

¹⁷⁸ Ностальгия // Словарь современных иностранных слов / Ред. Л.Н. Комарова. М.: Русский язык, 1993. С. 414.

¹⁷⁹ Цит. по изданию: Liu Ching-chih. *A Critical History of New Music in China* / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P.118.

имели конфуцианские степени, но и обладали прогрессивными эстетическими взглядами. Последнее позволило им, вернувшись на Родину, произвести реформирование всей системы национального образования, в том числе, художественного и музыкального. К таковым следует отнести историка и политика Лян Цичао (1873–1929) (梁启超 / *Liáng Qǐchāo*); будущего ректора Пекинского университета Цай Юаньпэя (1868–1940) (蔡元培 / *Cài Yuánpéi*); лингвиста, математика и автора первых китайских фортепианных пьес Чжао Юаньжэня (1892–1982) (赵元任 / *Zhào Yuánrèn*); политика и музыковеда Ван Гуанци (1892–1936) (王光祈 / *Wáng Guāngqì*); писателя, лингвиста и переводчика Линь Юйтана (1895–1976) (林语堂 / *Lín Yǔtáng*); правоведа, военного и композитора Цин Чжу (1893–1959) (青主 / *Qīng Zhǔ*) и других. Очевидно, что восприняв модель и лучшие ценности европейской культуры и образования, начинающие реформаторы китайского государства предприняли попытку экстраполяции некоторых форм и принципов западного музыкального образования, об этом пишет в своей работе Сиань Тао¹⁸⁰.

Ряд ставших впоследствии классиками китайской музыки композиторов стажировались в европейских консерваториях и вузах Америки: Сяо Юмэй (1884–1940) (萧友梅 / *Xiāo Yǒuméi*) – в Лейпцигской высшей школе музыки, Ма Сыцун (1912–1987) (馬思聰 / *Mǎ Sīcōng*), Сян Синхай (1905–1945) (冼星海 / *Xiǎn Xīnghǎi*) и Жэнь Гуан (1900–1941) (任光 / *Rèn Guāng*) – в

¹⁸⁰ Сиань Тао. Влияние итальянской и немецкой модели подготовки специалиста в области музыкального образования на Китай // Вестник Шэньянской консерватории. 2015. № 33. С. 163–165.

Парижской консерватории, Хуан Цзы и Тан Сяолин (1911–1948) (譚小麟 / *Tán Xiǎolín*) – на музыкальном факультете Йельского университета США, Ли Вэйнин – в Венской высшей школе музыки, Сяо Шусянь (1905 – 1991) (萧淑娴 / *Xiāo Shúxián*) – в Королевской консерватории в Брюсселе и т.д.

Все названные деятели науки и культуры являлись просветителями в высоком смысле этого слова, сумевшими почерпнуть в западной культуре ее наиболее опозитизированные и одухотворенные художественные идеи. Кроме того и сама атмосфера Шанхая в 30-х годах XX века способствовала этому¹⁸¹. Шанхай – один из узловых морских портов, экономических и культурных центров Китая, притягивал к себе талантливых людей и творческую интеллигенцию. После Синьхайской революции 1911 года китайское общество было готово к переменам, и именно этот путь определяла межкультурная и многонациональная среда Шанхая. Влияние конфуцианства обусловило то, что новое не могло появиться вне связи с укоренившимися традициями и на этой почве модернизация музыкальной культуры, искусства и образования в Китае проходила как полярный процесс в острых дискуссиях и поисках для всех приемлемых компромиссных решений.

Суть этой полярности определялась разделением творческой интеллигенции на приверженцев западноевропейской школы, которым противостояли поборники национальных устоев, видевшие развитие китайской музыки только в рамках заложенного потенциала народной музыки

¹⁸¹ В Шанхай из-за японской оккупации Маньчжурии стали стекаться эмигранты, которые не хотели зависеть от японской диктатуры и, более того, служить в японской армии. Русский военный Г. Хотковский, оказавшийся в то время в Китае, отмечал, что «Шанхай в те годы был четко распределен на части с почти пограничным разделением. В центре был международный сеттельмент и французская концессия. Международный сеттельмент управлялся англичанами и там основным языком был английский. Охрану в нем несла английская полиция. Французским военным туда ходить запрещалось. Границы, как таковой не было, но по одной стороне улицы ходили английские полицейские, по другой французские. Улица имела два названия, но передвижение было свободным... Вокруг концессии сеттельмента были чисто китайские кварталы, впоследствии оккупированные японцами. ...Русская колония в Шанхае была также достаточно большой». См. подробнее: Хотковский Г. Шанхай моей молодости // Проблемы Дальнего Востока. 1995. № 2. С. 116.

и национальной культуры. Как пишет Вэй Яньгэ «В начале XX века в Китае были распространены два полярных движения – “за сплошную европеизацию” и “за отказ от всего иностранного”. Китайская и западная музыка рассматривались в отрыве друг от друга, отрицалась возможность их сочетания»¹⁸².

Важной задачей творческой интеллигенции, получившей образование за рубежом и вернувшейся в Китай, было уравновесить полюса и найти путь, устраивающий представителей отмеченных страт общества. С достаточной определенностью и ясностью этот путь наметил в 1923 г. музыковед Ван Гуанци. Он писал, что «конечная цель его исследователей – это стремление обеспечить условия для создания в Китае “национальной музыки”, отражающей подлинный дух китайской нации». Ценность такой национальной музыки в том, что она «будет признана в “интернациональном масштабе”, по праву войдет в анналы музыки мира, будет способной конкурировать с западной музыкой»¹⁸³.

В 30-е годы Хуан Цзы поддержал направление развития, заданное Ван Гуанци. Он писал: «Заимствовать западную музыку целиком и полностью или упрямо цепляться только за старые методы – есть политика самоубийства». Он критиковал тех, кто не признавал, что «великое искусство всегда остается отражением духа нации и общества». Специфические тенденции, раскрывающиеся в древних мелодиях и народных песнях, есть не что иное, как «воплощение нашего национального характера», это, безусловно, «нельзя стереть одним махом». В то же время древние мелодии и народные песни требуют изучения и упорядочения, а для этого необходимо использовать и «лучшие западные музыкальные формы», лишь так сможет «возникнуть новая национальная музыка»¹⁸⁴.

Эти и другие взгляды на будущее музыкального искусства в Китае Хуан

¹⁸² Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20–40-х годов // Китайская культура 20–40-х годов и современность. М.: Наука, 1993. С. 148.

¹⁸³ Там же. С. 143.

¹⁸⁴ Там же. С. 149.

Цзы изложил в ряде программных статей, лекциях, вводных эссе к учебно-методическим материалам и предисловиях к сборникам песен, а также в статьях для газеты «Вечерние новости». Среди его наиболее значимых музыкально-критических работ: «Взгляд на историю и эволюцию западной музыки», «Брамс», «Музыка в сознании китайцев», «Несколько слов о музыкальной критике», «Выразительность мелодии», «Как создать национальную музыку для нашей страны», «Категории музыки», «Оценка музыки» и другие¹⁸⁵.

Наиболее известна статья Хуан Цзы «Как создать национальную музыку для нашей страны» (1934)¹⁸⁶. В ней композитор подчеркивал, что новая китайская музыка «может быть создана только теми композиторами, которые, обладая знанием западных технологий, разделяют судьбу китайского народа, его кровь и душу»¹⁸⁷.

Значимой особенностью музыкальной интонационной среды 20-х годов XX века в Китае были жанровые приоритеты, обусловленные приверженностью к ним отдельных групп социума. Они поляризовались, обозначив, тем самым, конкретные стилевые направления и векторы развития, по которым будет двигаться музыкальное искусство Китая в дальнейшем. Среди них выделилась *новая народная музыка*, исполняемая на традиционных китайских музыкальных инструмента¹⁸⁸. Отдельно обозначилось направление *популярной массовой музыки*, отмеченной развитием контрастных жанровых сфер: с одной стороны, революционной массовой песни (или патриотической песни), с другой – песенно-популярной музыки и жанров легкой музыки, обусловленных полинациональным

¹⁸⁵ Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Пекин: Народная музыка, 2009. 237 с.

¹⁸⁶ Хуан Цзы. Как создать национальную музыку для нашей страны // Музыкальное искусство. 1984. № 4. С. 34.

¹⁸⁷ Цит. приведена по: У Мина. Отражение эстетических взглядов Хуан Цзы в его камерно-вокальном творчестве // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2021. Вып. 16. С. 199–202.

¹⁸⁸ Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20–40-х годов // Китайская культура 20–40-х годов и современность. М.: Наука, 1993. С. 149–150.

воздействием эмигрантской социальной среды крупных городов, выполняющих функции культурных и образовательных центров Китая¹⁸⁹. Весьма значимой становилась и сфера *композиторской музыки*, реализовывающаяся через жанры «...романса, инструментальной музыки, исполняемой на европейских музыкальных инструментах, оперной музыки»¹⁹⁰.

Вэй Яньгэ поясняет, почему устойчиво сохранялось противопоставление революционной массовой песни и академической музыки западного образца в музыкальных кругах Китая в 30–40-е годы. «Революционная песня являла собой образец монофонической традиции. Она не восходит к высшим уровням музыкального мышления. Запрет в адрес композиторов выходить за рамки революционной песни был равнозначен ограничению музыки Китая навечно рамками одноголосия. Революционная песня была порождением всеобщего социального подъема, вызванного широко развернувшимся общественным движением. Когда в обществе на смену социальному подъему пришли другие настроения (например, главной целью общества стало экономическое строительство), придерживаться по-прежнему такой формы, как революционная песня стало нецелесообразным»¹⁹¹.

По существу, в приведенной дискуссии на самом деле обсуждались перспективы и характер развития будущей китайской музыки. Представленные стилевые направления можно считать показателями внутренних процессов, характеризующих «перестройку» китайского общества. Приверженность профессиональной академической музыке и шире – культуре западного образца отличало демократическую молодежь, поддерживающую движение «4 мая». Российский литературовед

¹⁸⁹ Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20–40-х годов // Китайская культура 20–40-х годов и современность. М.: Наука, 1993. С. 149–150.

¹⁹⁰ Там же. С. 153.

¹⁹¹ Там же.

В. С. Аджимамудова¹⁹² на примере анализа произведений, популярных у китайской молодежи в 20-х годах XX века, выделяет новый принцип, говорящий о серьезных изменениях, происходящих в личностных структурах. Эти изменения отражала литература «4 мая» – произведения, созданные с 1917 – по 1927 год¹⁹³. Ученый приводит две разнонаправленные тенденции, характеризующие развитие литературы этого времени и персонализированные именами двух китайских писателей – Чжоу Цзожэнь и Ху Ши – идеологов литературной революции, ратовавших за традиционализм и модернизацию. «Китайская литература, веками исповедовавшая в своей этике человеколюбие (жэнь), лишь в новое время подошла к идее суверенной личности»¹⁹⁴. В творчестве Чжоу Цзожэня происходит открытие личности: «Прежде человек жил для господина, для дао, для родителей. Современный человек открыл, что он живет ради себя самого», так отзывались о творчестве писателя Юй Дафу, его коллега и современник¹⁹⁵.

Вклад Чжоу Цзожэня в развитие национальной литературы определяется также тем, что он сформулировал функции словесного и поэтического творчества. Их суть состоит в «сосуществовании и противостоянии двух эстетических принципов – «словесность несет дао», а стихи «говорят об устремлениях». Иными словами, словесные виды творчества транслируют коллективный опыт и знания, поэзия раскрывает

¹⁹² Аджимамудова В. С. Принцип личности в литературе «4 мая» // Личность в традиционном Китае. М: Наука. Восточная литература, 1992. С. 280–302.

¹⁹³ Отличительными чертами произведений, появившихся в эти годы, являются «...переход на разговорный язык байхуа, демократизация тем и героев, освоение “внеэстетических” пластов действительности новым творческим методом «правдописания», постановка социальных проблем, меняющаяся концепция личности». Аджимамудова В. С. Принцип личности в литературе «4 мая» // Личность в традиционном Китае. М: Наука. Восточная литература, 1992. Там же. С. 280.

¹⁹⁴ Там же. С. 298.

¹⁹⁵ Трагедию осознавшей себя и пробудившейся личности лучше всего выразили слова Чжоу Вэньцзюнь, 24-летней вдовы из знатного рода, незаурядной поэтессы и музыканта, которая решила на повторный брак и бегство из дома в одноименном романе Го Можо. Она уверенно провозглашает: лучше быть «скорее разбитой яшмой, чем целым куском черепицы» Там же. С. 288.

внутренние переживания и индивидуальный опыт¹⁹⁶.

Ху Ши, «...проповедник западного пути, раскрыл принцип новой личности в антитрадиционалистской концепции здорового индивидуализма и эгоцентризма». Он назвал эпоху “4 мая” Возрождением. «Но запоздалое открытие личности в затянувшемся средневековье китайской культуры не сопровождалось ни взлетом раскрепощенного духа, ...ни возвеличиванием разума. Индивидуализм не стал самодавлеющим принципом китайской литературы»¹⁹⁷.

Однако именно ценность личности, раскрывшаяся в Китае благодаря суровому реализму Ибсеновских драм, невероятно популярных в то время, стала почвой, на которой начала развиваться камерно-вокальная музыка европейского типа, обращенная своим содержанием к глубоко личным сторонам человеческой души¹⁹⁸. Неслучайно большинство китайских композиторов рассматриваемого периода, творивших в жанре вокальной миниатюры (Ван Гуанци, Ли Цзиньхуэй, Сяо Юмэй, Хуан Цзы, Цзян Динсян, Цин Чжу и др.), подчеркивали то сильное впечатление, которое оказали на них вокальные творения композиторов-романтиков¹⁹⁹. На это явление²⁰⁰ указывают в своем исследовании камерно-вокального творчества Цин Чжу Н. Брагина и Ван Цзе²⁰¹.

¹⁹⁶Там же. С. 298.

¹⁹⁷ Аджимамудова В. С. Принцип личности в литературе «4 мая» // Личность в традиционном Китае. М: Наука. Восточная литература, 1992. С. 299.

¹⁹⁸ Материал данного раздела апробирован в статье: У Мина. Женские образы в музыкальном искусстве Китая первой половины XX века: жанровые и стилевые тенденции их воплощения / Пэн Хуэйчжэнь, У Мина // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2025. Т. 21. № 4. С. 136–152.

¹⁹⁹ Gong Hong-Yu. Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949 // New Zealand Journal of Asian Studies. 2008. № 10–2. P. 38–69.

²⁰⁰ По мнению В. Ю. Батанова, именно 1910-е–1920-е годы «стали тем историческим периодом, который заложил основы формирования жанровой сферы камерной музыки, получившей в Китае последующее развитие, достигнув сегодня высокого профессионального уровня и известности. Батанов В. Ю. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века // European Journal of Arts. 2020. № 3. С. 23.

²⁰¹ Брагина Н. Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. 2021. № 2 (97). С. 63–78.

Первая половина XX века в истории музыкального искусства Китая в целом является особенным, переходным периодом, в который осуществлялся поиск «собственного лица» новой национальной академической музыки. Наряд специфических особенностей этого процесса указывает в своей работе Гун Ху-ю (*Gong, Hong-Yu*)²⁰².

Так, современник и коллега по Шанхайской консерватории Хуан Цзы китайский композитор Цин Чжу (青主) (1893–1959) окончил Берлинский университет, получив степень доктора права. В то же время он изучал фортепиано, теорию музыки, композицию частным образом и по возвращении на Родину работал в военных структурах и преподавал германистику в различных университетах Китая. С 1920 по 1930 годы, во время подъема культурной жизни в стране, Цин Чжу в качестве главного редактора музыкальных изданий Шанхайского национального института музыки (ныне консерватории) опубликовал ряд работ в области музыкальной эстетики, музыковедения и музыкальной социологии. Кроме этого, известны более 50 вокальных опусов, созданных им под влиянием немецкого народного и академического музыкального искусства²⁰³. В основном, как отмечает автор монографии «Критическая история новой музыки в Китае» Лю Чин-чи, это были лирические соло, а также примеры, иллюстрирующие его теоретические и эстетические установки (см. в приложении 3 сравнительную таблицу основных произведений Хуан Цзы и сочинений его современников). В соответствии с тем вкладом, который Цин Чжу внес в развитие музыкальной культуры Китая, исследователи оценивают его как одну из наиболее представительных фигур в области музыкальной эстетики, сравнимой разве что с китайским эстетиком Ван Гуанци (*Wang Guangqi*), работающим в Германии.

Другой представитель творческой интеллигенции – современник Хуан

²⁰² Gong Hong-Yu. Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949 // New Zealand Journal of Asian Studies. 2008. № 10–2. P. 38–69.

²⁰³ Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 179–182.

Цзы, китайский композитор Чжао Юаньжэнь (趙元任) (1892–1982) вошел в историю китайской культуры прежде всего как философ, переводчик, лингвист, эмигрировавший в 1938 году в США и внесший свой вклад в создание системы латинизации китайского языка²⁰⁴. В истории китайской музыки он предстает активным реформатором. Как отмечает Сюй Яньпин, «желая “продвинуть” китайскую музыку в область освоения новых композиционных техник, Чжао Юаньжэнь выпускает ряд вокальных произведений...», среди которых 14 песен и хоровая баллада «Морская рифма» (1922–1927)²⁰⁵. Сюй Яньпин правомерно утверждает, что хоровое сочинение «Морская рифма» трудно отнести к жанру оратории, в связи с краткостью формы (одночастная с пятью контрастными разделами), а также наличием ясной сюжетной основы, противоречащей обобщенному содержанию оратории.

В наибольшей степени «Морская рифма» продолжает традиции баллады Ф. Шуберта «Лесной царь», которая была хорошо известна Чжао Юаньжэнь как продвинутому пианисту. Повествовательная баллада для солиста и хора «Морская рифма» – единственное хоровое произведение среди песен композитора. Исследователь подчеркивает, что «...стилистически балладе Чжао не хватает драматической интенсивности в фортепианном сопровождении, Шуберт превосходит Чжао в точности передачи музыкальных приемов во фразировке и динамике, но бесспорно, баллада Чжао стала замечательным примером китайской версии лирических произведений»²⁰⁶. Критическая оценка композиционных особенностей «Морской рифмы» Чжао Юаньжэня позволяет предположить, что первенство в художественном освоении жанра оратории все-таки принадлежит Хуан Цзы.

Если же говорить о композиторском творчестве Сяо Юмэя, то нужно

²⁰⁴ William S-Y. Wang. Yuen Ren Chao // *Language*. 1983. Vol. 59. № 3. P. 605–607.

²⁰⁵ Сюй Яньпин. Чжао Юаньжэнь: хоровая баллада «Морская рифма» как символический образ нового времени // *Культурная жизнь Юга России*. 2022. № 2 (85). С. 25–29.

²⁰⁶ Там же. С. 27.

отметить, что во многом оно подчинено той активной просветительской и образовательной деятельности, которую он вел в различных организациях Пекина и Шанхая. После возвращения в Китай Сяо Юмэй, начиная с 1920 года, работал в Пекине в Министерстве образования Китайской республики, а затем был назначен директором «Общества изучения музыки при Пекинском университете», где преподавал многие научные дисциплины. Входил в комитет создания Шанхайской консерватории, был заместителем ректора, директором музыкальной школы (известной впоследствии как государственная музыкальная школа)²⁰⁷. Сяо Юмэй окончил Лейпцигскую консерваторию и в 1916 году защитил диссертацию, посвященную историческому исследованию китайского оркестра до XVII века. Это впоследствии сказалось на его приверженности инструментальной музыке – им написан ряд сочинений для европейских инструментов – фортепиано, скрипки, камерно-инструментальные произведения и произведения для оркестра. Есть в его арсенале и хоровые произведения.

Столь подробный обзор композиторского творчества соотечественников современников Хуан Цзы предпринят для того, чтобы показать, что наиболее важный вклад в развитие вокальной музыки, по существу, был сделан именно Хуан Цзы в силу его дара мелодиста и приверженности этой форме музыкального высказывания на протяжении всей своей творческой жизни.

Профессиональная карьера Хуан Цзы началась сразу же после возвращения в Шанхай в 1929 году. Он был принят на должность профессора музыкального факультета Хуцзянского университета²⁰⁸. С октября он также преподавал в созданной в 1927 году Национальной консерватории²⁰⁹. Спустя год Хуан Цзы оставил работу в университете, сосредоточившись на преподавании в консерватории. Его деятельность в стенах первого

²⁰⁷ Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20-40-х годов // Китайская культура 20–40-х годов и современность М.: Наука, 1993. С. 167.

²⁰⁸ Ныне – Шанхайский университет науки и технологий (上海科学技术大学).

²⁰⁹ Ныне – Шанхайская консерватории (上海音乐学院).

профессионального музыкально-образовательного учреждения Китая была чрезвычайно объемной и многообразной. По свидетельству Цзо Чжэньгуаня, в качестве профессора факультета теории и композиции Хуан Цзы вел одиннадцать из четырнадцати преподаваемых на факультете дисциплин: гармонию, анализ музыкальных форм, полифонию, контрапункт, инструментоведение, оркестровку, композицию и историю музыки²¹⁰. Также Хуан Цзы был назначен заведующим учебной частью консерватории – в современной терминологии, ее проректором, сделав множество полезного для развития профессионального музыкального образования и науки в стране.

Оценивая значение деятельности Хуан Цзы для музыкальной культуры Китая, нужно отметить, что на ее содержание и интенсивность решающим образом повлияли исторические и политические события и по существу на его жизнь пришлось, как минимум два периода кризиса интонаций. Первый период связан с отторжением интонационности старой музыкальной культуры, которая характеризовала установки консервативного традиционного общества в Китае и поиски новой выразительности, в том числе в устремлении к изучению западноевропейских музыкальных образцов. Начиная с 40-х годов XIX века, Китай переживал один из самых сложных периодов в современной истории. Падение правительства Маньчжурии и династии Цин способствовало полному краху тысячелетней монархии, падению правительства и последовавшей за этим борьбой политических и военных группировок. Синьхайская революция 1911 года и Движение 4 мая 1919 года привели к демократизации искусства, и актуализации интонационности массовых революционных песен, с одной стороны, а с другой – к возникновению профессионального музыкального искусства, стремящегося соответствовать западноевропейским эталонам композиторского творчества. Таким образом, возникло противопоставление

²¹⁰ Цай Чжундэ. История музыкальной эстетики в Китае. Пекин: Народная музыка, 2004. С. 138–139.

традиционной народной музыки массовому революционному искусству и академической музыке западноевропейского образца.

В 20-е годы в развитии музыкального искусства возникают иные закономерности: ценности личности, провозглашаемая в современной литературе, обусловило появление такого феномена как художественная песня. Демократические, просветительские функции, которые выполняли многие профессиональные музыканты, обусловили необходимость развития жанра школьной песни (校歌 – сюэтан юэйгэ).

Хаос в государственных структурах Китая повлек за собой в 1931 году вторжение японских войск и тяжелейшие страдания людей. Хуан Цзы не мог вступить в армию и присоединиться к борьбе, но продолжал работать и создавать массовые (хоровые) патриотические и антивоенные песни, консолидирующие общество и призывающие к сопротивлению. Иными словами, камерной интонационности индивидуального высказывания лирического героя была противопоставлена обобщенная интонационная сфера, объединяющая и ораторские возгласы призыва, и знаки-сигналы военных инструментов, и маршевую моторную поступь.

Хуан Цзы являлся горячим патриотом своей страны и искренне сопереживал трагическим событиям, происходившим в ней в годы японской агрессии. Практически сразу же по возвращении в Китай после учебы в США, он приступил к созданию сочинений на патриотическую тематику: в 1931 году был опубликован антивоенный вокальный цикл на стихи Вэй Ханьчжэня, состоявший из тринадцати песен, в числе которых были такие известные сочинения как «Антивоенная песня» (также бытуют названия «Против врага» и «Песня сопротивления врагу») и «Флаг развевается» («Реет знамя»). В знак протеста против японских захватчиков была написана и знаменитая оратория Хуан Цзы «Вечная печаль» (长恨歌) (Cháng Hèn gē) (Чан-хэнь гэ)²¹¹, в которой тема народного сопротивления восходит из

²¹¹ Оратория написана по одноименной поэме Бо Цзюйи «Чан-хэнь гэ», название которой

отсылки к древнему историческому сюжету.

Активная композиторская практика Хуан Цзы началась еще в Оберлине. Во время учебы в США он сочинил четыре вокальных произведения (три песни на стихи английских поэтов и одно хоровое сочинение), а также десять инструментальных пьес – струнный квартет и восемь пьес для фортепиано. Самым значительным сочинением зарубежного периода творчества Хуан Цзы стала уже упоминавшаяся симфоническая увертюра «*In Memoriam*». Характерно, что фортепианными произведениями, написанными Хуан Цзы, были двух- и трехголосные инвенции и фуги. Больше к созданию фортепианной музыки композитор не обращался – вероятно, эти полифонические эскерсисы были написаны с целью совершенствования композиционной техники. Не нашел продолжения в последующей деятельности Хуан Цзы и жанр камерной музыки – единственный написанный им в Америке струнный квартет *d-moll* так и остался незаконченным. Согласно сведениям Дай Пэнхая, после возвращения в Китай, Хуан Цзы написал только одно оркестровое сочинение – «Фантазию городских сцен» (“*Fantasia of City Scenes*”) (1935) в качестве саундтрека к одноименному кинофильму²¹².

Симфоническая увертюра «*In Memoriam*» (“*Huáijìu*”) написана в сонатной форме с заметными стилевыми и интонационными влияниями

не имеет однозначного перевода на русский язык. Эта проблема раскрывается в работе: Кобзев А. И., Орлова Н. А. О смысле названия знаменитой поэмы Бо Цзюйи «Чан-хэнь гэ» // Общество и государство в Китае. 2020. Т. 51. № 41–2. С. 256–277. В русскоязычных источниках бытуют следующие названия оратории Хуан Цзы: «Песнь о бесконечной тоске», «Вечная печаль», «Бесконечная печаль», «Вечное сожаление», «Долгая песня ненависти», «Вечная жалость» и др. В диссертации мы придерживаемся названия «Вечная печаль», опираясь на перевод поэмы Бо Цзюйи Л. З. Эйдлина, как наиболее распространенного в российской культуре. См. подробнее: Поэзия эпохи Тан (VII — X вв.) / Пер. с кит., сост. и вступ. статья Л. Эйдлина. М.: Худож. лит., 1987. 479 с. Иной перевод названия оратории «Песнь о бесконечной тоске» обосновывается в статье: Ма Тэ, М. Г. Долгушина. Взаимодействие китайского и европейского в оратории Хуан Цзы «Песнь о бесконечной тоске» // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 1 (88). С. 48–56.

²¹² Гун Линь. Общий обзор и изучение вокального представления китайских художественных песен 20–40-х гг. XX века. Харбин: Изд-во Харбинского пед. ун-та, 2014. 65 с.

симфонических произведений Ф. Шуберта, Ф. Листа и П. Чайковского. В качестве воздействия интонационной сферы «Неоконченной симфонии» Шуберта можно усмотреть значительное раскрытие пасторальной образности тембрами струнных и деревянно-духовых инструментов заметно преобладающих в оркестровой палитре увертюры. Также заметно развитие пасторального тематизма в сфере побочной партии, включающей две темы с характерной консонантной звучностью параллельных гармонических созвучий, сочетанием тембров арфы, струнных и деревянно-духовых инструментов, добавлением орнаментики. Важным также видится закрепление конкретных оркестровых групп и тембров за определенным музыкальным материалом, создавая иллюзию персонажного тематизма²¹³.

Влияние Ф. Листа читается в драматургии интонационного произрастания. Темы главной и побочной партии сонатного *allegro* вырастают из начальных восходящих интонаций темы сумрачного вступления (*g-moll*) ц. 1 – 20 (приложение 1, пример 1). Вступление выражает некую идею долженствования, но в то же время это не образ античного рока, а скорее фиксация подавленного эмоционального состояния. Тематизм вступления складывается из ряда речевых оборотов, напоминающих монолог, строящийся на риторических интонациях возгласа, призыва, вопроса, размышления. Природу монологического высказывания подчеркивает форма вступления, период из трех несимметричных предложений (9+12+11), отражающих свободу построения речевых конструкций, закрепленных в теме вступления попевочной сцепляемостью мотивов. О близости музыкального материала вступления образу человека говорит и выбор низких струнных инструментов, близких по тембру человеческому голосу.

²¹³ Понятие «персонажный тематизм» использует О. А. Осипенко в исследовании квартетов Д. Шостаковича, подразумевая по ним моделирование «...в условной интонационной форме внешние проявления человеческих типов и характеров, ассоциирующихся с особенностями манеры поведения, походки, пластики, жестикюляции». См. подробнее: Осипенко О. А. Претворение персонажных тем в ранних квартетах Д.Д. Шостаковича // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. 2010. Вып. 1. С. 192.

Внутренняя диалогичность, реализующаяся в канонических переключках сначала между первыми и вторыми скрипками, а затем и в отдельных соло в группах струнных и деревянно-духовых инструментов, является характерной особенностью становления главной темы (*g-moll*) ц. 21 – 30 *Allegro* (приложение 1, пример 2). Главная тема продолжает интонацию призыва, заложенную в исходных мотивах темы вступления. Тема звучит у первых и вторых скрипок, что воспринимается как отклик лирического героя. Речевое строение главной темы раскрывается в форме несимметричного периода из двух предложений (10+5), что обусловлено мотивным развитием интонаций темы в голосах оркестра.

Первая побочная партия (*g-moll – Es-dur*) *Piu andante quasi pastorale* представлена парящей кантиленной мелодией у гобоя, опирающейся на сцепление попевок, захватывающее в мелодическом развитии интервалы октавы, децимы, дуодецимы. Сцепляемость интонационных формул – это характерная черта ладового мышления Хуан Цзы. Вместе с тем, ходы на широкие интервалы свойственны западноевропейскому инструментальному интонированию. Первая побочная партия превосходит по масштабу главную тему (приложение 1, пример 3). В ней можно усмотреть влияние Чайковского в драматизации и симфонизации развития в рамках простой трехчастной формы, что выражается интенсивным тонально-ладовым движением, наращиванием оркестровой массы, активным переинтонированием пунктирного мотива, связывающего интонации первой побочной темы с темой вступления и главной партией.

Вторая побочная партия (ц. 80) строится на развитии интонации опевания III ступени *B-dur* и возврата к I ступени через VII ступень. Интонация опевания своей колебательностью и возвратностью движения, напоминает жанр колыбельной, благодаря чему в музыке создается теплый, нежный женский образ (приложение 1, пример 4). Примечательно, что первую и вторую темы побочной партии роднит солирующий тембр гобоя, показывая образное единство лирической сферы. Вторая побочная тема

написана в простой двухчастной форме (A+B) ц. 80 развивается диалогически, ее интонации проходят у кларнета, флейты, подготавливая появление нового образа – заключительной партии (ц. 105), отмеченной авторской ремаркой *religioso*. Тема заключительной партии объединяет жанровые признаки речевой и хоральной интонации. На фоне выдержанных созвучий у медно-духовых инструментов в партии кларнета, а затем и флейты звучит постепенный подъем от III к I ступени, и далее от I ступени к V тональности *B-dur*. Этот подъем намеренно изложен крупными длительностями, сопровождается акцентами нот, попадающих на относительно слабое время такта и филировкой динамики, что воспринимается как выражение «голосовости» текста (термин И. И. Земцовского²¹⁴). Об этом говорит постепенно затухающее *pizzicato* сопровождения струнных, напоминая истаивание образа в завершении II части «Неоконченной симфонии» Шуберта.

Разработка строится на драматизации образа главной партии (три волны нарастания) и развитии новых тематических образований, непосредственно связанных с интонационным преобразованием материала экспозиции. Так в частности развитию интонаций главной партии в разработке противостоит тема *Maestoso* ц.170 (*C-dur*) у медно-духовых инструментов. В основе темы лежит мотив опевания из второй побочной партии. Здесь он звучит как суровый вердикт, останавливающий драматический накал. Тема *Maestoso* повторяется дважды, второй раз (2 т. до ц. 180). Интонации темы проходят соло у разных инструментов оркестра чередуясь с интонациями главной темы, что напоминает диалог-спор, что служит подготовкой кульминационной зоны разработки (ц. 190 – 275).

Реприза возвращает *g-moll* и первые призывные интонации главной темы у струнных, на которую контрапунктически накладывается проведение первой побочной партии у деревянно-духовых. В репризе постепенно

²¹⁴ Земцовский И. И. Апология текста // Муз. академия. 2002. № 4. С. 109.

снимается драматический накал разработки, благодаря преобладанию сфер побочной и заключительной партий. Таким образом, конфликт, ставший основой развития разработки, исчерпывается уходом в пасторальную звукопись. Истайвание оркестровой красочности в импрессионистическом духе завершает развитие увертюры.

В традициях классических сонатных *allegro* Хуан Цзы приводит в репризе к тональному единению темы главной и первой побочной темы, объединив их краской *g-moll*, тогда как тема второй побочной партии остается неизменной в своей тональной основе *B-dur*. В репризе меняется и звучание заключительной темы, представленной в тональности *e-moll* (2 т. до ц. 295). Краска *e-moll* служит одним из «шагов» движения к тональности *G-dur*, уравнивающей все перипетии развития увертюры.

При множестве стилистических влияний в целом, в увертюре «*In Memoriam*» Хуан Цзы слышна авторская уникальность элементов стиля композитора. Она раскрывается в индивидуальности драматургического решения формы сонатного *allegro*, созданной благодаря жанровой интонации ведущих тем экспозиции; речевая природа интонации обеспечивает возможность толкования тем, в качестве носителей «персонажного» тематизма, выражающегося в «голосовости» инструментальных партий и декламационной значимости тонов. Они выделяются не только агогическими акцентами или филировкой динамики, но и крупной длительностью, залигованной с последующей нотой, продолжением инструментального высказывания «говорящей» паузой с ее характерной функцией перестройки дыхания для новой фразеологической конструкции (побочная партия). Речевой характер носит структура тем вступления и главной партии. Песенная выразительность свойственна кантиленным интонациям второй побочной партии с явно слышимыми жанровыми интонациями колыбельной. Хоральность становится знаком-маркером тематизма заключительной партии. Голосовая природа интонирования подчеркивается линейным мышлением композитора, раскрывающимся через полифонические методы развития –

канонические имитации, контрапунктические преобразования ведущих интонаций или инверсиями тем.

В дальнейшем, интонационная сфера увертюры найдет свое воплощение в оратории «Вечная печаль». Тема первой побочной партии с ее полетностью интонаций будет экстраполирована на мотив высоты и тему любви, открывающую II часть оратории; хоральность темы заключительной партии реализуется в теме VIII части увертюры «Та гора не стоит, а висит в пустоте».

23 декабря 1930 года Шанхайский оркестр Министерства труда под управлением итальянского дирижера Марио Пачи исполнил увертюру Хуан Цзы «*In Memoriam*». Сочинение стало первым оркестровым произведением, написанным китайцем и исполненным в Китае²¹⁵. Сразу же после этого, по рекомендации главы Министерства труда, Хуан Цзы был зачислен в состав Музыкального комитета Министерства²¹⁶.

Специфика музыки «Фантазии городских сцен» состоит в опоре на моторную интонацию, передающую отражению динамики городской жизни, запечатленной в теме вступления (приложение 1, пример 7). Суть главной темы первой части фантазии ц. 10 (*D-dur*) составляет активное движение шестандцатыми исходного мотива, а затем его каноническая имитация отдельными голосами оркестра (приложение 1, пример 8).

Средний раздел фантазии включает несколько эпизодов. Первый – лирический фрагмент *Andante con moto (H-dur)* ц. 35 напоминает неожиданную зарисовку городского парка. Музыка покоряет сочетанием напевности и изящной грациозности. Моторная интонация танца преобладает и продолжает динамику движения начала фантазии, но в танцевальных ритмах (приложение 1, пример 9).

Между первым и вторым эпизодом есть небольшая двухтактовая связка,

²¹⁵ Цай Чжундэ. История музыкальной эстетики в Китае. Пекин: Народная музыка, 2004. С. 138.

²¹⁶ Добавим, что в этот этапный для него год, композитор женился на своей коллеге-музыканте Ван Иньянь.

создающая своими звукоизобразительными эффектами образ пробуксовывающей машины. Хуан Цзы с присущим ему юмором воплощает эту комедийную зарисовку нисходящим *glissando* у медно-духовых инструментов – тромбона и тубы. Нисходящая секстоль шестнадцатями, а затем и тридцать вторыми у фагота и контрфагота, одновременно с *glissando* тромбона и тубы призвана воспроизвести звук заново заводящегося мотора (приложение 1, пример 10).

Второй эпизод *Andante religioso* ц. 60 рисует картину католического храма. Для этого образа композитор использует хоральные аккордовые комплексы и завершает звучание темы колокольным звоном (партия *campane*), не оставляя сомнений в природе этого нового образа (приложение 1, пример 11, т. 7–9).

Реприза, возвращает интонаций главной темы, которую играет оркестр *tutti*, восстанавливая неослабевающий бег времени, переданный в дальнейшем развитии общими формами движения. Оценивая эту инструментальную миниатюру с позиции выражения авторской интонации Хуан Цзы, отметим ее нейтральность, поскольку произведение было написано как киномузыка, в утилитарных, иллюстративных целях. В то же время заметна тонкая наблюдательность композитора и умелая передача звуковых впечатлений в различных звукоизобразительных эффектах, создающих характерную индивидуальность и узнаваемость музыкальных образов; юмор композитора, раскрывающийся в подборе специфических сочетаний средств музыкальной выразительности, выполняющих по сути визуальные, кинематографические эффекты. Этот стилевой прием, в дальнейшем повлияет на раскрытие характерных образов в песнях для детей в зрелом периоде творчества.

Подчеркнем, что в представленных симфонических произведениях с наибольшей ясностью отразились индивидуальные черты стиля, которые затем станут знаковыми в камерно-вокальном творчестве композитора. Таково оперирование жанровыми интонациями, передающими социальный

контекст и делающими узнаваемым музыкальный образ; подбор особого комплекса средств музыкальной выразительности для интонаций иллюстративных, звукоизобразительных, сознательный уход от простого звукоподражания.

Представляется, что на основе именно первых симфонических сочинений Хуан Цзы возникли его высказывания об «абсолютной музыке». Эту категорию он переводил на китайский язык как «чистая музыка», которая не может быть объективизирована, выражена словами²¹⁷. По мнению композитора, под музыкой подразумеваются все различные вариации музыкального замысла. По мере его трансформации создается структура музыкальной формы, то есть внешняя форма. Также он указывал, что абсолютная музыка никоим образом не ограничивается и не контролируется внешним миром, но находится, как говорил А. Шопенгауэр, в своей собственной Вселенной. Материал, из которого состоит музыка – звуки, не является явлением природного мира, а был произвольно создан и избран людьми. Содержание музыки целиком выступает продуктом различного синтеза музыкальной культуры. Другими словами, смысл музыки – это сама музыка²¹⁸.

Таким образом, в начальный период творчества Хуан Цзы придерживался идеалистической художественной концепции. Он считал, что абсолютная музыка сама по себе независима от внешнего мира, это самостоятельное художественное образование, на которое не могут влиять другие материи. Что касается программной музыки, Хуан Цзы полагал, что она не является полной противоположностью абсолютной музыки. В работе «Категории музыки» он писал: «Уберите программу из программной музыки и ее все равно можно будет считать совершенной музыкой. И наоборот, если бы система звуков абсолютной музыки не была предметом ее содержания,

²¹⁷ Цай Чжундэ. История музыкальной эстетики в Китае. Пекин: Народная музыка, 2004. С. 138.

²¹⁸ Там же. С. 140.

просто одно есть представление о музыкальном сюжете, переведенное композитором в письменную форму, другое еще не было или вообще не может быть обличено в конкретную письменную форму»²¹⁹.

Тем не менее, определяющее значение в художественном наследии Хуан Цзы, безусловно, имел жанр лирической песни, что определялось целевым предназначением многих вокальных сочинений композитора. Он являлся горячим патриотом своей страны и искренне сопереживал трагическим событиям, происходившим в ней в годы японской агрессии. Практически сразу же по возвращении в Китай после учебы в США, он приступил к созданию сочинений на патриотическую тематику. В 1931 году был опубликован антивоенный вокальный цикл на стихи Вэй Ханьчжэня, состоявший из тринадцати песен. В знак протеста против японских захватчиков была написана и знаменитая оратория Хуан Цзы «Вечная печаль» (长恨歌) (Cháng Hèn gē) (Чан-хэнь гэ) (1932), в которой тема народного сопротивления восходит из отсылки к древнему историческому сюжету. Примечательно, что работа над ораторией, процессы симфонизации, характеризующие тематическое развитие в ней воздействовали и на антивоенные песни Хуан Цзы, написанные в это же время. Влияние вокально-хорового жанра привело к появлению поэчности и усложнению фактурного, гармонического развития и композиции в целом.

В марте 1932 года композитор, совместно с Сяо Юмэем, Цай Юаньпэем и Е Сяояном основали «Всекитайскую ассоциацию музыки, культуры и литературы». 30 марта 1933 года группа из более чем сорока членов этого сообщества отправились в Ханьжоу, где под руководством Хуан Цзы были даны два концерта²²⁰. Также композитор вел музыкальную колонку в газете «Вечерние новости», популяризируя в своих статьях классическую музыку.

«Когда мы ценим произведение искусства, нам нужно подходить к нему

²¹⁹ Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 121.

²²⁰ Ван Шижан. Общая характеристика китайских художественных песен 20–40-х гг. XX столетия. Чунцин: Изд-во Юго-западного пед. ун-та, 2003. 54 с.

с исторической точки зрения. Нам нужно знать о жизни и мышлении того времени: каким был идеал красоты для художника и какие творческие методы они использовали. В противном случае мы будем смотреть на картины Ван Дейка, также, как смотрим на картины Сезанна; мы будем слушать Палестрину теми же ушами, которыми слушаем Дебюсси, и мы неизбежно будем обречены»²²¹. Таким образом, это означало оценку произведений искусства, в том числе, и музыки, с точки зрения культурного происхождения. Хуан Цзы хотел, чтобы его читатели были знакомы с жизнью и характерами композиторов, историческим контекстом, на фоне которого они сочиняли свою музыку²²², для того, чтобы иметь возможность лучше понимать ее»²²³.

В ноябре 1936 года Хуан Цзы сформировал на основе уже действовавшего симфонического оркестра при Министерстве труда в Шанхае «Первый всекитайский оркестр», возглавив его в качестве Президента. Отметим, что до этого композитор уже выступал с этим коллективом в качестве дирижера. В январе 1937 года композитор был приглашен присоединиться к музыкальному исследованию Центральной Комиссии по культурному планированию, где ему была поручена работа с музыкальными издательствами, создание музыки к кинофильмам и радиопередачам, которые могут быть востребованы в обществе. Хуан Цзы самоотверженно посвящал себя всем этим общественным видам деятельности, сочетая их с преподаванием, композицией и административной работой.

С июня 1933 года Хуан Цзы, совместно с другими китайскими музыкантами, начал один из самых важных проектов своей музыкально-общественной деятельности: редакцию учебников по музыке для младших и средних классов общеобразовательных школ Китая. Шесть из них были

²²¹ Цит. по изд.: Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 122.

²²² См. об этом подробнее: У Мина. Музыкальная интонация в моделировании образов окружающего мира в творчестве Хуан Цзы / У Мина, С. А. Мозгот // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1 (80). С. 27–35.

²²³ Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 122.

опубликованы в 1935 году. Туда же вошел сборник из 69 песен, включивший 28 песен авторства Хуан Цзы²²⁴.

Композитор неоднократно подчеркивал важность в своей деятельности создания учебной литературы по теории и истории музыки, поскольку в Китае учебники по этим дисциплинам отсутствовали. В конце 1937 года Хуан Цзы ушел с поста декана, полностью сосредоточившись на преподавании и формировании двух учебников: он написал учебное пособие по гармонии, включавшее 39 уроков, и первый (неоконченный) вариант учебника по истории музыки²²⁵. Лю Чин-чи указывает, что Хуан Цзы собрал, систематизировал и аннотировал более двадцати тысяч музыкально-исторических документов²²⁶.

Перу Хуан Цзы принадлежит ряд музыкально-критических статей, а также многостраничный список избранных произведений «Музыка в сознании китайцев», иллюстрированный композитором отрывками из стихов почти восьмидесяти древних китайских поэтов. В планах исследователя было написание монографии «Древняя музыка Китая», двенадцать глав которой уже существовали в набросках²²⁷.

Подавляющее большинство сочинений Хуан Цзы (их общее число вместе с неоконченными и неизданными произведениями составляет порядка ста наименований), представляют собой вокальную и вокально-хоровую музыку, в корпус которой входят песни, хоровые сочинения и оратория

²²⁴ Ян Бохуа. Становление системы музыкального воспитания в общеобразовательных школах Китая: период Китайской республики (1912–1949) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 82. С. 178–180.

²²⁵ Потрясает оставленное женой Хуан Цзы Ван Иньянь воспоминание. Незадолго до своей смерти композитор сказал ей: «Скорее приведи доктора! Я не могу сейчас умереть, поскольку я еще не закончил свой учебник по истории музыки!». Приведено по: Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 121.

²²⁶ Ibid. P. 122.

²²⁷ Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 122.

«Вечная печаль»²²⁸.

Примечательно, что многие из вокальных миниатюр Хуан Цзы предназначались в качестве учебного материала для школьных уроков музыки. В состав учебников для начальной школы вошли двадцать семь песен, написанных Хуан Цзы, а именно: восемнадцать одноголосных, пять двухголосных, три трехголосных и одна четырехголосная песня²²⁹. В 1935 году он также создал еще тринадцать сольных песен и два хоровых произведения, однако только три из них были опубликованы: «Выращивание шелкопряда», «О чем говорит западный ветер» и «Крупный рогатый скот». Следует также добавить, что Хуан Цзы осуществил немало аранжировок и переложений разнообразной музыкальной литературы, в первую очередь, для использования ее в педагогической практике.

Будучи на пике своего творческого подъема, Хуан Цзы настолько сосредоточился на педагогической деятельности и создании учебной литературы, что уделял крайне мало времени сочинению музыки. Это выступило основной причиной не столь большого объема созданных им произведений²³⁰. Вокальные и хоровые произведения, написанные Хуан Цзы, и по сей день популярны в Китае. Заложенные им направления развития национальной музыки продолжают свое становление в творчестве современных китайских композиторов. В целом, в камерно-вокальных сочинениях Хуан Цзы зафиксировал ведущие тенденции 20–40-х годов XX века в жанровой дифференциации камерно-вокальной музыки. Они

²²⁸ Оратория «Вечная печаль» также исследовалась: Сюй Яньпин. Динамика развития хоровой культуры Китая в 1930-х годах на примере оратории Хуан Цзы «Вечное сожаление» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. № 5. С. 109–124.

²²⁹ Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 126.

²³⁰ Следует отметить, что китайские композиторы, развивавшие новые направления национального камерно-вокального искусства, следовали разными путями. Так, например, музыковед, композитор и общественный деятель Ван Гуанци длительное время проживая и обучаясь в Германии, подверг тщательному исследованию систему музыкального воспитания школьников в этой стране и написал о немецком опыте в ряде работ. См.: Ван Гуанци. Немецкие национальные школы и пение // Собрание трудов Ван Гуанци / Сычуанская консерватория. Чэнду: Башу, 2009. Часть 3. С. 81–97.

обусловлены отдельными стилевыми влияниями массовой, традиционной и композиторской музыки в Китае. В сфере композиторского творчества Хуан Цзы ясно обозначено разделение на крупные и малые формы. К первым отнесем ораторию «Вечная печаль» и вокальные циклы, ко вторым – романсы, песни, вокальные миниатюры на стихи китайских поэтов. Несмотря на множество подходов, предлагаемых современными исследователями, до сих пор вопрос о многих понятиях в области китайской камерно-вокальной музыки остается открытым, в том числе и проблемы ее жанровой классификации, что также касается и творчества Хуан Цзы.

Конец жизни Хуан Цзы был неожидан и трагичен. Музыкант не смог покинуть оккупированный японцами Шанхай, оставшись с семьей в изолированном городе. В апреле 1938 года Хуан Цзы заразился брюшным тифом и спустя месяц – 9 мая – скончался. Памятные мероприятия, связанные с кончиной Хуан Цзы, прошли во многих городах страны²³¹. Несмотря на столь непродолжительный жизненный срок (композитор прожил всего тридцать четыре года), Хуан Цзы только за период своего девятилетнего пребывания в Шанхае, смог внести огромный вклад в развитие практически всех сфер музыкального искусства и образования Китая.

Итак, ведущими эстетическими установками камерно-вокального творчества Хуан Цзы выступают: поиск самостоятельных путей интерпретации камерно-вокального жанра, видение в нем значительного потенциала в качестве формы выражения человека в музыке. Пережив как минимум два периода кризиса интонаций, связанных в Китае:

- в 20-е годы XX века с противопоставлением интонационности народной традиционной музыки революционной массовой песне и образцам западноевропейского профессионального искусства;

- в 30-е годы XX века с различием между интонационной природой камерных художественных, школьных песен, а также других явлений

²³¹ Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 121.

композиторского творчества и массовыми патриотическими, антивоенными песнями, Хуан Цзы сумел найти связующие нити и уравновесить в своем творчестве столь контрастные жанровые и стилевые явления.

Представляется, что умение находить компромиссные стилевые решения – один из навыков, который сформировался в китайской композиторской школе в XX веке, в силу того, что XX век можно назвать *эпохой интонационных кризисов* в истории китайской музыкальной культуры. Переломные периоды являются ее характерной особенностью, что обусловлено социально-культурной политикой, существенно влияющей на развитие музыкального искусства. Третий период кризиса интонаций обозначился между богатством интонационной палитры, сложившейся в развитии композиторской музыки после образования Китайской народной республики в 1949 году и ее значительным обеднением в период Культурной революции (1966–1976) с преобладанием революционных песен и опер, отмеченных единством интонационной и образной сфер.

Четвертый период также характеризуется резким разрывом между упрощением музыкального языка массовой и академической музыки времен Культурной революции и поисками большинством молодых композиторов Китая в 70-е годы XX века новых ультрасовременных, авангардных форм высказывания, словно в противовес периоду вынужденного молчания. Движение «Новой волны» ясно обозначившееся в музыке Китая в 80-е годы прошлого столетия знаменовало прохождение еще одного периода интонационного кризиса.

2.2. Взаимодействие поэтической и музыкальной интонации в художественном моделировании мира человека в творчестве Хуан Цзы

Взаимодействие поэтической и музыкальной интонации, по мысли В. Н. Холоповой, непосредственно связано с отражением неспециального содержания в музыке. Под *специальным сордержанием* музыковед понимает

тот слой содержания, который выражается сугубо музыкальным искусством. *Неспециальное содержание* вбирает в себя широкий круг явлений, присущий не только музыке, но и охватывающий другие виды искусства, науку, религию, космос, природу, стихии, практическую деятельность людей, их социальные и личные отношения и другое²³². Всю область неспециального содержания или основных областей «отражения действительности» в музыке в советской эстетике классифицировали по трем ведущим направлениям: 1) идеи, 2) предметный мир, 3) мир человеческих эмоций²³³. Подчеркнем, что все три образно-художественные сферы связаны с отражением в музыке мира человека. Одна описывает наблюдаемый внешний мир и наблюдаемого в нем человека, а две другие – идеи и эмоции, осознаваемые человеком в процессе саморефлексии его внутренней жизни.

Типологическое описание образных сфер мира человека представлено в трудах В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой, Л. П. Казанцевой и других ученых. Остановимся на типологии Л. П. Казанцевой в виду ее строгой систематизации проявлений человека в образно-художественном мире музыки, предложенной в исследовании «Основы теории музыкального содержания»²³⁴. Она включает в себя отражение внутренних характеристик человека – его эмоциональности (наклонение эмоций, интенсивность их переживания, устойчивость, глубину, принадлежность); психических состояний (сна, грез, мечтаний, болезненных состояний психики, медитации); процессов мышления (тезис, его обсуждение, опровержение, доказательство и утверждение). Для внешних данных при описании человека в музыке ученым предлагается изучение специфики его речи или движений. Покажем, как различные формы взаимодействия поэтической и музыкальной интонации воздействуют на моделирование образных сфер мира человека в

²³² Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. М.: Прест, 2002. С. 3.

²³³ Там же. С. 4.

²³⁴ Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, Астраханьгазпром, 2001. С. 118–149.

камерно-вокальной музыке Хуан Цзы.

Одной из основных проблем, которая возникла перед Хуан Цзы в его вокальном творчестве являлось слияние фонетики китайской поэзии (и фонетической системы китайского языка в целом) с западной моделью мелоса: «Перед Хуан Цзы стояла сложная задача – соединить ...особенности китайской просодии и вокальную мелодику европейского типа», – указывают М. Г. Долгушина и Ма Тэ, анализируя ораторию Хуан Цзы «Песнь о бесконечной тоске»²³⁵. В упрощенном виде суть проблемы можно выразить так: в китайской вокальной музыке происходит наложение трех интонационных пластов – мелодической, поэтической и фонетической интонации. Поэтому задача китайского композитора значительно усложняется необходимостью совмещения «изломанной» тоновости китайского слога с создаваемой им мелодикой.

Среди наиболее типичных форм работы композиторов с музыкальной интонацией Л. П. Казанцева выделяет *обобщенное* отражение значения слова или вербального выражения при помощи интонаций – музыкальных символов. Под символом понимается интонация – «...смысловой сгусток, конденсирующий множество ассоциаций (множество не как многообразие, а как многократность ассоциативных связей). Ему присущи обобщенность, ясность и четкость звукового оформления, отграниченность от окружающей интонационной среды. Это – интонация, наиболее оптимально фиксирующая эмпирически найденную взаимосвязь смысла и звуковой формы», – пишет Л. П. Казанцева²³⁶.

Хуан Цзы обращается к *обобщенному символизму музыкальной интонации*. Так, например, в I части оратории «Вечная печаль» «Неземная музыка» музыкальное развитие крайних частей сложной трехчастной репризной формы (*G-dur, Allegro ma non troppo*) написано в преобладающей

²³⁵Ма Тэ, Долгушина М. Г. Взаимодействие китайского и европейского в оратории Хуан Цзы «Песнь о бесконечной тоске» // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 1 (88). С. 51.

²³⁶Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, Астраханьгазпром, 2001. С. 84.

звучности высокого регистра, за счет восходящего секвентного смещения исходной попевки, словно иллюстрируя строки поэмы Бо Цзюйи: «Высоко вознесенный Лишаньский дворец / упирался в небесную синь. / Неземные напевы, с ветрами летя, достигали пределов страны...»²³⁷ (приложение 1, пример 12)

Восходящее мелодическое движение в аккомпанементе развивающееся в пределах полутора октав, от fis^1 к $d^3 staccato$ иллюстрирует *парение напева*, несомого ветром (приложение 1, пример 13, т. 1–3) в среднем разделе простой формы в I части поэмы. Отметим, что для музыкального содержания оратории мотив парения напева²³⁸ реализуется в фактуре аккомпанеента восходящим движением фигураций, включая орнаментику (короткие форшлагги), словно воссоздающие птичий щебет (приложение 1, пример 14).

Во второй части оратории «В день седьмой это было, в седьмую луну, мы в чертог Долголетия пришли», воплощающей лирические сцены счастливой жизни императора и его прекрасной наложницы, композитор вводит *мотив вечности*, олицетворяя слова «Ветер шумит в листьях платана²³⁹». В аккомпанементе он передан «трепетом» секстолей, изложенных на *pp* длительностями шестнадцатых. Интервальная основа мотива варьируется в чередовании тонической квинты и кварты ($e^2 - h^2, gis^2 - cis^3$), либо в чередовании сексты и терции, кварты и квинты²⁴⁰, отражая гармоническое развитие аккомпанеента. Статуарная вертикаль тонического

²³⁷ Поэзия эпохи Тан VII–X вв. М.: Художественная литература, 1987. С. 313.

²³⁸ Название важных смысловых мотивов, играющих в музыке оратории символические, композиционные, драматургические и другие функции даются автором диссертации исходя из содержания поэтического текста, озвученного музыкой.

²³⁹ Платан – дерево, отличающееся высокой продолжительностью жизни, которая может охватывать около 2000 лет // Энциклопедический словарь. М.: Академик, 2020. С. 356.

²⁴⁰ Согласно наблюдениям Е. М. Алкон, сцепляемость мотивов на основании «трихорда в кварте» (термин А. Рубцова) характеризует многие традиционные культуры, в том числе и Восточноазиатского региона, как соотношение двух ладоакустических полей (термин Е. М. Алкон), что отмечается также Т. С. Исуповой, А. Г. Алябьевой. См. подробнее: Алкон Е. М. Традиционная модель звуковысотных норм музыки стран Юго Восточной Азии // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. Научная конференция, март 1994, ДВГИИ. Владивосток: Дальневосточный государственный институт искусств, 1994. Вып. 1. С. 120–124.

созвучия, охватывающего в арпеджированном изложении звучность большой, малой и первой октав на сильной доле контрастирует активному движению шестандцатых мотива вечности, звучащему в верхнем регистре. Представляется, что выбор выразительности кварто-квинтового сопоставления в мотиве вечности основан на характеристиках натурального строя, который лежит в основе образования звукоряда пентатоники²⁴¹. Сцепление интервальных асимметричных структур в мотиве подчеркивает линейный принцип его построения, говорящий об имманентном влиянии модального мышления Хуан Цзы на структуру мотивов. В соединении сходами по устойчивым звукам трезвучия в вокальной партии, возникает общее консонантное звучание, передающее умиротворение, спокойствие и идиллию в жизни влюбленной пары (приложение 1, пример 15).

Мотив вечности (в горизонтальном воплощении) актуализируется в восьмой части оратории «Та гора не стоит, а висит в пустоте, над горою туман голубой», повествующей о чертоге, где обитают бессмертные: «Лишь узнал, что на море, в безбрежной дали, / есть гора, где бессмертных приют. / Та гора не стоит, а висит в пустоте, / над горою туман голубой. / Красоты небывалой сияют дворцы, / облака расцветают вокруг, / А в чертогах прелестные девы живут, – / молодых небожительниц сонм»²⁴². Его кварто-квинтовая основа, представленная во второй части (вертикально в сопоставлении этих созвучий), в восьмой части оратории, благодаря драматургии интонационного произрастания, раскрывается одновременно и в вертикальном соединении партий и горизонтальной структуре мелодии. Она написана на основе принципа «трихорда в кварте», сцепления секунд и терций, объединяющих развитие мелодической линии (приложение 1, пример 16).

²⁴¹ В натуральном строе, по наблюдению М. Ш. Бонфельда, первый, второй, (октава) и четвертый обертоны дают слияние – тождество, а первый, второй, третий, четвертый (квинта и кварта), шестой образуют слияние – высшую степень родства. См. подробнее: Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание. М.: Владос, 2001. С. 37.

²⁴² Бо Цзюйи. Вечная печаль // Поэзия эпохи Тан VII–X вв. / Пер. Л. З. Эйдлин. М.: Художественная литература, 1987. С. 316.

Мотив вечности в восьмой части непосредственно связан с *мотивом высоты*, поскольку восходящее движение двух кварт подряд обрисовывает интервал септимы, а сочетание квинты и кварты в одностороннем мелодическом движении дает октаву. Мотив высоты формируется мелодическим движением, включающим восходящие или нисходящие ходы на широкие интервалы – септиму или октаву. Таков, например, ход на октаву $f^3 - f^2$ (приложение 1, пример 16, партия первой скрипки т. 3–5), возникающий в инструментальном вступлении к восьмой части через сцепление двух нисходящих квартовых ходов $f^3 - c^3$, $b^2 - f^2$. Это движение также подкрепляется преобладанием верхнего бестелесного регистра в хоре женских голосов, динамикой *pp*, звучанием аккомпанемента струнных инструментов *con sordino*, обогащение развития фигурационными пассажами арф, устремляющихся в сферу второй и третьей октавы.

Таким образом, происходит обобщенное выражение важного образа поэтического текста – пространственной вертикали, переданной через сопоставление горной вершины с предгорьем или подземным миром, а также архетипическим для китайской культуры сравнением «горы – воды» (“山—水”) (шань – шуй²⁴³), неоднократно упоминающимся в тексте поэмы Бо Цзюйи: «Там мосты и тропинки, кружа в облаках, / ввысь ведут до вершины Цзяньгэ...»; «Край тот Шу — с бирюзовыми водами рек и вершинами синими гор. / Мудрый наш властелин там в изгнание ни днем / и ни ночью покоя не знал»²⁴⁴. Пространственная вертикаль, описывающая земную обитель императора, усиливает внесюжетный мотив потерянности, тоски, бесприютности, бездомности главного героя с потерей возлюбленной.

В первой части «Неземные напевы» в среднем разделе сложной формы (*B-dur, Piu andante, con gracia*) в роли обобщенной символической интонации *любовного томления*, иллюстрирующей слова поэмы Бо Цзюйи «Песни

²⁴³ Жанр пейзажной живописи, существующий в Китае с IX века н.э. по настоящее время.

²⁴⁴ Бо Цзюйи. Вечная печаль // Поэзия эпохи Тан VII–X вв. / Пер. Л.З. Эйдлин. М.: Художественная литература, 1987. С. 314.

тихий напев, танца плавный полет, / шелк струны и свирели бамбук...» выступают нисходящие хроматические ходы, специально выделенные композитором исполнением *accapello* (приложение 1, пример 17, т. 3–5).

Затем варианты интонации нисходящего движения в небольшом диапазоне, напоминающей томный вздох-выдох, проникают в триольную нисходящую интонацию (e^2 , dis^2 , cis^2) темы *любви*, открывающую вторую часть оратории «В день седьмой это было...». Кроме того, в теме любви скрыта и ведущая интонация мотива высоты – восходящий ход на широкий интервал (приложение 1, пример 18, т. 1), которая трансформировано сохранится и в последующем соло Ян Гуйфэй ($e^1 - des^2$) ($a^1 - g^2$) (приложение 1, пример 19, сопрано соло т. 2–3, 4).

О том, что тема вступления ко второй части выполняет важные символические функции, можно предположить по вариантности ее интонаций, проникающих в соло Ян Гуйфэй «Только в мире любви всегда сложно довериться, а теперь мы одарены поклонением. Боюсь, что красота уйдет, под холодным крылом осеннего ветра» («只限人间恩爱总难凭，如今专宠多荣幸，怕红颜老去，却似秋风团扇冷»). Интонации ее соло затем дублируются и в партии императора – восходящий ход на широкий интервал – dis (gis) h , а чуть позже $dis - h$ – завоевание вершины и постепенный спуск-заполнение (приложение 1, пример 20, т. 3, 5) «Даже если божественные пары всегда живы, разве они лучше людей обыкновенных? Они встречаются раз в год, это лучше, чем каждый день и каждую ночь вместе мы?» («仙偶纵长生，那似尘缘胜？问他一年一度一相逢，争似朝朝暮暮我和卿？») во второй части оратории.

Мотив высоты в новом варианте появляется в развитии темы любви, которая включается в аккомпанементе среднего раздела VIII части оратории. Он реализуется двумя восходящими скачками $g - f^2$, $c - es^2$ (приложение 1, пример 21, т. 3–4). Мотив высоты раскрывается в двух восходящих скачках, следующих друг за другом почти подряд в мелодическом движении $g - f^2$ и c^2

– f^2 по типу эха в завершении восьмой части, представляя в звучании хора и аккомпанементе постепенное истаивание интонаций темы *любви* (приложение 1, пример 21, партия сопрано).

Похожее строение с мотивом высоты (два широких восходящих скачка, связывающих мелодическое развитие, протекающее на двух регистровых уровнях) наблюдалось в первой побочной партии симфонической увертюры «*In Memoriam*» Хуан Цзы (приложение 1, пример 3). Сходство интонационной структуры мотивов подчеркивает и семантическую близость художественных образов увертюры и оратории, позволяя говорить о выполнении музыкальной интонацией парадигматических функций на уровне всего музыкального наследия композитора и считать ее одной из устойчивых авторских интонаций.

Интонации темы любви в завершении восьмой части (приложение 1, пример 22) включаются по принципу канонической имитации в партии хора и аккомпанирующих голосах. В ее каноническое развитие вновь проникает мотив высоты, звучащий по типу эха в сцеплении восходящего движения $c - c^2, g^2 - f^3$ в аккомпанементе (приложение 1, пример 22, т. 2 – 4) и в хоре, в имитациях альты и сопрано. Так, *интонационная драматургия произрастания* в развитии оратории подчеркивает особую символическую значимость связи влюбленных, в том числе, и за гранью реального мира.

Еще одним интересным приемом, раскрывающим художественное содержание истории влюбленных в оратории «Вечная печаль» являются различные формы взаимодействия поэтической и музыкальной интонации, одной из которых является их *параллелизм*. Такой тип взаимодействия в полной мере демонстрируется сольными высказываниями сопрано и баритона, олицетворяющими любовный дуэт Ян Гуйфэй и императора Сюань-цзуна в среднем разделе сложной трехчастной репризной формы во второй части оратории «В день седьмой это было, в седьмую луну, мы в чертог Долголетия пришли». Сцена праздника во дворце иллюстрирует любовную идиллию, что подтверждает тональность *E-dur*, темп *Andante*,

авторские ремарки на протяжении развития части *sotto voce, colla voce* и высокий регистр.

Таким образом, отметим, что в оратории «Вечная печаль» сложились отдельные интонационные комплексы, обладающие собственной семантикой и отражающие константные мотивы поэтического текста – *парения напева, вечности, высоты, любовного томления, любви*. Эти интонационные комплексы действуют в масштабах всего развития оратории и подвергаются изменению в процессе музыкального становления. Так, характерна интонационная связь мотива парения и мотивы высоты, а также мотива любовного томления с темой любви. В результате драматургии интонационного произрастания и развития интонаций мотива высоты в теме любви создается символическое выражение самой сути истории двух влюбленных, мечтающих о воссоединении и за гранью бытия. Развитие и трансформация важных мотивных образований оратории говорят о симфонизации ораториального жанра. Кроме того это подтверждает наше предположение о том, что все творческое наследие Хуан Цзы возможно рассматривать как метатекст, объединенный общими интонационно-семантическими структурами, что свидетельствует о детальной интонационной работе автора в зрелом периоде творчества и эволюции стиля²⁴⁵.

Для Хуан Цзы подобный синтез музыкальной и речевой интонации заключался в соединении китайской поэзии с европейскими техниками композиции. Мастер рассматривал поэзию «в качестве проводника новых для Китая музыкальных звучаний, прибегая к разнообразным достижениям европейской музыки – искусству модуляции, полифонии, гармонии, построения формы»²⁴⁶.

²⁴⁵ Мы намеренно оставляем за рамками диссертационного исследования интонационный анализ IV, VII, IX частей оратории, поскольку они не принадлежат перу Хуан Цзы, а были дописаны его учеником Линь Шенгканом.

²⁴⁶ Ли Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзы // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Т. 12. Вып. 8. С. 158.

Воплощение красоты слова, музыкальности поэтического образа можно считать одной из главных составляющих творческой концепции Хуан Цзы. Он писал: «Функция музыки в песнях заключается в выразительности стихов»²⁴⁷. В контексте нашего исследования особое значение приобретает категория *художественного образа* как центрирующего, базисного элемента музыкального произведения, одним из главных средств создания которого, безусловно, является музыкальная интонация.

По отношению к музыкальному искусству мы опираемся на определение *музыкального образа как художественного представления, воплощенного («материализованного») в музыкальном звучании*²⁴⁸. С понятием художественный образ категория музыкального образа коррелирует как важная часть целостности, выраженная двумя или несколькими видовыми содержаниями²⁴⁹. В контексте создаваемой художественной целостности в романсе представляется необходимым разобраться в функциональности поэтической, музыкальной интонации в создании художественного образа в музыкальном произведении.

Ю. Г. Смертин указывает и на определенный образно-символический эффект, создаваемый «визуальным проявлением», наглядным иероглифическим воплощением китайской поэзии – «зрительным рядом, написанным крупными штрихами» – через «словесные узоры»²⁵⁰.

К вышеназванным средствам традиционного китайского поэтического языка Ю. Г. Смертин добавляет приемы *аллюзии* (намек на исторический или мифологический подтекст), *цитирования* и *исторической ссылки* – «обращения к историческому прецеденту ... для придания реальной ситуации

²⁴⁷ Цит по: Инь Ин. Эстетические особенности художественных песен Хуан Цзы. Пекин: Народная музыка, 2015. С. 8.

²⁴⁸ Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, Астраханьгазпром, 2001. С. 115.

²⁴⁹ Казанцева Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры. Астрахань: Волга, 2005. С. 15.

²⁵⁰ Смертин Ю. Г. Образность языка китайской классической поэзии // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика». 2022. № 5. С. 38.

символического значения»²⁵¹. Все эти достаточно схожие по своей природе приемы призваны напомнить читателю легендарного персонажа, вызвать образ героя предания, и тем самым помочь ему постигнуть авторский замысел и прочувствовать настроение стихотворения, пробудить «духовный резонанс».

В качестве средств создания художественного образа в лирической поэзии литературовед выделяет также прием *параллелизма* – «тождественное или сходное расположение смежных частей стиха», в которых «параллельные образы из природы и жизни человека» создают «единый поэтический образ»²⁵². Главным образом традиционной поэзии Китая, ее «главным героем», безусловно, выступает природа, приобретающая ассоциативно-символические смысловые значения.

В дневниковых заметках Хуан Цзы есть записи стихов от эпохи Сун – Су Ши, Ян Цзюйюань, Ван Аньши, Чжу Си – до сочинений поэтов XX века. Композитор отдает предпочтение лирике и особенно тем стихам, в которых происходит поэтизация внутреннего мира героя.

В свое время, В. А. Цуккерман, исследуя выразительные средства лирики П. И. Чайковского, отмечал, что в «его музыке ясно слышится и экспрессия, “вовне” устремленная, и экспрессия, направленная “во внутрь”»²⁵³. Последняя связывается ученым с «музыкой, запечатлевающей такие состояния, как спокойное размышление, созерцательная просветленность, примирение, элегическая настроенность»²⁵⁴. С обозначенными образно-художественными сферами музыки композитора исследователь связывал комплекс выразительных средств, получивший название интроспективный. К таковому относятся ряд гармонических,

²⁵¹ Там же. С. 41.

²⁵² Смертин Ю. Г. Образность языка китайской классической поэзии // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика». 2022. № 5. С. 43.

²⁵³ Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. С. 39.

²⁵⁴ Там же.

мелодических и фактурных явлений²⁵⁵. Представляется, что исследование жанра романса в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы может существенно расширить и углубить область «интроспективных» средств выразительности, намеченную ученым.

Вопрос взаимодействия музыкальной и поэтической интонаций в творчестве Хуан Цзы не может быть раскрыт полноценно без упоминания его сочинений, созданных на стихи классиков древнекитайской поэзии – Бо Цзюй-и, Су Ши, Синь Цицзи и других авторов. Как отмечалось ранее, древнекитайская поэзия характеризуется особым строением стихотворной формы, лаконичностью, близкой к афористичности, недосказанностью, символизмом и иносказательностью поэтического языка. Важно отметить и еще один аспект этого пласта китайской культуры – тесная связь поэзии с музыкой. Согласно исследованиям лингвистов и филологов, поэтическое творчество китайских авторов древности основывалось на вокализации стихотворного чтения – чтении нараспев в определенном ритме и с определенной интонацией. Наиболее ярко это выразилось в стихах Су Ши и Синь Цицзи, писавших в жанре «цы» (子) – «мелодии»²⁵⁶. «Цы» создавались «на определенные напевы, которые определяли ритмический рисунок стиха, количество знаков в строке (неодинаковое, в отличие от классического жанра ши). Первоначально *цы* писались почти исключительно на любовную тематику; Су Ши выступил реформатором жанра и блестяще продемонстрировал, что в *цы* можно касаться широкого круга тем»²⁵⁷.

В китайской поэзии бытовал целый «набор» напевов *цы*: бусуаньцзы (

²⁵⁵ Там же. С. 59.

²⁵⁶ Алексеев В. М. Труды по истории китайской литературы: В 2-х т. М.: Восточная литература, 2002. Т. 1. 574 с.; Антология китайской поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 1. 423 с.; Китайская классическая поэзия / Пер., сост. и предисл. М. И. Басманова. М.: ЭКСМО, 2004. 352 с.; Китайская любовная лирика. Стихи из запретного романа XVI в. «Цветы сливы в золотой вазе» или «Цзинь, Пин, Мэй» / Ориг. пер. и коммент. О. М. Городецкой. СПб.: Нева; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. 256 с.

²⁵⁷ Китайская классическая поэзия. / Пер., сост. и предисл. М. И. Басманова. М.: ЭКСМО, 2004. С. 4.

布酸子), наньсянцзы, почжэнцзы, шэгчацзы, чжэгутянь, тайчаньин, пусамань, шуйпуньин, юньюлэ и др.²⁵⁸. Очевидно, что значительной научной перспективой для китайского музыкознания обладает исследование сущности и средств взаимодействия поэтического и музыкального начал в названных моделях стиля *цзы*. В целом их характеризует позиционирование субъективного содержания, где действует лирический герой, с предпочтением малых, строфических структур, отражающих изменчивые состояния души.

Примером блестящего воплощения Хуан Цзы духа и формы китайской классической поэзии выступают два его знаменитых сочинения «Наньсянцзы» (также бытует название «Сыны южных земель») на стихи Синь Цици и «Бусуаньцзы» (одно из распространенных переводов названия – «Предсказание») на стихи Су Ши²⁵⁹.

Одним из интересных образцов является произведение «*Наньсянцзы*» на стихи поэта Синь Цици (1140–1207) – каллиграфа, военного генерала, поэта династии Южная Сун. Поэтические строфы были написаны Синь Цици в цикле стихотворений «Строфы мужества и гнева», когда он был направлен в изгнание судом, имея ясный план по борьбе с пришлым племенем, завоевывающим провинции Китая. Перед стихотворением поэт дал небольшое посвящение «...О том, что было у меня на душе, когда я поднимался на башню на горе Бэйгу, что в Цзинькоу». Восхваляя древних, стихи выражают желание автора уподобиться герою с золотыми и железными конями, чтобы вернуть «старые горы и реки» и служить стране. «С башни Бэйгу видны мне / Горы и реки вдали.../ Сколько, о, сколько свершений/ В дебрях тысячелетий!»²⁶⁰. Стихотворение наполнено

²⁵⁸ Антология китайской поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 1. С. 5.

²⁵⁹ Материал данного раздела был апробирован в публикации: У Мина. Образ человека в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 12. С. 2803–2807.

²⁶⁰ Синь Цици. Мелодия «Наньсянцзы» // Строфы мужества и гнева. URL: <http://zimbabve.ru/library/east/SinTsitsi/stsi01.htm> (дата обращения: 04.10.2021).

патриотическими чувствами, предавая разочарование автора в том, что у него нет возможности служить своей Родине.

В романсе композитором сохранен основной посыл стиха – размышления о прошлом, показывающие несостоятельность настоящего. При этом выбран стиль, соответствующий жанру песни – объективные картины природы рассматриваются композитором в виде метафор; содержание произведения затрагивает проблемы бытия человека в контексте истории своего народа. Для воплощения этого содержания выбрана строфическая форма, включающая две строфы. Тональность *D-dur*, размер 4/4 с четкой маршевой поступью и лапидарными ходами в мелодии по звукам тонического трезвучия создают энергичный настрой (приложение 1, пример 23). Развитие мелодии строится вокруг устойчивых звуков тонического трезвучия. Гармония довольно простая и ее движение укладывается в рамки полной функциональной последовательности T-S-D-T. В каденционных зонах развитие усложняется появлением $DDVII_7$. Эта гармония усиливает автентическое тяготение, но в целом не изменяет исходного настроения сочинения. В итоге, текст Синь Цици трактован в объективном ключе, представляя героя с позиции социального статуса, как военачальника. Множество внутренних нюансов, таких как горечь и обида, разочарование, тоска и преклонение человека перед древностью не нашли отражения в музыкальной части романса. Соответственно, обобщенное, объективное содержание, описание внешних характеристик человека отвечает больше жанру *патриотической песни*, популярной в Китае в 20 годы XX века, чем поэтическому жанру *цы*, которое Хуан Цзы воплотил средствами современной западноевропейской музыки.

Еще одно произведение Хуан Цзы из цикла «Бусуаньцзы» **«Песня, написанная во время проживания в монастыре Динхуэй в Хуанчжоу»** на стихи Су Ши (1037–1101) – китайского поэта, эссеиста, художника, каллиграфа и государственного деятеля эпохи династии Северная Сун. В этом романсе музыка удивительным образом углубляет содержание

поэтических стрóf, раскрывая тему одиночества на чужбине. «...Вдруг встрепенулся, повернулся круто / Во взоре скорбь, но кто про это знает! / Все ветви перебрал, / Но почему-то / Нигде / Не отыскал себе приюта...»²⁶¹.

В передаче чувства одиночества композитор выбирает тональность *d-moll*, используя ладовое наклонение натурального минора с расщепленной VI ступенью (она то повышается, то дается в натуральном звучании), включение II низкой ступени создает совершенно непривычное звучание лада, балансирующего между *d-moll/D-dur* и *B-dur*. Включение одноименного мажоро-минора, эллиптических конструкций (*D₇₋₉* к *F-dur* неожиданно переходит в мажорное трезвучие II ступени *E-dur* в качестве доминанты к *a-moll*) (приложение 1, пример 24, т. 6–7). Такие эффекты подчеркивают погружение человека в свой внутренний мир, что свойственно духовным практикам в монастыре, акцентировано жанровыми истоками хорала в аккомпанементе и авторской ремаркой *Andante misterioso*.

Использование медленного темпа и размера 4/4 создает впечатление размышлений во время неторопливой прогулки в поисках своего места уединения в природе. Форма романса – дважды повторенный период. Выбор такой структуры направлен на углубление состояния тоски и одиночества. Предпочтение малых форм, строфических структур, вероятно, связано, с одной стороны, с желанием при помощи интонационной работы отразить нюансы изменений состояния души лирического героя; с другой, отразить специфику стихосложения древней китайской поэзии²⁶². Однако долгие

²⁶¹ В. М. Алексеев, размышляя о темах танской поэзии в трудах по китайской литературе, отмечает, что одной из традиций правления в старом Китае было отправлять чиновников в разные области, во имя пользы службы. Учитывая географические масштабы страны, различия климата, языковых диалектов, приводящих к множеству недоразумений, можно легко понять, насколько «...сиротливо чувствовал себя человек, не умеющий и зачастую не желающий осваиваться с чужбиной, хотя бы эта чужбина и не выходила даже из пределов собственно Китая». См. подробнее: Алексеев В. М. Темы танской поэзии // Труды по китайской литературе. М.: Вост. лит., 2002. Т. 1. С. 256.

²⁶² См. подробнее: У Хунюань отмечает довольно типичным использование несимметричных пяти и семисловных конструкций в структуре строфы древних китайских поэтов. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Харьков, 2016. С. 175.

остановки на II и IV ступени усиливают плагальную сферу и настроение «пребывания», погруженности в одно состояние.

Интонация секундового покачивания в вокальной партии в романсе отсылает к коммуникативному архетипу «медитации», выраженному в музыке колебаниями, равномерными качаниями²⁶³. Согласно исследованиям Д. К. Кирнарской, важным признаком этого архетипа является протоинтонация качания, колебания, отражая покой и тишину, присущую процессу медитации. Тогда «человек оказывается наедине со Вселенной, на него нисходит чувство освобождения и слиянности с природой и миром...». Образ движения превращается в свою противоположность: движение застывает, «мгновение останавливается»²⁶⁴. Соответственно, можно говорить о влиянии поэтического образа и содержания на форму произведения, в значительной степени соответствующей *лирической вокальной миниатюре*.

Еще одним примером внимания Хуан Цзы к миру человека в музыке нам видится романс «*Тоска по дому*», написанный на стихи Вэй Ханьчжана (1905–1993)²⁶⁵ из округа Сяншань Цуйвэй (ныне город Чжухай). Поэт – современник композитора. Вэй Ханьчжан долгое время жил в Гонконге, начиная с 1950 года, он работал редактором Гонконгского издательства христианской литературы и искусства, руководителем и профессором Гонконгской музыкальной академии и был удостоен почетной стипендии Гонконгского общества народной музыки.

Стихотворение «Тоска по дому» было написано Вэй Ханьчжаном в 1932 году. Это было то время, когда поэт жил в Шанхае, ведя довольно утомительную и однообразную жизнь, занимаясь педагогической работой.

²⁶³ Кирнарская Д. К. Интонация как смысловая первооснова музыки. Базисные виды и формы музыкальных высказываний, их эмоционально-психологический подтекст / Д. К. Кирнарская // Психология музыкальной деятельности: теория и практика: учеб. пособие / под ред. Г. М. Цыпина. М.: Академия, 2003. С. 108–109.

²⁶⁴ Там же. С. 109.

²⁶⁵ Вэй Ханьчжана можно отнести к первому поколению мастеров лирики, занимающихся созданием современного академического камерно-вокального творчества в Китае. За свою жизнь он написал более 500 стихотворных текстов.

Он скучал по своим родственникам и родному городу, что тонко уловил композитор. Примерный подстрочный перевод текста романса «Тоска по дому» таков:

«Ивы зеленые / праздник Цинмин²⁶⁶ только что прошел, / и я один, молча стою у стены. / Кукушка плачет за стеной, словно говоря: “Я лучше пойду домой.” / Как тяжело выносить ее крик. / Он вызывает тысячу чувств. / Ее песня полна разлуки. / Я спрашиваю у опавших цветов: “Плывете ли вы на юг на волнах? / Я бы хотел уплыть с вами”».

Несмотря на небольшой размер стихотворения, в нем сконцентрированы очень сильные психологические интенции и смысловые аллюзии, связанные с символами, благодаря которым воплощается драматизм образа стихотворения: веточек ивы – символа дома, зова кукушки как знака тоски и безысходности, и, наконец, стены, сквозь которую нельзя пробиться.

«Тоска по дому» представляет собой классическую вокальную миниатюру, напоминающую романсы европейского типа. Хуан Цзы использует в основе организации сопровождения романса ноктюрновую формулу, в которой в аккомпанементе охватывается довольно широкий диапазон в ограниченное время (приложение 1, пример 25). Представляется, что автор сознательно использует семантику жанровых интонаций ноктюрна и создает аллюзии на музыку Ф. Шопена, чтобы подчеркнуть направленность внимания на показ движений души человека. Мелодизация голосов сопровождения и кантилена вокальной партии создают общее ощущение текучести, насыщенности внутренним движением. Наибольшее выразительно-смысловое значение во вступлении к романсу, конечно же, играет интонационный ход $b-f^2$, который своей экспрессивностью сразу же задает романтический тон всему сочинению (приложение 1, пример 25, т. 1).

²⁶⁶ Упоминание праздника Цинмин, посвященного поминовению усопших, подчеркивает и иной символический смысл содержания поэтического текста, связанный с выражением тоски по иному миру, куда возвращаются души умерших.

Балансирование в гармоническом развитии между тональностями III ступени и D в чередовании *Es-dur, f-moll, B-dur, g-moll, B-dur, Es-dur* усиливает автентические свойства и внутреннюю динамику развития, заложенную в фактуре. Так, фортепианный проигрыш и происходящая в нем модуляция в *g-moll* знаменуют наступление второго раздела сочинения (приложение 1, пример 26, т. 1–2).

Выбор композитора китайские музыканты объясняют желанием отразить природу своей малой Родины в конце весеннего сезона, характеризующегося пением птиц, журчанием текущей воды и видом падающих в воду цветов деревьев. Эти образы выражают и тоску, и мечту странника по месту, в которое он хочет вернуться²⁶⁷. В романсе звукоизобразительные интонации скрыты, благодаря чему удается воссоздать обобщенную атмосферу гармонии и умиротворения, единения природы и внутреннего состояния души лирического героя. Направленность на показ тонких изменений психофизиологического состояния подкрепляется множеством авторских ремарок «*con anima*» («с душой»), «*tenuto a piacere*» («в произвольном темпе»), «*colla voce*» («следуя за голосом»), «*morendo*» («замирая»). В драматической развязке на словах «*Wèn luòhuī*» («*tenuto a piacere*») с наступлением вершины вокальной партии на g^2 изменяется тип изложения, пульсация хроматически измененных аккордов приводит к кульминации всего романса (приложение 1, пример 26, т. 7).

Строение вокальной партии имеет своеобразную структуру. Композитор снимает сильную и относительно сильную доли в ритмических группах в размере 4/4, заменяя ее во многих вокальных фразах паузой. Благодаря такому приему партия вокалиста напоминает свободный, импровизационно построенный монолог – лирическое излияние. На это же направлены динамические нарастания и спады внутри фраз, подчеркивающие отдельные слова и нюансы чувств.

²⁶⁷ Ли Янь. О развитии китайских песен в современном искусстве // Китайская музыка. № 1. 1990. С. 19.

Романс написан в простой двухчастной репризной форме, также позволяющей сконцентрироваться на развитие одного образа. Преобладание речевой интонации в вокальной партии, словно воплощающей поэтическую речь автора, диалогические переключки с фактурой сопровождения передают в музыке процесс размышления, зафиксированного речевой интонацией, раскрывающей, в том числе, и эмоциональный мир героя. В репризе простой II-х частной формы гимническое звучание, создаваемое характерной аккордовостью на фоне фигураций аккомпанемента, положено на нисходящую мелодию голоса. Композитор использует эффект контрапунктического «наложения» тем-пластов: у фортепиано проходит материал первого раздела, показывая нарастание исходного чувства (приложение 1, пример 26, т. 9 – 11).

Близкое отражение внутреннего состояния лирического героя и картин природы мы находим в таких сочинениях композитора как «Западное озеро после дождя», «Язык ласточки», «Небесные песни», «Осенние краски», «Слова западного ветра», «Касаясь алых губ», «Башня желтого журавля» и других, связанных с разнообразными природными символами. Перечисленные произведения композитора характеризует богатое тонально-ладовое развитие, включающее эллиптические конструкции, отклонения в далекие тональные сферы, колористические сопоставления *dur-moll*, использование выразительности увеличенных и уменьшенных созвучий, вспомогательных хроматизмов и побочных тонов в аккордах, образующихся в мелодическом движении голосов. Эти характеристики музыкального языка названных произведений позволяют их в полной мере отнести к *западноевропейской жанровой модели романса*.

Подводя итоги наблюдениям, отметим, что ведущей тенденцией отражения образа человека в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы является *смешение европейского*, представленного разными школами и композиторскими стилями, *и национального*, раскрываемого через поэтические образы стихов древних китайских поэтов-лириков и

воспроизведение характерных элементов народной музыкальной культуры. Суть их связана, по мнению Ли Синьянь, с использованием разных техник произнесения звуков ..., четкую артикуляцию текста, способствующих верной и выразительной передаче эмоций и чувств»²⁶⁸.

Функции музыкальной интонации в отражении различных проявлений человека в содержании камерно-вокального творчества Хуан Цзы довольно обширны. Так, в сочинении «Наньсянцзы» сочетание жанровых признаков марша, лапидарных ходов в мелодии по тоническому трезвучию, опора на простые гармонические последовательности направлены на отражение *социального статуса* героя – военачальника, судьба которого вписана в историю своего народа, что позволяет отнести произведение к жанру песни. Влияние поэтического художественного образа и нахождение аналогий в окружающей действительности композитором обусловило толкование музыкального материала в духе современной ему *патриотической песни*.

В романсе из цикла «Бусуаньцзы» «Песня, написанная во время проживания в монастыре Динхуэй в Хуанчжоу» интонация колебания и качания выступает в *символическом* значении, отражая общее между состоянием одиночества на чужбине и холодного, угрюмого осеннего водного пейзажа. Масштаб романса и подчиненность музыки образно-художественному развитию поэтического текста позволяет говорить о обращении композитора к жанру *лирической вокальной миниатюры*. В сочинении «Госка по дому» речевая интонация, проникающая из вокальной партии в развитую фигурацию аккомпанемента, выполняет *моделирующие* функции, передавая нюансы одного психофизического состояния героя в монологе – лирическом излиянии, приближаясь к романсу западноевропейского образца. Таким образом, композитор, избегая звукоизобразительности и понимая интонацию в символическом, социальном

²⁶⁸ Ли Синьянь. Китайский романс: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнении: автореф. ... дис. канд. иск.: 5.10.3. СПб., 2024. С. 16.

и моделирующем ракурсе, умело воссоздает эмоциональное состояние музыкального персонажа, отражая образ человека в мире.

Подытоживая все вышеизложенное, подчеркнем, китайская поэзия, как искусство слова, предоставляет музыке Хуан Цзы текст, обогащенный метафорами и разнообразными эмоциональными оттенками. Этот текст становится фундаментом, на котором строится музыкальное произведение, определяя каждый раз иное жанровое, структурное решение композиции. Внимательное взаимодействие с поэтическим текстом позволяет композитору выявить его главные смысловые линии и перевести их в язык музыкальных звуков. Этот перевод является важным шагом в моделировании картины мира, которую композитор стремится воссоздать перед слушателем.

Поэтическая интонация, с другой стороны, придает музыкальной композиции своеобразный тон настроения и ритм. Синкретизм словесно-речевого и музыкального начал, опосредованного фонетикой китайского языка, отмечал Хуан Цзы в своей статье «Выразительность мелодии». «У композитора, – писал он, – есть много способов выразить себя: либо мелодией, либо гармонией, либо ритмом и тембром, но я думаю, что самым сложным и тонким является выражение интонации»²⁶⁹.

Отметим, что национальное камерно-вокальное искусство Китая первой половины XX столетия открыло новую страницу в истории музыки Китая. В это время, в результате освоения новым поколением китайских композиторов европейского стиля камерно-вокальной музыки, ладогармонического мышления и композиционной техники западноевропейских композиторов (прежде всего, творчества композиторов-романтиков) сформировался новый жанр национальной академической музыки – китайский романс²⁷⁰.

²⁶⁹ Цит. приведена по: Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / Liu Ching-chih / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 219.

²⁷⁰ Понятие введено и научно обосновано: Ли Синьян. Китайский романс: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнительстве: автореф. ...дис. канд.

Особый вклад в становление и развитие камерно-вокальной музыки Китая внес один из основателей национальной композиторской школы – Хуан Цзы²⁷¹. Композитор благодаря своему музыкальному таланту и дару мелодиста на протяжении всей творческой жизни удавалось объединять интонационность китайской традиционной, западноевропейской профессиональной музыки с жанрами массовой культуры – революционной, патриотической и антивоенной песней. Он привнес индивидуальность субъективного самовыражения художественного образа в жанры массовой музыки (патриотических и антивоенных песен), также обогатив последние приемами развития жанров симфонической музыки – переинтонирования, драматургии интонационного произрастания, сопоставления и контраста, подняв многие образцы жанра до уровня музыкальных поэм или развернутой оперной сцены. В то же время, моторика и социальная обусловленность массовых песен повлияла в последующем на детскую музыку, уникальность ее образов и их тонкое воплощение.

В эволюции творчества Хуан Цзы можно усмотреть движение с «вершины источника»: от симфонических произведений и фуг через художественную песню к оратории, а затем массовым антивоенным сочинениям, детским песенным циклам, школьным песням и песням для молодежи. Последнее было подчинено просветительской, патриотической и педагогической деятельности композитора (таблица основных произведений композитора в приложении 3 демонстрирует изменение приоритетов творчества). Исследование внутренних закономерностей каждого стилевого направления (композиторской и массовой музыки), а также множества переходных явлений в конкретных жанровых образцах показывает их взаимовлияние друг на друга. Последнее определяет подход к исследованию

иск.: 5.10.3. СПб., 2024. 21 с.

²⁷¹ Многогранность творческой деятельности Хуан Цзы выразилась в создании им вокальных сочинений различной жанровой направленности: вокально-хоровых миниатюр, лирических и патриотических песен, циклов детских песен и значительного числа песен для детей и молодежи.

творчества Хуан Цзы, как метатексту, спаянному общими интонационными образованиями и принципами работы с ними.

Чрезвычайно важным в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы является слияние мелодии, поэтической речи и интонационности китайского языка, отвечающие специфике воплощения художественного образа сочинения. Этот синтез создает уникальную выразительность образа и обуславливает высокую степень его эмоционального воздействия на восприятие слушателя в исполнительской интерпретации.

ГЛАВА III. ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ СВОЙСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ ХУАН ЦЗЫ

3.1. Жанры камерно-вокальной музыки Хуан Цзы как отражение интонационного словаря «новой музыки»

Понятие «новая музыка» по отношению к исследованию развития культуры и искусства в Китае начала XX века, ввел китайский ученый Лю Чин-чи. Он подразумевает под ним музыку, написанную китайскими музыкантами с использованием европейских композиционных приемов и музыкальных идиом европейских стилей XVIII и XIX веков²⁷². Как отмечает в своей рецензии на книгу Чин-чи Д.Ф. Урроуз, введение этого термина помогло разграничить исторические явления в развитии музыкального искусства начала XX века. К таковым он относит произведения современной или «новой» композиторской волны, созданные уже после Культурной революции 1970-х и 80-х годов²⁷³.

В. Н. Юнусова и Янь Цзанань считают, что процессы, характерные для движения «Новой волны» встречаются уже в начале XX века и фиксируются изданиями одноименного журнала «Новая волна» (新潮 [xīncháo]). В нем исследовались прогрессивные явления не только китайского, но и западного музыкального искусства в 1910-е – 1920-е годы, связанные с осмыслением специфики применения современных композиторских техник²⁷⁴. Представляется, что при общей для двух феноменов ориентации на западную

²⁷² Liu Ching-chih. Introduction. A Critical History of New Music in China. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. P. 7.

²⁷³ Urrows D. F. Review of Liu's Ching-chih «A Critical History of New Music in China» // Chinese Cross-Currents. Vol. 9. № 4. 2012. P. 159.

²⁷⁴ Янь Цзянань, Юнусова В. Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал Общества теории музыки. 2018. № 4 (24). С. 61.

культуру, явления «новой музыки» и «новой волны»²⁷⁵ следует разграничить, поскольку природа их различна.

В 1910-е – 1920-е годы большинством китайских композиторов, обучающихся за рубежом, происходило освоение основ различных западноевропейских школ и стилей, выполняющих функцию эталонных образцов в мировой композиторской практике. Опираясь на эти образцы, прогрессивные композиторы инкрустировали народные китайские мелодии в свои сочинения, написанные на основе западноевропейских закономерностей. Иными словами эта музыка не было полностью оригинальной, авторской. Лишь единицы пробовали авангардные техники, играющие в то время роль «надстройки» над мейнстримом академической музыки. Можно привести в качестве примеров отдельные опыты в додекофонной технике Сянь Синхя или изучение возможностей атональности, пуантилизма, конкретной музыки Чоу Вэнь-Чаном (1923–2019)²⁷⁶, но эти единичные образцы не переходили на уровень всеобщего.

Направление «новой волны» возникло после 1976 года из интереса прогрессивной музыкальной молодежи к расширению средств и возможностей музыкального высказывания средствами серийной, додекофонной, сонорной, электроакустической музыки²⁷⁷. Это показало высокую тенденцию индивидуализации творческой личности, в том числе и путем ухода от устоявшихся закономерностей западноевропейской профессиональной музыки. Что делалось в целях поиска альтернативных путей при определенном качестве владении ее нормами. Такого понимания

²⁷⁵ Как отмечает Ян Цзиньпэн понятие «новой волны» было введено Ван Аньго в 1985 году на музыковедческой конференции в г. Ухань и подразумевало «...интерес к изучению новых музыкальных концепций, а также к композиционным техникам XX века... Эту композиторскую тенденцию я называю “новой волной”». Подробнее: Ян Цзиньпэн. Новая волна в китайской музыкальной культуре // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 3. С. 136.

²⁷⁶ Ян Цзиньпэн. Новая волна в китайской музыкальной культуре // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 3. С. 139.

²⁷⁷ Ли Бинь. Творчество Чжан Сяофу и развитие электроакустической музыки в Китае: автореф. дис. ...канд. иск.: 5.10.3. СПб., 2022. 23 с.

специфики западноевропейской музыки еще не было в начале XX века.

При всей очевидности данного факта в отмеченных процессах есть и неочевидные вещи, которые заключаются в репрезентации национального начала. Если в период «модернизации» в 20–40-е годы XX века национальное начало сохранялось в латентном виде, то в период «новой волны» национальное начало стало той экспериментальной почвой, на которой применялись авангардные композиторские приемы и техники для того, чтобы добиться универсальности речевого высказывания, созданного средствами китайского музыкального языка²⁷⁸. Можно предположить, что таким образом, прогрессивные китайские композиторы «новой волны» выражали желание быть услышанными мировым музыкальным сообществом.

Представляется также возможным углубить понятие «новая музыка» Лю Чин-чи, поскольку исходя из наблюдений множества ученых над спецификой развития китайской композиторской музыки в начале XX века, ее принципиальным качеством была целеполагающая установка на слияние традиционной музыкальной культуры с западноевропейскими принципами творчества. Поэтому под «новой музыкой» мы подразумеваем сочинения, написанные китайскими музыкантами с использованием европейских композиционных приемов и музыкальных идиом европейских стилей XVIII и XIX веков при имманентном сохранении традиционных для китайской народной музыки основ музыкального языка – трихордовой (попевочной) структуры мелодии, полиладовости мышления, бинарности интонационной драматургии. Эти качества прослеживаются во многих песнях композиторов – современников Хуан Цзы (таблица в приложении 3) и в полной мере их отражает интонационная работа в камерно-вокальных сочинениях Хуан Цзы.

Л. П. Казанцева считает, что интонационное поле музыкального произведения кристаллизуется под воздействием жанра. Музыковед выделяет

²⁷⁸ См. подробнее стенограмму интервью с китайским композитором Чжан Сяофу в диссертации: Ли Бинь. Творчество Чжан Сяофу и развитие электроакустической музыки в Китае: дис. ...канд. иск.: 5.10.3. СПб., 2022. С. 205–216.

четыре типа музыкальных интонаций, возникающих в результате такого воздействия: песенная, декламационная, моторная, инструментальная.

Песенная интонация раскрывается в музыке в соответствии со следующими признаками: доминирование мелодии (одноголосия), ее небольшой диапазон, преобладание поступенного движения и умеренного темпа, удобного для пения регистра, несложного ритма, повторяемости мотивов, фраз, а также распевности слогов текста.

Декламационной интонации свойственны монодия или диалогическое двухголосие, ходы на широкие интервалы или «топтание» на одном звуке (псалмодирование), включение риторических фигур (вопрос, утверждение, восклицание и др.). Существенна также импровизационная свобода ритма и фразировки, избегание симметричности и периодичности, отказ от распевов, акцентуация смыслово значимого слова во фразе, а также паузы, ферматы, остановки движения.

Моторная интонация проявляет себя в музыке, согласно исследованиям Л. П. Казанцевой, через воспроизведение танца, марша, *perpetuum mobile*, этюда, шествия или другого двигательного процесса. Последний реализуется в метрической регулярности, однообразии ритмических формул, устойчивости фактуры, многократной повторности в подвижном темпе, воспроизведении пластических фигур танца (реверанс, замедление, вращение и других).

Инструментальная интонация обуславливает в музыке моделирование игры на любом инструменте (арфообразные арпеджирования, гитароподобные щипки, бряцание по струнам), показывая технику владения инструментом (виртуозные пассажи, гаммы, арпеджио) в стремительных или медленных темпах. Этот тип интонации подразумевает обращение к знакам-сигналам по типу «золотой ход валторны», флейтовых терций или переключек кларнетов²⁷⁹.

²⁷⁹ Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел,

Речевая интонация является знаковой для камерно-вокального творчества Хуан Цзы и, особенно, для сочинений, созданных в народном стиле и баллад. Ло Чжаолян²⁸⁰ в своей статье приводит существенное различие, позволяющее разграничить жанры народной песни и баллады в китайском фольклоре²⁸¹. Исследователь пишет: несмотря на то, что жанры народной песни и баллады прошли серьезную эволюцию и постоянно менялись, тем не менее, народная песня квалифицировалась китайскими этнографами по обязательному наличию мелодии, сопровождающей стихотворный текст. Напротив, *балладами* признавались рифмованные произведения, исполнявшиеся в разговорной манере, без пения.

В эпоху Цинь (秦; 221 до н.э. – 207 до н.э.) баллады представляли собой синкретичное триединство музыки, слова и танца. Несмотря на то, что «первоначальное предназначение баллад не было связано с музыкой»²⁸², некоторые их образцы, например, представленные в «Книге песен» – сборнике стихов, получивших распространение до династии Цинь, были намеренно омузыкалены, – отмечает Ло Чжаолян²⁸³. Начиная с династии Цинь, по мнению Ло Чжаолян, жанр баллады оказался наиболее близок пословицам, выразившим отношение народа к событиям социальной и политической жизни, и их музыкальная составляющая была выражена крайне слабо.

В начале становления династии Хань (汉朝, 202 до н. э. – 220 н. э.) определенная часть народных песен стала входить в область придворной и храмовой музыки, что обусловило появление их обработок, аранжировок и

Астраханьгазпром, 2001. С. 88 – 89.

²⁸⁰ Ло Чжаолян. «Песни» и «баллады» в династиях Хань, Вэй и Цзинь: мы разные. URL: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (дата обращения: 17.10.2024).

²⁸¹ Материалы этого раздела были апробированы в статье автора диссертации: Формы претворения традиций в камерно-вокальных и хоровых произведениях Хуан Цзы / У Мина, Чэнь Синьюй // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы: XVIII Международный форум 31 марта 2025 года. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2025. Т. 80. С. 227–233.

²⁸² Там же.

²⁸³ Там же.

отличного от привычного исполнения звукового оформления. Китайский историограф, поэт Бань Гу считает, что особенностью песен и баллад в династии Хань является их эмоциональность»²⁸⁴. Музыка песен в полной мере способствовала выражению разнообразных эмоциональных состояний, тогда как баллады были направлены на сохранение событийного значения. В силу того, что музыкальную составляющую в устном народном творчестве сохранить было сложнее, жанр баллады, как отмечает Ло Чжаолян, оказался более устойчив к историческим воздействиям: «“Песни” передаются с помощью красивой и трогательной музыки, а “баллады” распространяются с помощью историй того времени»²⁸⁵.

Народные песни династий Вэй (曹魏, 220–266 н.э.) и Цзинь (晋朝, 265–420) перестали быть камерными жанрами для индивидуального музицирования или пения с ансамблевым сопровождением, как это было до династии Хань. Песня постепенно превратилась в законченное изысканное по стилю и музыке произведение, которым могла наслаждаться публика. И здесь, как отмечает Ло Чжаолян, граница между песней и балладой стала размываться, и народную песню и балладу можно в совокупности именовать «балладой»²⁸⁶.

Во времена династии Западная Цзинь (晋朝, 265–420) из-за военных действий между севером и югом политические, экономические, культурные и этнические различия воздействовали на поэтическое содержание и музыку баллад севера и юга, что отражает ряд стилевых признаков. Южные баллады, представленные творчеством поэта Янь Цюя, относятся к песням любви. Поэзия эпохи Северных династий (南北朝, 420–589) с суровым климатом и множеством кочевых племен, определяла «...прямолинейный, откровенный, смелый стиль баллад Северных династий с простой и непритязательной

²⁸⁴ Бамбуковые страницы. Антология древнекитайской литературы. М.: Восточная литература РАН, 1994. С. 78.

²⁸⁵ Ло Чжаолян. «Песни» и «баллады» в династиях Хань, Вэй и Цзинь: мы разные. URL: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (дата обращения: 17.10.2024).

²⁸⁶ Там же.

лирикой без хитроумных риторических приемов», как замечает Ло Чжаолян²⁸⁷ в своем анализе стихов Ху Инь. Исследователь утверждает, что для многих образцов северных баллад свойственно использование семисловных строк, также умещавшихся в четыре предложения, которые были «за пределами досягаемости поэтов Южных династий». Образцы южных и северных баллад были восприняты и развиты в полной мере поэтами эпохи Тан (唐朝, 618–907)²⁸⁸.

Столь длительный экскурс в историю развития жанров народной песни и баллады, предпринятый Ло Чжаолян, был адаптирован нами для того, чтобы показать диффузность и открытость границ этих двух жанров и существование на определенных исторических этапах одного жанра в контексте другого. Вместе с тем, благодаря исследовательской работе Ло Чжаоляна наметились некоторые признаки жанровой атрибуции балладного жанра в китайской вокальной музыке. К таковым отнесем направленность содержания на событийный ряд, связанный с фиксацией социальных, исторических пертурбаций в жизни страны; лирических, драматических событий в воссоздании индивидуальных жизненных биографий; повествовательность и преобладание речевой интонации как характерной узнаваемой черты жанра; склонность к несимметричным конструкциям, обусловленной влиянием эмоциональной составляющей, зафиксированной в поэтическом тексте баллад.

В то же время остается нераскрытым вопрос, в какой мере оказал влияние на вокальное творчество Хуан Цзы жанр европейской вокальной и инструментальной баллады, с образцами которых, представленных в творчестве Ф. Шуберта, Р. Вагнера, Ф. Шопена, Ф. Листа и других композиторов²⁸⁹, он был, безусловно, знаком. Отметим, что на момент

²⁸⁷ Ло Чжаолян. «Песни» и «баллады» в династиях Хань, Вэй и Цзинь: мы разные. URL: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (дата обращения: 17.10.2024).

²⁸⁸ Там же.

²⁸⁹ Здесь имеются в виду наиболее известные произведения западноевропейской музыки, написанные в жанре баллады: «Лесной царь» Ф. Шуберта, «Баллада Сенты» из оперы

обращения композитора к этому жанру китайский литературовед и фольклорист Цзян Шаюань провел культурологический анализ ритуальных суеверий, и результаты его работы были опубликованы в издании «Исследование древних китайских путешествий» (The Commercial Press, 1937). Как упоминает Лю Сичэн, Цзян Шаюанем был сделан перевод собрания «Английских баллад и фольклорных исследований»²⁹⁰. Более того, как указывает Ван Сучжэнь в своем исследовании народных литературных жанров, западноевропейская система классификации фольклора легла в основу работы китайских этнографов в XX веке²⁹¹. Резюме его работы, посвященной осмыслению ретроспективы изучения литературных жанров в Китае, хорошо передает цитата Чжун Цзинвэня, которая одновременно репрезентирует и установки современной фольклористики. «Жанр может обогащаться и трансформироваться, а также жанры могут проникать друг в друга, это открытая структура, <...> но при этом теория жанров не может использоваться в качестве тюрьмы»²⁹².

Это особенно видно на примере существования в китайской национальной культуре жанров народной легенды, народной песни, народной драмы и народной повествовательной поэмы, утверждает Ван Сучжэнь. «Одной из особенностей ханьской китайской народной литературы является то, что один и тот же сюжет имеет тенденцию повторяться в разных жанрах, что является чрезвычайно ценным достоянием Китая. История Мэн

«Летучий голландец» Р. Вагнера; транскрипции Ф. Листа, написанные на тексты баллад различных авторов – Бюргера, Ленау, А. Толстого; Четыре баллады и романса для 2-х голосов с фортепиано» ор. 75 И. Брамса; Четыре баллады для фортепиано Ф. Шопена, «Баллада в форме вариаций» соль минор, ор. 24 Э. Грига и многие другие.

²⁹⁰ Лю Сичэн. О жанровых проблемах в истории китайского фольклора (Часть I). URL: <https://www.chinesefolklore.org.cn/ChinaFolkloreSociety/xsjj/xssfslpwt1.htm> (дата обращения: 01.10.2024).

²⁹¹ Ван Сучжэнь. Исследование народных литературных жанров // Сайт Китайского фольклорного общества. URL: <https://www.chinafolklore.org/web/index.php?Page=1&NewsID=20786> (дата обращения: 17.10.2024).

²⁹² Там же.

Цзянну включает в себя народные песни, тексты песен на барабанах и большое количество местных опер»²⁹³.

Таким образом, можно предположить, что просвещенной китайской интеллигенции были довольно хорошо известны различные образцы балладного эпоса западноевропейской традиции. Понимая открытость жанровых границ, мы можем предположить, что каждое произведение Хуан Цзы, написанное в жанре баллады или старинной народной песни, может при более детальном рассмотрении оказаться как народной песней, так и балладой.

Опираясь на признаки жанровой атрибуции баллад, выявленные ранее, рассмотрим некоторые сочинения Хуан Цзы из представленные в сборнике баллад – «Народные баллады», «Народные песни» (старинные баллады), «Мулиан спасает свою мать» (старинные песни), «Народные песни Хуайнаня», «Баллада о сборе лотоса» с позиции установления признаков китайской вокальной баллады.

Примечательной в этом смысле является сочинение *«Мулиан спасает свою мать»*, сопровождающееся в издании Шанхайской консерватории пояснением «(старинные песни)»²⁹⁴. Программный заголовок произведения указывает на популярную в Китае историю, трансформированную из сутры древнего классического индийского эпоса, Махабхарата о сыновьем благочестии. Мать Мулиана – героиня легенды – за грехи после смерти попадает в ад и превращается в голодного призрака, который никак не может насытиться. Ее сын, совершающий восхождение по ступеням духовного самосовершенствования, обращается к Будде с просьбой помочь ей. Будда дает Мулиану советы, как помочь душе его матери при помощи приношений

²⁹³ Ван Сучжэнь. Исследование народных литературных жанров // Сайт Китайского фольклорного общества. URL: <https://www.chinafolklore.org/web/index.php?Page=1&NewsID=20786> (дата обращения: 17.10.2024).

²⁹⁴ Хуан Цзы. Собрание сочинений (посмертное издание). Аньхой: Литература и искусство, 1997. С. 120.

пищи монашеской общине в сакральные дни молитв и самостоятельного чтения сутр в определенные даты, что в итоге приводит к освобождению от грехов и новому перерождению души матери²⁹⁵.

В основе сочинения лежит философская тема искупления грехов, имеющая мистический колорит, связанный также с идеей трансформации и перерождения. Наиболее важными в ее интерпретации для Хуан Цзы становится форма диалога, разворачивающегося между Мулианом и Буддой, которая реализуется в чередовании фраз тенора-солиста и четырехголосного мужского хора.

Другим немаловажным композиционным приемом можно считать строфическую структуру, которая составляет основу сложной двухчастной репризной формы (таблица 1)²⁹⁶. Составители сборника песен отнесли это сочинение Хуан Цзы к адаптациям. Цянь Ренкан отмечает, что в основе баллады Хуан Цзы, исполняющейся четырехголосным мужским хором лежит напев из оперы Куньцзюй «Сыфань» («Спасение матери Мулиана»). Ученый подразумевает, что в основе этого вокального произведения лежит оригинальная народная мелодия, по-своему обработанная композитором средствами западноевропейской гармонии²⁹⁷. Вместе с тем, анализ различных преломлений этого сюжета, представленного в народных драмах, отдельных сольных интерпретациях разных китайских исполнителей, показал, что мелодия песни каждый раз варьируется. Общими остаются черты, присущие

²⁹⁵ Waley A. "Mu Lien Rescues His Mother from Hell", *Ballads and Stories of Tung Huan*. London: Allen & Unwin, 1960. P. 216–235.

²⁹⁶ О. В. Бегичева отмечает, что сквозная необратимая линия развития и взаимодействия образов в балладном топосе определяет строение формы по типу *a*, *b*, *c*. В то же время истоки балладного жанра, восходящие к весенним хоровым и плясовым песням, имеющим ритуальный смысл, определяют действие принципа повторности на разных уровнях. См.: Бегичева О. В. Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX–XXI веков: монография. Майкоп: Магарин О. Г., 2019. С. 87–92. В строении баллады Хуан Цзы «Мулиан спасает свою мать» чередование и тематизма *a* и *b* в различных вариантах обусловлен художественной образностью баллады, включающей повествование то от лица рассказчика, то от лица героя.

²⁹⁷ Цянь Ренкан. Предисловие к изданию: Посмертные сочинения Хуан Цзы Хэфэй: Литературная теория, 1997. С. 17.

балладному жанру. К таковым отнесем медленный темп, дробление развития музыкального материала на разные по масштабу музыкальные фразы, отражающие импровизационность речи повествователя. Кроме этого ферматы, цезуры, паузы, долгие остановки в конце фраз на крупных длительностях разграничивают как отдельные высказывания, так и разделы формы (приложение 1, пример 27).

Несимметричная структура фраз в наибольшей степени отражается в форме (см. приложение 4, таблица 1). Важной деталью жанра вокальной баллады Хуан Цзы представляется использование звукоизобразительной интонации, подчеркивающей локальный колорит. В балладе Хуан Цзы «Мулиан спасает свою мать» к таким звукоизобразительным деталям отнесем *инструментальную* интонацию, воссоздающую в арпеджированных аккордах и бурдонном звучании аккомпанемента тембровый колорит сопровождения ансамбля национальных струнных инструментов, свойственный древним балладам²⁹⁸ (приложение 1, пример 27, вступление, т. 1–5); пространственные эффекты, усиливающие параметр глубины, благодаря сопоставлению ближнего и дальнего плана при помощи динамической филировки звучания (нарастания и убывания звуковой волны) (приложение 1, пример 27, т. 8–9; пример 28, т. 1–3), впечатление приближения и удаления в переключках голосов по типу эха, визуальных эффектов просветления и затемнения колорита при помощи увеличения или уменьшения динамики звучания хоровой массы голосов (приложение 1, пример 29, т. 3–5).

Не менее выразительным штрихом становится звукоизобразительная интонация клекота птиц, ставшая узнаваемой интонацией, объединяющей

²⁹⁸ Ю. П. Медведева отмечает, что на представления европейских композиторов о Китае большое значение имели «...явления ближневосточной культуры: сюжеты сказок «Тысячи и одной ночи», образы гарема и райского сада Корана». Обращение к религиозным и архаическим текстам становится не условным, а вполне реальным признаком индивидуального стиля Хуан Цзы, что подтверждает наблюдения ученого. См. подробнее: Медведева Ю. П. Музыкальная география Востока: Тартария, Туран и Китай в операх XVIII – начала XX веков // Проблемы музыкальной науки. 2025. № 2 (59). С. 123.

повтор всех трех частей вокальной формы²⁹⁹. Несмотря на развитое гармоническое сопровождение, полимелодическое стновление партий вокальных голосов и активное тонально-ладовое движение аккомпанемента, захватывающее в первой части побочные ступени – III (*F-dur*), доминанту к *F-dur* (*C-dur*), и красочную подмены созвучий мажоро-минора в последующих частях национальное начало проявляется не только в попевочной структуре мелодического развития, но также в выраженной минорной пентатонике от *d*. Примечательно, что Хуан Цзы сохраняет в структуре мелодии ладовые особенности ее строения с учетом множества пентатонических ладов, образуемых в Гун-группе³⁰⁰. Особенно ясно в строении темы слышна интонационность *цзюе-лада*, образуемого от III ступени (*f*) согласно следующей интервальной схеме – 3, 2, 3, 2, 2³⁰¹. Его структура обладает зеркальной симметрией, с одной стороны: *f – a-h – d*, и вариантной повторностью, с другой: *f – a-h – d-e*). В первом случае *f – a-h – d* осью зеркального сцепления является секунда *a-h*, объединяющая шагом две терции: 3 – 2 – 3. Зеркально-симметричная структура отражается на строении мелодии баллады, для которой типично использование трихордовых попевок терция плюс секунда (3+2) или наоборот секунда плюс терция (2+3). Такова ведущая интонация темы вступления (тематизм *a* в таблице 3), которая сохраняется во всех разделах формы развивающей этот тематизм (первых

²⁹⁹ О. В. Бегичева объясняет присутствие орнитологической стилистики в европейской музыкальной балладе воплощением образа души-Психеи, которая также раскрывается при помощи гармонической простоты аккомпанемента, присутствием красочных секундных созвучий или модуляций, общего движения интонационного развития в восходящем направлении, словно подчеркивая принадлежность этого образа небесному миру. См. подробнее: Бегичева О. В. Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX–XXI веков: монография. Майкоп: Магарин О. Г., 2019. С. 67.

³⁰⁰ Гун-группу в национальной китайской музыке создают пять пентатонических ладов. Название Гун-группа получает от того звука, который лежит в ее основании. См.: Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве композиторов XX века. СПб.: Композитор, 2013. С. 11.

³⁰¹ Интервальные схемы для каждого лада Гун-группы приводит Пэн Чэн. Так для структуры гун лада, образуемого от I ступени, свойственна следующая детерминанта шагов – 2,2, 3, 2, 3, шан-лада (от II ступени) – 2, 3, 2, 3, 2, цзюе-лада (от III ступени) – 3, 2, 3, 2, 2, чжи-лада (от V ступени) – 2, 3, 2, 2, 3, юй-лада (от VI ступени) – 3, 2, 2, 3, 2. См. подробнее цит. соч.: С. 10.

частях сложной формы и репризных разделах, во второй части и в коде). В теме вступления варьируется мотив сцепления терции и секунды: $d^2 - f^2 - c^1$, $f^2 - d^2 - c^1$ (приложение 1, пример 27, т. 1, 2–3).

Во втором разделе (B) сложной формы характерная интонация цзюе-лада представлена в вариантах $c - a-g$, $d - f-g$ и других. Примечательной особенностью использования Хуан Цзы пентатоники от d является принципиальное избегание VI ступени. Ее отсутствие снимает ощущение ладовой определенности в пентатонических стуркутрах гун и цзюе лада, создавая удивительный оттенок «свежести» и архаичности интонации одновременно. Ладовая структур мотивов цзюе-лада сохраняется не только в строении мелодии баллады, но и воздействует на форму, для которой также свойственна зеркальная симметрия, обусловленная мотивным развитием внутри разделов простой формы: I часть A $(a+a_1)+(a_2+ a_3)$; II часть B $(b+b_1+ a_2)$.

Соответственно, можно говорить, что национальное начало имманентно присуще интонационной природе мышления Хуан Цзы влияет не только на структуру мелодии, но и на строение формы в целом, несмотря на сохранение норм западноевропейской гармонии. Ладовая природа интонации и функциональная гармония взаимодействуют в балладе как форма первого и второго плана, причем специфика национального музыкального мышления доминирует. Учитывая, что в основу баллады была положена цитата старинной песни из оперы Куньцзой «Сыфань», можно предположить, что такое латентное влияние национального начало обусловлено сохранением древнего напева и самой памятью жанра, влияющей на творческий метод композитора.

Ярко преподносимое в ладовой интонации национальное начало и картинная образность реализует в национально-историческом типе баллады, по наблюдениям О. В. Бегичевой, сюжетную функцию песни о Родине³⁰².

³⁰² Бегичева О.В. Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX–XXI

Обобщая и оценивая воплощение жанра баллады в сочинении «Мулиан спасает свою мать», отметим, что в ней можно усмотреть и жанровую поэтику табуированной западноевропейской баллады – обращение к сфере фантастики. В образе пришельца из потустороннего мира³⁰³ выступает душа матери Мулиана. Кроме того, с западноевропейской табуированной балладой шедевр Хуан Цзы связывает наличие повествователя. От лица рассказчика выступает хор, репрезентируя некий обобщенный образ, «памяти народа», усиливая религиозно-исторические корни древнекитайской прасюжета баллады.

Национальное начало также реализуется в композиционной структуре баллады, написанной в форме диалога между главным героем и образом Будды, имманентно присутствующим в содержании баллады Хуан Цзы³⁰⁴. Вместо образа возлюбленной выступает образ Родины, преломленный сквозь призму пейзажных картин и сознательно моделируемого локального колорита средствами национальных элементов музыкального языка. Развитие формы в соответствии с сюжетом истории обуславливает возникновение балладной формы по типу a, a_1, a_2, a_3 с постепенным нарастанием напряжения ближе к кульминации. Таким образом, наличие множества элементов, идущих не только от китайской вокальной баллады, но и качеств балладности западноевропейского жанра, в том числе и особая значимость речевой интонации, свидетельствует в пользу того, что сочинение Хуан Цзы «Мулиан спасает свою мать» можно причислить к жанру баллады, а не старинной песни.

В традициях балладного жанра написано сочинение Хуан Цзы «*Народные песни Хуайнаня*». Хуайнань – город, занимающий центральное

веков: монография. Майкоп: Магарин О. Г., 2019. С. 190.

³⁰³ О. В. Бегичева обосновывает жанрово-семантические амплуа героев табуированной баллады, среди которых обязательное место принадлежит амплуа inferнального пришельца, повествователя и возлюбленной. См. указ.соч. С. 80 – 114.

³⁰⁴ Диалогическая форма типична для исполнения многих народных китайских песен. Вероятно корни этого явления связаны с синкретичностью религиозных обрядов, сохранившейся и при постановке традиционных драм.

положение в провинции Аньхой, которая охватывает часть восточной территории страны. В этом географическом пространстве происходит пересечение северных и южных влияний, о чем упоминает Тай Цзиннун³⁰⁵. Важной культурной достопримечательностью Аньхоя являются старинные деревни, расположенные на юге провинции, дающие богатый материал для этнографических исследований³⁰⁶. Тай Цзиннун акцентирует: «Я собрал около 2 000 баллад, включая детские песни, песни о светской жизни, и 600 из них – песни о любви...»³⁰⁷.

Именно в традициях южных баллад, повествующих о любви, написано сочинение Хуан Цзы «Народные песни Хуайнаня». Вспоминая о замысловатой риторике баллад, изобилующих различными поэтическими приемами, создающими элегантный стиль и изящный язык произведения, сложившимися в эпоху Западная Цзинь, композитор обращается к жанру фуги (см. приложение 4, таблицу 2), помогающей музыкально организовать содержание баллады. В балладе Хуан Цзы отсутствует фигура повествователя, исполнение осуществляется дуэтом, партии распределены между мужским и женским голосами, тогда как фортепиано поочередно дублирует развитие каждого голоса.

Баллада выдержана в трехчастной форме, свойственной жанру фуги. Тема состоит из двух элементов, которые композитор обозначает *a* и *b* (приложение 1, пример 30, т. 1–2 и 3–4). Первый элемент *a* представляет размеренное движение четвертей в пределах трихорда с характерным строением мотива – терция плюс секунда (3+2) *c – a – d*. Попевка *a – c – d –*

³⁰⁵ Тай Цзиннун. Предисловие // Коллекция народных песен Хуайнань. Хуайнань: издательский дом Хайян, 2015. 153 с. URL: <https://book.douban.com/subject/26691781/> (дата обращения: 18.10.2024).

³⁰⁶ Как отмечает Лю Сичэн, Тай Цзиннун всю жизнь занимался собиранием и исследованием старинных песен и баллад Хуайнаня – работы, проводящейся под эгидой Ассоциации исследования песни Пекинского университета. См. подробнее: Лю Сичэн. Исследование Хуайнаньских песен Тай Цзиннуна // Этюды китайских баллад Тай Цзиннуна. URL: <https://www.chinesefolklore.org.cn/blog/?liuxicheng> (дата обращения: 18.10.2024).

³⁰⁷ Тай Цзиннун. Предисловие // Коллекция народных песен Хуайнань. Хуайнань: издательский дом Хайян, 2015. 153 с. URL: <https://book.douban.com/subject/26691781/> (дата обращения: 18.10.2024).

по своей структуре одна из наиболее выразительных в юй-ладу ($d - f - g - a - c - d$) гунн-группы от f . Элемент b представляет спокойное, поступенное нисходящее движение по верхнему тетраходу юй-лада, который одновременно совпадает по структуре нижнего тетрахода гун-лада от f ($f - g - a - c - d - f$).

Ладовая неопределенность, создаваемая интонационностью то юй, то гун лада усиливается при включении тонального ответа, в котором слышна узнаваемая структура мотивов чжи-лада ($c - d - f - g - a - c$), закономерно приводящего к ясному свету C -dur в завершении ответа. Сочетание различных по интонационной природе мотивов пентатонных ладов (от I, V, VI ступеней) в структуре западноевропейского мажоро-минора помогает Хуан Цзы воссоздать тонкую нюансировку ладотонального развития, которая отражает уникальную эмоциональную палитру чувств героев баллады.

Основная тема изложена в низком регистре и начинает движение с доминантового тона, тогда как ответ подчеркивает основную тональность F -dur. Ответ тональный, завершающийся отклонением в область доминанты C -dur, что также усиливает динамику восхождения к свету, постепенного просветления колорита. Каноническое секвентное смещение восходящего квартового мотива по большим секундам вниз, приводит к развивающему разделу. Он начинается в g -moll и строится на основе канонической секвенции. Серьезное развитие здесь получает интонация поступенного хроматического спуска, реализующаяся по типу европейской риторической фигуры *passus duriusculus*, выражающей боль и страдания. Она звучит то в увеличении, то в уменьшении (приложение 1, пример 31, т. 7–8).

Однако реприза изживает эту интонацию. Тональность S (B -dur) служит подготовкой репризы, в основной тональности F -dur тема звучит торжественным утверждением на f . В духе западноевропейского элегантного реверанса воспринимается мордент, украшающий разрешение в тонику в конце всей композиции.

На примере баллады «Народные песни Хуайнаня» становится очевидно, что обращение к китайским традиционным жанрам и образам не накладывает на творчество Хуан Цзы каких-либо ограничений по воссозданию культурного, социального или исторического колорита песни. Но национальное начало присуще музыкальному мышлению композитора и проявляет себя имманентно в характерной ладовой структуре мотивов, переинтонировании попевок в контексте других пентатонических и западноевропейских диатонических ладов. Кроме того, образное развитие поэтического текста, представляющее любовный дуэт позволяет по-иному толковать западноевропейскую форму фуги, углубив ее содержательный потенциал до воплощения камерной, интимной лирики. Таким образом, в реализации балладного жанра в творчестве Хуан Цзы можно говорить о толковании старинных баллад в качестве художественного импульса, влияющего на выбор комплекса музыкальных средств³⁰⁸.

В совершенно ином ключе решена Хуан Цзы «*Баллада о сборе лотоса*», написанная на стихи Вэй Ханьчжана. В основу произведения положено отражение одного из повторяющихся календарных ритуалов, проходящих в июне-июле – сбор цветов лотоса³⁰⁹. Живописание сбора цветов

³⁰⁸ В таком контексте Хуан Цзы является продолжателем идей знаменитого китайского философа Ху Ши, который в 1922 году руководил еженедельником «Песни и баллады». Когда через десять лет после закрытия еженедельного журнала, он вновь взял на себя управление им, то в «Словах о возобновлении публикации», написанных им 9 марта 1936 года, Ху Ши выразил важные принципы работы с фольклором, актуальные для китайских ученых того времени. «Я думаю, что величайшая цель сбора и сохранения баллад состоит в том, чтобы расширить рамки и добавить образцов в китайскую литературу. Конечно, я не недооцениваю важность баллад в фольклористике и диалектологии, но я всегда чувствую, что использование этой литературы является самым большим и фундаментальным. ...Поэтому мы сейчас занимаемся такого рода делом сортировки и распространения баллад, чтобы открыть новый сад для новой китайской литературы». См. подробнее: Тай Цзиннун. Предисловие // Коллекция народных песен Хуайнань. Хуайнань: издательский дом Хайян, 2015. 153 с. URL: <https://book.douban.com/subject/26691781/> (дата обращения: 18.10.2024).

³⁰⁹ Цветы лотоса применяются в медицине, кулинарии, а также поделках художественного народного творчества. Водоемы с цветущим лотосом представляют собой удивительный пейзаж, включающий выпрыгивающих из воды рыбок, чьи движения сопровождаются волнами или водной рябью, привлекающей внимание людей, работающих на водных плантациях.

легло в основу «Баллады о сборе лотоса». По стилю это произведение напоминает баркаролу, благодаря размеру 6/8, фигурационным пассажам аккомпанемента и филировке динамики отдельных фраз, иллюстрирующих в музыке приближение и удаление волны, а также пространственным эффектам по типу эха, благодаря смене динамики с *f* на *p* (приложение 1, пример 32, вступление, т. 1–2).

Несмотря на фигурационную фактуру гармоническое развитие довольно статичное и в первой части простой II-х частной репризной формы (см. приложение 4, таблицу 3) не выходит из притяжения тоники *F-dur*. Развитие мелодии также осуществляется в пределах устойчивых звуков тонического трезвучия, словно иллюстрируя таинство цветка лотоса, свободно качающегося на волнах, но не обладающего силой покинуть свою водную обитель. Во второй части гармоническое развитие становится интенсивнее за счет автентических гармоний, но в репризе многократно повторенная тоника возвращает все к исходному состоянию воспевания поэтики водного пейзажа. Удобный диапазон мелодии, повторность ритмоформул, вариантное развитие начальных мотивов, – все эти качества свидетельствуют в пользу доминирования жанра песни, а не баллады. Вероятно, введение определения «баллада» в программный заголовок было связано с акцентуацией архаики этого ритуала и воспевания его красоты, передающейся в веках в различных произведениях искусства Китая.

Синтез разных жанровых истоков отмечает сочинение **«Народные баллады»** *G-dur* Хуан Цзы на стихи Чжу Ин (перевод Цянь Ренкан). Первичны в ней жанровые истоки марша, что выражается в размере 2/4 и простоте аккомпанемента, представляющего смену двух аккордов в такте, включении знаков-сигналов барабанного боя, выраженных в метроритмической фигуре восьмая, две шестнадцатые, повторности мотивов, актуализирующих моторную интонацию. Речевые истоки можно усмотреть в широком диапазоне мелодии, резких скачках, акцентах, усиливающих

выразительность начальной утвердительной интонации (приложение 1, пример 33).

В данной миниатюре композитор словно отсылает слушателя к истории жанра, когда баллада была эмоциональным рассказом о важных исторических событиях. Этот аспект иллюстрирует интенсивное тонально-ладовое движение вступления и первой части формы. Именно в таком контексте исторической отсылки можно воспринимать программный заголовок. Произведение в большей степени соответствует национальным патриотическим песням, хотя о влиянии исторического первоисточника свидетельствует и строфическая форма сочинения (см. приложение 4, таблица 4), и трихордовая попевоочная структура, отвечающая пентатонической основе ладового мышления композитора.

Работа с различными образцами народной музыки, сохранившимися в истории музыкального искусства Китая, популярными мелодиями обуславливает развитие в творчестве Хуан Цзы жанра адаптаций (аранжировок). Таковы песни «Весенние пригороды», «Башня желтого журавля», «Песня о сборе лотоса», «Мужчины Китая»³¹⁰. Примечательно, что желание Хуан Цзы откликнуться на какое-либо интересное художественное явление касается также и образцов западноевропейского и современного музыкального искусства. Среди таких обработок композитора мы находим итальянскую народную песню «Одинокий гусь», песню, популярную в северной Европе «Сломанная телега и старая худая лошадь», песню «Сладкий добрый эль и старик» на стихи Уильяма Стивенсона. Наиболее репрезентативно приемы работы с адаптацией западноевропейского романса представлены в сочинении «*Cradle Song*» Хуан Цзы, написанной по произведению «Колыбельная» И. Брамса из цикла «Пять песен» для голоса и фортепиано op. 49 № 4.

³¹⁰ Песня «Мужчины Китая» будет рассмотрена позже в контексте исследования моторной интонации в музыке Хуан Цзы.

Хуан Цзы очень тонко работает с оригинальным текстом произведения, усиливая в аранжировке те черты, которые уже были заданы композитором. Так, в колыбельной И. Брамса из цикла «Пять песен» для голоса и фортепиано ор. 49 № 4 композитор добавляет второй вокальный голос, развитие которого строится на основе контрапунктической техники, когда в верхнем голосе включаются более крупные длительности и движение затормаживается, второй голос берет на себя функции продолжения развития. Таким образом, медитативная интонация колебания, качания не останавливается. Дуэт женских голосов в терцию напоминает о первоначальном нотном тексте колыбельной (партия аккомпанемента), который был отправлен И. Брамсом в качестве подарка своей хорошей знакомой Берте Порбски (в замужестве Фабер)³¹¹ (приложение 1, пример 34). Эта деталь зафиксирована в посвящении, открывающем № 4 в вокальном цикле «Пять песен» И. Брамса «(An B.F. in Wien)» (приложение 1, пример 35).

Преобладание в звучании дуэта женских голосов пасторального интервала терции усиливает эффект слияния человека с природой, покоя и умиротворенности. В припеве сначала посредством имитации, а затем путем варьирования основной терцовой интонации и мелодизации второго голоса звучание простого незамысловатого напева обогащается (приложение 1, примеры 35, 36).

Преломление *моторной* интонации по-своему представляют патриотические песни-марши Хуан Цзы. Такова песня «*Горячая кровь*» (1938) на стихи У Цзонхай. 1938 год – период активных боевых действий Китая против японских оккупантов в японо-китайской войне (1937–1945)³¹².

³¹¹ См. подробнее: Царева Е. М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. С. 159.

³¹² В 1937 году прошла кровопролитная битва при Шанхае, которая была ознаменована победой японцев. Последующее сопротивление китайцев шло с переменным успехом. В июле китайским войскам удалось остановить движение японских войск на Ханькоу, двигавшимся через округ Чжэнчжоу. Разрушив дамбы, они затопили военные машины, оружие и боеприпасы, при этом погибло большое количество японских военнослужащих. В октябре 1938 года японскими войсками был взят пролив Хумэнь, и началось активное

Хуан Цзы, призывая соотечественников к сопротивлению в песне «Горячая кровь», обращается к жанру марша. Мелодические обороты включают триумфальные ходы по звукам *C-dur* трезвучия и секстаккорда (приложение 1, пример 37). Включение триольной фигуры в вокальную партию подчеркивает значимость знака-сигнала барабанной дроби (приложение 1, пример 38, т. 1), как признак жанра военного марша, кроме разнообразных метрических вариантов пунктирной фигуры. Унисонное дублирование мелодии в аккомпанементе словно отсылает к старинным монодиям, объединявших народ в исполнении песен. В качестве динамического компонента композитор усиливает автентические тяготения, включая тонально-ладовое движение доминанты к доминанте (*D-dur* → *G-dur*) (приложение 1, пример 38, т. 2–3). Использование эллиптического оборота D_7 к VI ступени (параллельному минору) не приводит к нужному разрешению в минор. Вместо него появляется большая терция – основа трезвучия S (*F-dur*) (приложение 1, пример 38, т. 5–7), за счет которого осуществляется расширение второго предложения. Песня написана в куплетной форме: запев и припев (6+8). Песня воспринимается как краткий, лапидарный призыв к борьбе. Жанровая основа в сочетании с прозрачной фактурой вызывает стилевые аллюзии с «Марсельезой» – патриотической песней-гимном времен французской революции³¹³.

Интонационное развитие песни раскрывается в совмещении декламационной, песенной и моторной интонаций, связанных с жанровым влиянием марша – массового народного шествия, актуальных в контексте исторической ситуации общего единения и сплочения народа в борьбе

движение в сторону Кантона, где произошел захват складов с боеприпасами и продовольствием. См. подробнее: Lai B. *Shanghai and Nanking 1937: Massacre on the Yangtze*. Osprey: Osprey Publishing, 2017. P. 8.

³¹³ Такие аллюзии вполне закономерны, так как полностью передают сущность интонации призыва, составляющей основу вокальной миниатюры. «Сыны Отечества, вставайте / Великий, славный день настал! / Врагам на вызов отвечайте, / Их стан кровавый флаг поднял». Художественный перевод первого куплета «Марсельезы» приведен по изд.: Соболева Н. А. Из истории отечественных государственных гимнов // Отечественная история. 2005. № 1. С. 17.

против захватчиков. Тем самым, можно говорить о моделировании картины мира, окружающей человека.

Близкое образно-художественное решение можно наблюдать в *«Походной песне»*. Ее жанр – военный марш, словно преобразованный из народной походной песни благодаря инструментальной интонации призыва, легкой в основу его мелодического развития. Активные фанфарные восходящие ходы по звукам тонического квартсекстаккорда, трезвучия, секстаккорда *F-dur* в сочетании с форшлагами и пунктирным ритмом в басу и триольными фигурами в мелодии и сопровождении невольно отсылают к ансамблям ударных *учан* (武昌), сопровождающих батальные сцены в Пекинской опере. Изменчивость и прихотливость ритмического рисунка во вступлении к первому разделу в аккомпанементе напоминает метро-темпа *сяо бань* (散板, букв. – «недисциплинированный») – повторяющийся ритм аккомпанеента (восьмая, две шестнадцатых) в определенном разделе Пекинской оперы, дающий певцу возможность свободной импровизации³¹⁴. Именно после появления этого замысловатого ритмического рисунка происходит вступление голосов мужского четырехголосного хора, что, несомненно, подчеркивает национальные истоки образа (приложение 1, пример 39, т. 2–6). Национальные истоки образа, подчеркнутые инструментальной интонацией, служат связующим звеном, объединяющим в *«Походной песне»* Хуан Цзы историю и современность, традицию и ее обновление.

Близкий вариант жанра походного марша композитор использует в третьей части *«Загремел барабана юйянского гром, затряслась под ногами земля»* (*b-moll, Marziale*) оратории³¹⁵ *«Вечная печаль»*. Эта часть

³¹⁴ Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ...канд. иск.: 17.00.02. М., 2020. С. 82.

³¹⁵ Ма Тэ, М. Г. Долгушина упоминают о том, что вопрос о жанровой специфике *«Вечной печали»* до сих пор вызывает дискуссии в силу того, что внимание композитора сосредоточено на лирической линии, повлекшей превалирование камерных средств в процессе воплощения композиторского замысла. В то же время элементы драматической

воспроизводит события второй части поэмы – одной из самых динамичных по концентрации драматических событий, включающих описание радостей жизни влюбленных Сюань-цзуна и Ян Гуй-фэй в императорском дворце, нападение армии восставшего генерала Ань Лу-шаня и убийство любимой наложницы императора Ян Гуй-фэй. Строки, взятые из второй части поэмы, легли в основу четырех частей оратории³¹⁶.

разработки действия позволяют авторам исследования считать сочинение Хуан Цзы «Вечная печаль» ораторией. В пользу этого жанрового определения говорит и тот факт, что в ее основу легли реальные исторические события, повествующие о любви императора Сюань-цзуна (685–762) к прекрасной наложнице Ян Гуй-фэй (719–756), отраженные в оратории в стихах поэта Вэй Ханьчжана, созданных по мотивам одноименной поэмы легендарного поэта Танской эпохи – Бо Цзюйи (772–846). См. подробнее: Бо Цзюйи. Вечная печаль // Поэзия эпохи Тан VII–X вв. / Пер. Л.З. Эйдлин. М.: Художественная литература, 1987. С. 311–318. История постепенного распространения влияния Ян Гуй-фэй на императора и его отказа от решения дел государства, вхождение во власть многочисленных родственников наложницы способствовало началу восстания под предводительством Ань Лу-шаня и бунту императорской армии, которая отказывалась подчиняться императору, пока жива Ян Гуй-фэй и ее высокопоставленные родственники. Убийство наложницы и ее родственников (ритуальное удушение шелковой нитью) открыло в истории средневекового Китая долгий период междоусобных войн за власть. См. подробнее: Ма Вэй. Династия Тан. Расцвет китайского средневековья. М.: Издательство АСТ, 2024. 352 с. Обращение к историческим событиям прошлого в начале 30-х годов XX века (в 1932 году состоялась премьера оратории) было обусловлено военными действиями японцев, захватившим Маньчжурию. Актуализируя легендарную историю, Хуан Цзы, таким образом, обращается к действующему правительству, напоминая об уже пережитом опыте бездействия и призывая сплотиться в преодолении надвигающейся военной угрозы, о чем справедливо упоминают в своем исследовании Ван Цян и Е. В. Смагина. Подробнее по данному вопросу см.: Смагина Е. В., Ван Цян. Художественная концепция оратории «Песнь вечного сожаления»: к вопросу о синтезе слова и музыки // Культурная жизнь Юга России. 2024. № 1 (92). С. 107. Описание в оратории сложных исторических событий, находящих отражение в реалиях настоящего дня, является еще одним важным признаком жанровой атрибуции ораториального жанра. Кроме того, отметим, что раскрытие драматической, лирической и жанровой сфер в оратории драматургически уравновешенно: драматическое развитие захватывает III–V части оратории, лирическая линия любви императора Сюань-цзуна и прекрасной Ян Гуй-фэй раскрывается во II, V, X частях; жанровая и картинно-изобразительная образность преобладает в I, VII, VIII частях. Отметим, что авторству Хуан Цзы принадлежат семь частей оратории I–III, V и VI, VIII и X. Недостающие части, недописанные в связи со смертью композитора, – IV, VII, IX были сочинены учеником Хуан Цзы Линь Шенгканом в 1972 году. Подробнее: там же, С. 108.

³¹⁶ «Неземные напевы, с ветрами летя, достигали пределов страны» – обобщили смысловой потенциал художественных образов в I части оратории; поэтическое высказывание «Загремел барабана юйянского гром, затряслась под ногами земля» воплощают образы III части оратории; живописание «Непреклонны войска. Но чего они ждут, что заставит в поход их пойти?» стали основой развития IV части сочинения;

Основой развития III части оратории «Загремел барабана юйянского гром, затряслась под ногами земля» становится *драматургия резкой смены интонационных планов*, рисующих, с одной стороны, отъезд императора и его войск из дворца и отказ войск выступать против мятежного полководца Ань Лу-шаня, пока жива Ян Гуй-фэй – причина отхода императора от государственных дел; с другой стороны – установки императора «Я люблю красоту и вино, но не реки и горы». Художественные образы находят выражение в III части оратории в сложной трехчастной репризной форме. Ее первый раздел открывается шеститактовым вступлением, воспроизводящим сигнальную интонацию боя военных барабанов, слышимую то ближе, то дальше, перед началом движения императорских войск (приложение 1, пример 40). Характерным приемом развития первой части становится филировка динамики фраз и постепенного наращивания громкости, рисуя пространственное перемещение войск (приложение 1, пример 41).

В среднем разделе сложной формы (*Des-dur*) сольным распевным фразам императора противостоят хоровые реплики, выражая нарастание ропота и недовольства солдат. Двукратное диалогическое чередование фраз солиста и хора приводит к кульминации, с которой начинается точная реприза, возвращающая жанровые признаки походного марша ³¹⁷ (приложение 1, пример 42).

Национальная специфика художественного образа также подчеркивается Хуан Цзы в песне «*Мужчины Китая*» (слова Ян Ду). Песня

«Брови-бабочки – этого ждали они – наконец перед ними мертвы!» – передают суть драматического развития V части оратории.

³¹⁷ Отметим также, что в III части оратории «Загремел барабана юйянского гром...» моторная интонация марша усилена рядом пространственных эффектов – сигнальной интонацией боевой тревоги во вступлении; динамической филировкой фраз, создающей ощущение приближения; переключками ансамблей голосов, маркирующих пространственные локусы, расположенные то ближе, то дальше. Включение пространственных свойств музыкальной материи, в купе с моторной интонацией походного марша рисует поистине зримый образ движения императорских войск. Примечательно, что имманентное влияние моторной интонации выражается даже в исполнении хора «Эхо» Шанхайской консерватории, певцы которого не могут сдерживать движения телом во время исполнения этой части.

написана в куплетной форме с маршевым запевом и танцевальным припевом. Запев стилистически напоминает хор из финала I действия оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» «Не впервые русским людям...» (приложение 1, пример 43). Аккомпанемент представляет собой развитую мелодизированную четырехголосную фактуру с включением военной сигнальной ритмической фигуры боя барабана – две шестнадцатые, две восьмые, объединенную с пунктирным ритмом в другом голосе. В припеве прием диминуирования (каждая доля такта дробится на две восьмые в размере 4/4) подчеркивает национальные истоки образа и значимость слов в силлабическом соответствии «слог – звук», отсылая к синкретизму священных действий, объединяющих пластику движения, значимость слов и их музыкального оформления. Реприза в простой двухчастной форме возвращает исходный образ (приложение 1, пример 44). В итоге, моторная интонация становится главенствующей в песне, благодаря драматургии *интонационного произрастания* и мотивному варьированию квартовой интонации, скрепляющее маршевое и танцевальное движения.

Примечательной особенностью является музыкальное решение Хуан Цзы песен, посвященных спортивным достижениям студентов. Вопреки тому, что традиционно эти события сопровождаются спортивными маршами, композитор избегает здесь маршевого начала, приберегая его для патриотических песен. Так, например, в песне «Добро пожаловать на триумф спортсменов», несмотря на размер 2/4, распевность и волнообразный профиль мелодической линии, постепенность ее развития, повторность мелодических фраз и их варьирование налицо превалирование песенной интонации (приложение 1, пример 45) в отражении мира, окружающего человека.

Иное преломление жанра марша мы находим в песне «*Для бывших вражеских солдат*» на слова Хэ Сяннина, исполняемой смешанным хором. В основе песни жанр траурного марша. Об этом свидетельствует усиление статики композитором, при авторской ремарке *Marziale molto appassionato*. В

двухтактовом вступлении звучит характерная пунктирная фигура марша, организующая многократные повторы аккордовых комплексов трезвучия *e-moll* (приложение 1, пример 46, т. 2–3). Дважды повторенный период закрепляет состояние глубокой скорби и заторможенности, но, вместе с тем, модуляция в параллельную тональность *G-dur* в финале с повтором исходной интонации с акцентуацией каждой доли подчеркивает речевую природу монолога. Призывные восходящие интонации, маршевая жанровая основа, значимость агогических ремарок подчеркивают социальную направленность этой миниатюры во внешний мир. Моделирование психофизического состояния скорби благодаря драматургии интонационного вторжения трансформируется в высказывание, обращенное к миру.

Близкую трактовку жанра марша мы находим в V части (*g-moll, Allegretto con ira*) (быстро с гневом) **«Шесть армий государя предстали перед шатром»** оратории «Вечная печаль». Эта часть раскрывает строки поэмы Бо Юйцзы *«Непреклонны войска. Но чего они ждут, что заставит в поход их пойти?»*. Четырехголосный мужской хор выражает не только глухой ропот солдат армии императора, но и упреки и недовольство народа, что, по существу, подготавливает смертный приговор Ян Гуй-фэй и ее двоюродному брату премьер-министру Ян Гу-чжуну. Поэтому вполне закономерна при этом опора на жанровую основу траурного марша. Это презентуется уже во вступлении в приглушенной динамике *ppp*, размере 2/4 с включением пунктирной ритмической фигуры вместе с сигнальной интонацией барабанного боя две шестнадцатые, восьмая, выражая роковую предопределенность судьбы прекрасной наложницы и ее брата (приложение 1, пример 47). Развитие траурного марша превращается в драматическую сцену, близкую по степени напряжения оперной сцене, что не в последнюю очередь определяется сменой в репризе моторной интонации марша на речевую, декламационную (приложение 1, пример 48).

Примечательной особенностью для претворения жанра марша в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы является существенное воздействие

на него *прозаической ораторской декламации*, которая проявляет себя, прежде всего, на композиционном уровне. В строении вокальной партии это выражается в отражении элементов прозаической речи. К таковым отнесем наличие риторических интонаций возгласа, утверждения, вопроса, гневного отрицания и других; включение внутритактовой синкопы, вносящей определенный элемент свободы, нарушающей привычную пульсацию метра; чередование различных метроритмических формул, подчиненных моделированию свободного речевого высказывания, обусловленного, в том числе, изменению эмоционального профиля речи; использование акцентов на разные доли такта, филировки динамики, воссоздающие в музыке мышечное напряжение и расслабление при артикуляции телесно-кинестетические характеристики говорящего – распределении дыхания, выраженного в длине и структуре фраз, наличии остановок.

На более крупном уровне (формообразования) влияние прозаической декламации наблюдается в смене масштабных тематических структур, организующих вокальное высказывание; включении варьирования в развитие одной интонации, призванного показать разные манеры изложения мысли. Эта особенность наиболее репрезентативно выражена в *«Песне против врага»*. В ней сольное высказывание строится в опоре на одну интонацию – призывный ход по восходящим звукам трезвучия *B-dur*. В соло в партии басового голоса развитие этой интонации останавливается речевым повтором одного звука, вопросительной восходящей секундовой интонацией и возвратом к тонике по неизменным звукам трезвучия. Диалогическое чередование реплик солиста и хора приводит к хоровому скандированию, характеризующему кульминационную зону. Форма песни – дважды повторенная простая двухчастная форма соответствует двум куплетам. Влияние прозаической интонации обуславливает воздействие поэтических образов на музыкальный материал и частую смену тематизма.

Отдельные приемы претворения ораторской декламации встречаются в патриотических песнях *«Не забывайте различать»*, *«Горячая кровь»*, *«Для*

бывших вражеских солдат». Близкую картину можно наблюдать в песне «*Флаг развевается*». В ней композитор вводит нерегулярное метрическое деление ритмических долей такта (включение триоли). Преобладание прозаической ораторской интонации организует форму вокального высказывания, для которой свойственно присутствие в структуре несимметричных конструкций (членения периода 5+5, 3+8) и в целом приближения формы к поэмной трех-пятичастной композиции по типу: АВ АВ₁ А. Речевая природа интонации особенно подчеркивается в развивающихся разделах формы, где отдельные сольные реплики складываются в полилог, вовлекающим в свое пространство все новых участников. Их призывные фразы получают поддержку либо со стороны солиста (каноническая повторность фраз), либо хора. Таким образом, в песне воссоздается картина собрания лидеров и народа. Признаками жанра поэмы в песне «*Флаг развевается*» являются циклизация в форме (на что указывает повторность разделов формы); следование сюжету, зафиксированному в вербальном тексте; выход за пределы личностно-субъективного авторского переживания в сторону образов внешнего мира (массовое чествование подвига)³¹⁸. В таком контексте примечательно наблюдение Т. В. Карташовой и В. Ю. Антиповой, полагающих, что «...ансамблевость выполняет функцию культурного “макроорганизма”, своеобразно “конденсирующего” важнейшую историческую информацию и концентрирующего базовые смысловые структуры каждой цивилизации»³¹⁹.

Хуан Цзы оставил потомкам 107 произведений. Значительная часть его вокального наследия была адресована детям, доступ к которому был получен благодаря публикациям в учебниках для начальной и средней школы. Таковы песни «*Способности*», «*Пробираясь по снегу в поисках цветущей сливы*»,

³¹⁸ Шапошников И. А. Взаимосвязь музыкальной поэмности и литературной поэмы // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 1 (21). С. 122.

³¹⁹ Карташова Т. В. Ансамблевое музицирование как пример художественного сотворчества в музыкальных культурах Южной и Юго-Восточной Азии / Т. В. Карташова, В. Ю. Антипова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 1 (15). С. 77.

«Слова западного ветра». Все эти музыкальные творения критики относят к шедеврам, которые до сих пор популярны и широко используются в учебных целях.

Остановимся подробнее на отдельных детских композициях. Большой популярностью пользуются вокальные циклы Хуан Цзы, написанные для детей «Потешки», «Убеждать учиться». Цикл *«Потешки»* включает шесть песен *«Весенний бриз»*, *«Выращивание шелкопряда»*, *«Водяной орех»*, *«Слова западного ветра»*, *«Снеговик»*, *«Новый год»*. Цикл пронизан светом и спокойной радостной атмосферой, поскольку композитор использует мажорные тональности: *Es-dur*, *C-dur*, *F-dur*, *G-dur* и другие. Медленные, распевные миниатюры (№ 1, 4, 6) чередуются с более энергичными, танцевальными (№ 2, 3, 5). В форме композитор предпочитает повторные структуры – период повторного строения (№ 1, 5), а также простую двух частную форму (№ 2), в которой вторая часть развивает исходный образ с новым качеством. Как правило, мелодический диапазон песен не превышает октавы. Во многих миниатюрах мелодическое развитие строится на основе опевания устойчивых звуков тонического трезвучия. В ряде опусов ясно прослеживаются жанровые влияния: хоральность определяет опору на гармонические вертикали в аккомпанементе в первой песне «Весенний бриз», живописуя контраст между статикой и движением; танцевальность служит выражением праздничного настроения в песнях «Снеговик» (размер 6/8) и «Новый год» (3/4).

Цикл песен *«Убеждать учиться»* включает в себя пять хоровых миниатюр: «Вступительные экзамены», «Три вида утра», «Взаимная помощь», «Хорошие ученики», «Выпускной». Несмотря на небольшой масштаб цикла в нем улавливаются внутренние связи и продуманная драматургия. Первый номер *«Вступительные экзамены»* написан в *D-dur* в простой двухчастной форме, в размере 6/8. Мелодия строится вокруг устойчивых звуков тонического трезвучия, развивается плавно. Во второй части мелодический контур обрисовывает трезвучие II ступени.

Плагальность во втором развивающем разделе подчеркивает спокойствие и уверенность – ведущие эмоции песни.

Вторая песня «*Три вида утра*» благодаря яркому свету тональности *D-dur*, простой метрической фигуре две восьмые, четверть, ее секвентной повторности, размеру $2/4$ имеет ярко выраженный танцевальный характер, напоминающий польку. Песня написана в форме периода повторного строения, отражающего воспроизведение ритуалов дневного цикла – занятия утром, подготовка уроков после обеда, вечерний отдых и сон. В мелодическом развитии движение вокруг звуков тонического трезвучия чередуется с красками трезвучия II ступени. Опора на гармонии II и IV ступени подчеркивают преобладание экспозиционности над развитием. Однако эта тенденция будет постепенно изменяться. В третьей песне «*Взаимная помощь*», написанной в тональности *g-moll*, акцентируется мажорная доминанта. Тенденция к активному движению подчеркивается жанровой основой марша (размер $4/4$, авторская ремарка *Marcato*). В четвертой песне «*Хорошие студенты*» (*C-dur*) динамическая устремленность реализуется посредством сохранения маршевых истоков (размер $4/4$), включения пунктирной фигуры в мелодию и ее восходящим движением по звукам тонического трезвучия и сектаккорда. Во втором предложении периода развитие мелодии сосредотачивается вокруг доминантовой гармонии. Автентическая направленность сохраняется в финальной песне «*Прощание с одноклассниками*» *G-dur*. Ее жанровая основа – марш. Песня написана в простой двухчастной форме. Если в первой части развитие связано с возвратом к доминантовому звуку в мелодии и использованию IV повышенной ступени, то во второй части тонально-ладовое движение затрагивает сферы *a-moll/A-dur*; *e-moll*. Такое интенсивное развитие в миниатюрах второй части цикла (№ 3–5) можно объяснить взрослением героя детских песен и его устремленностью во взрослую жизнь, выходом из безмятежного мира детства. В начале цикла (№ 1, 2) этот образ моделируется опорой мелодии на устойчивые звуки тонического трезвучия,

чередующиеся со ступенями плагальных гармоний, поддерживающих состояние созерцания-изучения окружающего мира.

В современной исполнительской практике руководители детских хоров не придерживаются порядка песен, зафиксированных композитором в циклах «Потешки» или «Убеждать учиться». В их деятельности закрепились свободное объединение нескольких миниатюр в небольшие циклы. Например, Весенний детский хор Шанхайского района Хуанпу (дирижер – Сюй Лянлян, концертмейстер – Нье Цзиннань)³²⁰ исполняет циклы «Убеждать учиться» и «Потешки» в следующей последовательности:

«Убеждать учиться»

«Потешки»

1. Начальные экзамены
2. Три вида утра
3. Взаимная помощь
4. Хорошие студенты
5. Прощание с одноклассниками

1. Весенний бриз
2. Выращивать шелкопряда
3. Водяной орех
4. Слова западного ветра
5. Снеговик
6. Новый год

В то же время известны и другие компоновки детских песен Хуан Цзы, например, Детский хор Гуанчжоу³²¹ исполняет их в следующей последовательности:

Три детские песни: 1) «Слова западного ветра», 2) «Прощание с одноклассниками», 3) «Снеговик».

Три детские песни: 1) «Иду по снегу в поисках цветущей сливы», 2) «Бабочка», 3) «Игра».

Шесть детских песенок: 1) «Непросто» 2) «Весенний бриз» 3) «Три вида утра» 4) «Крупный рогатый скот»; 5) «Ешьте кокито». 6) «Знаете ли Вы, что...».

³²⁰Запись концерта Весеннего детского хора: URL: <https://v.qq.com/x/page/j0524komi5a.html> (дата обращения: 30.11. 2024).

³²¹ Детский хор Гуанчжоу. Дирижер Чжан Чжаньби. URL: http://www.choirchina.cn/index.php?g=&m=project&a=composer_details&id=33 (дата обращения: 30.11. 2024).

Четыре «Сельскохозяйственные песни»: 1) «Сельскохозяйственная песня», 2) «Счастливой осенней прогулки», 3) «Спросите у кошки», 4) «Способности». Иными словами, в интерпретацию школьных песен вносится характерный признак фольклорного исполнения – импровизационность.

Песня Хуан Цзы «*Иду по снегу в поисках цветущей сливы*» написана в куплетной форме и связана с воспеванием поэтического образа сливы, расцветающей в конце зимы нежными белыми цветами, устойчивыми к холодам. Миниатюра перекликается с рождественскими западноевропейскими напевами и популярным символом Рождества “*Jingle bells*”³²². «Иду по снегу в поисках цветущей сливы» также отличает праздничный новогодний колорит³²³. Такие ассоциации создаются благодаря использованию звукоизобразительной интонации позвякивания колокольчика, наиболее явственно слышимой в припеве: «Проеду на осле по мосту. Громко звенят колокольчики. / Дзынь, дзынь, колокольчики» (приложение 1, пример 49). Для песни свойствен синтез различных жанровых истоков: танцевальности, песенности, хоральности. Устойчивость фактурного оформления, ритмическая повторность выступают маркерами движения путешественника, едущего на ослике, чтобы насладиться цветением сливы.

В детских вокально-хоровых сочинениях композитор старательно сохраняет камерный колорит, спокойный тон высказывания. Благодаря опоре на консонирующие интервалы Хуан Цзы создает позитивный настрой и объемность звучания хора. В этом смысле показательна мысль Ли Синьянь о

³²² О множественных стилевых аллюзиях в вокальной музыке Хуан Цзы упоминает Лю Чин-чи: «...стиль Хуана в целом очень европейзирован. Песни, такие как “Флаг развевается” и «Песня против врага» очень похожи на хор “Алилуйя” из “Мессии” Гэндела. В отдельных песнях мелодия настолько грациозна, что они похожи на вальсы Иоганна Штрауса, а “Иду по снегу в поисках цветов сливы” напоминают рождественскую песню “*Jingle Bells*”. Китайское в музыке Хуана не заключается в ее внешнем виде, оно прячется внутри». Liu Ching-chih. *A Critical History of New Music in China* / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. С. 137.

³²³ В Китае дата празднования Нового года подвижна и может охватывать период от 21 января до 21 февраля, поэтому вполне закономерно, что и эта детская песня может выполнять функцию «волшебных» новогодних песен.

том, что в «школьных песнях» композитора <...> мы видим, как усложняется образный мир, все больше приближаясь к жанру художественной песни/романса»³²⁴. Преобладание неторопливого темпа, светлой окрашенности тембрами детских голосов, мажорной тональности рисуют пространство детского мира, наполненного важными делами, – наблюдениями за жизнью природы в ее разных формах и видах, отмечание праздников с родными. Детский мир раскрывается через образы друзей, семьи, насекомых, животных, растений и моделирует в музыке макрокосмос детства.

Значительная роль в нем принадлежит *звукоизобразительной интонации*. Композитор прибегает к ее выразительным возможностям в тех случаях, когда она помогает сделать восприятие художественного образа вербального текста ярче. Звукоизобразительные интонации помогают найти характерные детали образа в интерпретации детских песен. Нередко этому способствует *близость интонации устной традиции говорения или телесно-кинестетическим ощущениям, моделируемым в музыке*. Таково сочетание звукоизобразительных форшлагов в мелодии и штриха *staccato* в аккордах аккомпанемента, иллюстрирующих клекот гуся, совмещенные с нанизыванием коротких вокальных фраз в припеве, воспроизводящих характерную походку гуся «вперевалку», в адаптации Хуан Цзы итальянской народной песни «Одинокий гусь» (перевод слов Сюй Дишань) (приложение 1, примеры 50, 51).

В адаптации песни, популярной в северной Европе³²⁵ **«Сломанная телега и старая худая лошадь»** (трио) (перевод слов Хуан Цзы) неровное движение повозки композитор иллюстрирует дроблением сильной доли и филировкой звука коротких фраз, из которых строится вокальное повествование, передавая неровный шаг уставшего животного (приложение

³²⁴ Ли Синьянь. Китайский романс: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнительстве: автореф. дис. ... канд. иск. СПб.: 5.10.3. 2024. С. 18.

³²⁵ Аннотация Дай Пэнхяя к сборнику Посмертные сочинения Хуан Цзы. Хэфэй: Литературная теория, 1997. С. 3–18.

1, примеры 52, 53). В сочетании с филировкой фразы (от *pp* к *p*), возникает ощущение пространственного перемещения повозки.

Похожий прием мы находим и в детской миниатюре «**Крупный рогатый скот**» (текст Хуан Цзы). В ней дробление пунктирной фигурой пульсации различных долей такта (2, 1, 3) воссоздает чередование неравномерных движений волов при вспахивании почвы (в первом куплете) или неравномерной ходьбы коров при вытягивании водяного колеса и переносе ведер с водой для орошения полей (во втором куплете). Характерность образа работающих волов подчеркивается чередованием тонического трезвучия с пустой тонической квинтой в басу в соединении с форшлагом, создающим отсылку к фольклорным образам из западноевропейской народной музыки. Реалистичности и узнаваемости образу добавляет и выдерживание масштабно-тематической фигуры суммирования, воссоздающей движение рывками, а затем мягкий и спокойный ход животных (приложение 1, пример 54).

В детской песне «**Качели – доска**» повторность движения качания вверх и вниз передается композитором при помощи лапидарных восходящих ходов по звукам трезвучия *C-dur* с остановкой на V ступени и поступенным спуском-возвратом к доминантовому звуку (приложение 1, пример 55). Целенаправленное использование выразительности масштабно тематической структуры суммирования наблюдается и в песне «**Выемка осадочного грунта**». Объединение двух однотипных мотивов с более продолжительной и распевной фразой (2+2+4) в каждом 8-ми тактовом предложении 16-ти тактового периода воссоздает определенную ритмичность, которая свойственна процессу копания (приложение 1, пример 56).

Повторность однотипных мелодических мотивов, рисующих в мелодическом движении смену тонической гармонии на доминантовую, передает выверенную повторность движений в различных видах сельскохозяйственных работ в песне «**Нелегко**», что иллюстрируют слова миниатюры: «Нелегко иметь еду. / Посадите зерно и вспахайте землю /

Высадите новую рассаду в поле. / Орошайте посадки и занимайтесь травой. / Только когда зерно собрано, может быть рис». Во втором куплете раскрываются основы создания хлопковой и шелковой одежды.

В песне *«Выращивание шелкопряда»* широкий мелодический диапазон в пределах децимы воссоздает в музыке деятельный образ гусеницы тутовичного шелкопряда. В рамках периода из двух предложений (8+8 тактов) в вербальном тексте раскрывается сложность этой работы³²⁶. В музыке, чтобы подчеркнуть одну характерную деталь этой работы композитор в аккомпанементе вводит межтактовую синкопу. Он вуалирует сильную долю такта и равномерную пульсацию метра, воспроизводя процесс полудремы, засыпания и неожиданного пробуждения, который свойствен наблюдению за шелколичными червями (приложение 1, пример 57).

Повторность однотипных мелодических мотивов в сочетании с однообразным ритмическим рисунком (повторность четвертей, перемежаемая остановкам на половинных длительностях) напоминает скороговорку в сочетании с игровыми движениями. Сбивки и вновь продолжение хода игры воссоздаются в *«Школьной песне школы Цзе Чэн»*, а также в *«Бесконечном каноне (Canon perpetuo a 3 Voci)»*, написанном для фильма, посвященного Рождеству. Сходство тематического материала подкрепляется авторской ремаркой *Giososo*, предваряющей канон.

Резюмируя наши наблюдения, отметим, что жанры, составляющие основу камерно-вокального и хорового творчества, опираются на фольклорные аналоги, по-своему претворяющие устную речевую интонацию. Таковы жанры народной баллады и песни, походных маршей и военных песен, адаптаций народной музыки и другие. Определение «баллада» в

³²⁶ «Когда поет утром петух, нужно собирать шелколицу. / Чтобы листья шелколицы не засохли, тщательно их протрите аккуратно разрежьте. / Я надеюсь хорошо накормить весенних шелколиц. / День без моргания и бессонная ночь. / Мое сердце на стороне шелколиц. / Нельзя допустить охлаждения температуры, нужно подливать масла в огонь. / Если он голоден, добавьте листья. / Первый сон, второй сон, третий. / Кокон свежий. Боюсь, что цена на шелколиц в этом году будет низкой. / Денег от продажи не стоят денег от покупки».

программных заголовках Хуан Цзы использует в нескольких значениях:

1) в качестве отсылки к архаическому началу, связанному с жанром баллады, первоначально существовавшим в китайской культуре в качестве рифмованных произведений, репрезентирующих своеобразие *региональной народной декламации и исполняющимся в разговорной манере, без пения*, передавая важные исторические, социальные или политические события. Последнее обуславливает доминирование моторной интонации, жанровых признаков марша и прозаической речевой интонации в вокальном сочинении;

2) в виде указания на жанр – носитель архетипического смысла циклических сельскохозяйственных практик и ритуалов, осуществляющихся на протяжении многовековой истории Китая (например, сбор лотоса, любование цветами лотоса), что определяет картинно-пейзажное решение партии аккомпанемента в вокальном произведении;

3) носителя философско-религиозного, мистического сюжета с необычным драматургическим и композиционным решением (в традициях как национального балладного топоса, так и жанра западноевропейской романтической баллады). Определение «баллада» используется в нарративно-обобщающем значении, в качестве отсылки к старинным народным образцам песенного искусства, вне воспроизведения каких-либо признаков жанровой атрибуции национальной или западноевропейской баллады. Последнее нередко определяет преобладание песенных интонаций, обусловленных близким существованием двух жанров песни и баллады в народной культуре, диффузностью их жанровых границ и их существование в истории музыкальной культуры как взаимозаменяемых явлений.

В творчестве Хуан Цзы также представлено богатое разнообразие жанровых разновидностей марша, начиная от народной походной песни, преобразованной в военный марш в «Походной песне», через торжественный марш-шествие, являющегося жанровой основой песни «Горячая кровь», спортивные, молодежные (студенческие), детские песни-марши, к траурному маршу «Для бывших вражеских солдат». Большинство патриотических песен

Хуан Цзы объединяет не только жанровая природа марша и моторная интонация, но и *прозаическая ораторская интонация*, обуславливающая целый комплекс выразительных средств, воздействующих как на структуру мелодии, так и на форму в целом, определяя включение поэжных черт в развитие песен.

Примечательно, что *моторную* интонацию Хуан Цзы прибегает для патриотических, военных песен, обогащая их также включением *инструментальной* (сигнальной) и *речевой* интонацией прозаической ораторской декламации.

В песнях, связанных с жизнью и деятельностью студенческой молодежи и детей, маршевая основа вуалируется песенной (реже танцевальной) интонацией. Несмотря на то, что каждое решение марша обусловлено его социальными функциями, связанными с содержанием песни, в то же время его прикладная основа всегда обогащается индивидуальным решением художественного образа, запечатлевающего поистине визуальные театрализованные картины в песне, придавая ей то черты поэмы, то развернутой оперной сцены.

Множество образных сфер, раскрывающих мир детства, показан в музыке Хуан Цзы, в том числе через различные виды *звукоизобразительной* интонации. Она передает специфику устной речевой интонации, телесно-кинестетический опыт, воплощенный через воссоздание в музыке *характерных зарисовок окружающей жизни* и конкретных моделей поведения, присущих разнообразным видам сельскохозяйственных работ в сочинениях композитора. Все они объединены спокойным тоном эмоционального высказывания. Важно при этом, что моделируемый мир детства – это не иллюзорный мир мечты, а реальный, наполненный обычными процедурами быта, движением в его различных формах, связанным с тонким живописанием внешнего мира окружающей ребенка реальности.

3.2. Стилиевые свойства музыкальной интонации в становлении творческого метода композитора

Многие исследователи отмечают одно из свойств некоторых сочинений Хуан Цзы – умение создавать стилиевые аллюзии с произведениями европейской музыки ³²⁷. Л. П. Казанцева отмечает два способа сосуществования стилей в музыке – вертикальный (одновременный) и горизонтальный (последовательный) ³²⁸. Г. В. Григорьева относит приемы включения «...цитатного и псевдоцитатного плана, игру стилей (аллюзии) и прочие способы намеренных стилиевых конфронтаций» к определенному виду композиторской техники ³²⁹.

Примечательно, что такие аллюзии оказываются настолько яркими, что благодаря им легко угадываются источники стилиевых влияний. Можно предположить, что композитор использовал такие стилиевые отсылки вполне осознано для того, чтобы слушателю, незнакомому с китайским языком, было понятно, о чем написано произведение. В таком контексте *стилевая интонация выступает в значении слова, конкретизирующего смысл произведения*, помогая исполнителю наиболее точно понять содержание произведения и создать наиболее ясную его интерпретацию.

Включение приема стилиевой аллюзии в творчестве композитора создает наиболее близкие по жанру образцы романса, решенные в западноевропейских традициях. В романсе Хуан Цзы «*Три желания розы*» ³³⁰ на стихи Лун Ци (приложение 1, пример 58) на протяжении композиции трижды меняется жанрово-тематический облик произведения.

³²⁷ Urrows D. F. Review of Liu Ching-chih book “A Critical History of New Music in China” // Chinese Cross-Currents. Vol. 9. № 4. 2012. P. 158–163.

³²⁸ Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании: монография. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. С. 76.

³²⁹ Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50-80-е годы. М.: Сов. композитор, 1989. С. 77.

³³⁰ Материал данного раздела был апробован в публикации: У Мина. С. А. Мозгот. Музыкальная интонация в моделировании образов окружающего мира в творчестве Хуан Цзы // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1(80). С. 27–35.

Первоначально – это выдержанное и спокойное изложение в духе шубертовских миниатюр с гомофонно-гармоническим аккомпанементом, дублирующим вокальную партию. Вторая часть – лирическое излияние в духе П. И. Чайковского с развитой фигурационной фактурой аккомпанеента. Кульминация романса решена в духе рахманиновского высказывания, средствами актуализации крайних звуков вокального диапазона певца, полнозвучной аккордового движения и развитой полимелодической фактуры аккомпанеента.

Первая часть напоминает лирические песни Шуберта, что обусловлено следующим моментом. Запечатленный в тексте образ цветов – «Три желания розы» является в Китае одним из традиционнейших сюжетов живописи и поэзии. В то же время розы создают богатый ассоциативный ряд в европейской художественной традиции, навеянный яркой и удивительной, но недолговечной красотой этих цветов. Романс был написан в виде отклика композитора на подписание Китаем перемирия с японскими войсками в 1933 году. Образ прекрасной розы в песне передает грусть и ностальгию композитора по ушедшему мирному времени, заставляя слушателей тосковать по потерянному раю – спокойной и счастливой жизни. Романс написан в простой двухчастной форме, где первая часть посвящена воплощению образа великолепных и ярких цветущих роз (для чего избрана тональность *E-dur*), а вторая – раскрывает желания розы и тоску по мирной жизни³³¹ (написана в *cis-moll*) (приложение 1, пример 59).

³³¹ Из-за сложной послевоенной ситуации люди в Китае были сломлены, поскольку столкнулись с угрозой распада страны и захвата отдельных территорий Японией. Хуан Цзы, как патриот, продолжал через музыку бороться со сложившейся ситуацией и выражать присущие многим чувства – внутреннюю беспомощность, гнев и надежду на воссоздание былого мироустройства. Это выражается в преобладании «дневникового», камерного тона вокального высказывания, что подчеркивается и авторскими ремарками: *semplice* – «искренне, просто»; *con tenerezza* – «с нежностью»; в темповых замедлениях и убыстрениях, выражающих естественную эмоциональность человека: *ritenuto* – «замедляя», *poco agitato* – «немного взволнованно, тревожно» и других.

Постоянная смена размера, довольно нетипичного для китайских композиторов (6/8 и 9/8), создает текучесть, естественные замедления и убыстрения, передавая в музыке этапы повествования человека, который словно размышляет вслух. Первые интонации инструментального вступления напоминают призыв, усиленный пунктирным ритмом с секвентным повтором на секунду выше. В то же время нисходящая, «никнувшая» структура мотива, в основе которого опевание сначала II, а затем III ступени, воплощает круговое возвратное, замкнутое движение, которое повторяется затем и в вокальной партии (приложение 1, пример 60).

Представляется, что композитор в своих романсах использует интонационные культурные коды, слуховое осознание которых делает доступным для слушателя понимание содержания романса, исполняемого на китайском языке. В романсе «Три желания розы» в функции таких кодов выступает три важных компонента интонации – мелодическая, ритмическая и гармоническая.

Мелодическим кодом романса становится знаковая структура опевания, отсылающая к лирике П. И. Чайковского, в творчестве которого она представлена очень многообразно³³². Хуан Цзы также в романсе «Три желания розы» постоянно интонационно варьирует мотив опевания. Законы китайского тонального языка определяют подчеркнутую изломанность контура мелодии, создающуюся применением непривычного для классики европейской монодии интонационной структуры «опевания со скачком»

³³² Опевание может появляться в виде «...прохождения через звук (по типу группетто), асимметричное опевание и прохождение (задействующее интервалы больше секунды), опевание пространства (сочетание широких восходящих или нисходящих шагов, составляющих как бы опетое крайними звуками пространство), опевание на расстоянии (когда происходит двустороннее тяготение к центру – сверху и снизу) – способствует накоплению мелодией внутренней динамики, напряженности и, как следствие, ощущению эмоционального наполнения музыки³³². Кроме интонации опевания, жанровые истоки романса можно усмотреть в приеме нарастания или спада мелодических волн, создающих своеобразные «микроциклы» (понятие В. А. Цуккермана) внутреннего становления и развития лирического чувства. В романсе Хуан Цзы «Три желания розы» такого рода две волны прослеживаются во второй части, где первая волна служит подготовкой кульминации, осуществленной композитором в репризе. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. С. 63.

(приложение 1, пример 61, т. 1–2). Национальные ладовые и речевые особенности музыкальной интонации призваны как бы «корректировать», «приближать» смысл романса к традиционному слуховому прототипу китайской музыки. Вместе с тем, опевание со скачком – одна из типичных и запоминающихся стилевых интонаций П. И. Чайковского, роднящего романс Хуан Цзы «Три желания розы» с романсом «Нет, только тот, кто знал...» на слова И. Гёте (перевод Л. А. Мея). Родство интонационных сфер подчеркивается общей тональностью *E-dur*, а также значимостью колорита II ступени, лежащей в основе исходной интонации романса Хуан Цзы (приложение 1, пример 62).

И в том, и в другом романсе знаковой становится метроритмическая фигура пунктирного ритма, подчеркивающая ниспадающую направленность мотива, интонируемого, словно на выдохе. Для Хуан Цзы пунктирный ритм – это второй интонационный код в романсе. С одной стороны, пунктирная метроритмическая фигура имеет ясно читающиеся жанровые истоки траурного марша, что можно усмотреть в выборе размера 4/4 в романсе Чайковского. С другой стороны, пунктирный ритм одновременно акцентирует речевую природу интонации, ее повествовательность и исповедальность. Все эти качества довольно ясно ощущаются в первой части романса Хуан Цзы. Об этом говорит варьированная повторность метроритмической структуры мотива, неширокий диапазон вокальных фраз, удобный для речевого интонирования, короткая структура фраз, удобная для повтора, иллюстрирует процесс размышления и постоянный возврат к исходному тезису. Все перечисленные качества оказываются важными в воплощении художественных образов романсов и П. И. Чайковского, и Хуан Цзы.

Третьим интонационным кодом, объединяющим два романса, является особая значимость плагальной сферы и краски трезвучия II ступени, актуального для мелодического развития I части романса Хуан Цзы. Она появляется в виде отклонения через натуральную доминанту *cis-*

moll в *fis-moll* в средней части романса китайского композитора (приложение 1, пример 63). Постоянную игру мажорной и минорной доминанты, подчеркивающую выразительность плагальной сферы. Обращение к *fis-moll* использует П.И. Чайковский в романсе «Нет, только тот, кто знал...» во вступлении, в развитии I части, в кульминации романса (приложение 1, примеры 62; 63, т. 3–5).

Эти три узнаваемые «кодовые» составляющие двух романсов создают родство поэтической интонации и художественного образа сочинения³³³. В то же время индивидуализированность выражения музыкальной интонации Хуан Цзы в романсе «Три желания розы» обусловлена многоголосием гармонического склада, в которой полифонизация ткани создается в случае двухголосной интерпретации романса. Довольно часто этот романс исполняется вокально-инструментальным дуэтом, звучащим в сопровождении скрипки и фортепиано. Голос скрипки, близкий по тембру человеческому голосу, воспринимается в виде *alter ego* (с лат. «другой я» или человек, способный меня заменить)³³⁴. Скрипка в романсе Хуан Цзы «Три желания розы» варьирует интонации вокальной партии, но нигде не выходит на авансцену, отдавая первенство одухотворенному человеческой теплотой голосу.

Таким образом, можно выявить приемы, которыми Хуан Цзы

³³³ В романсе П. И. Чайковского это тоска по некогда любимому и ушедшему навсегда человеку: «Ах, кто меня любил и знал, далеко!..». В романсе Хуан Цзы – это тоска по ушедшему идеалу – образу Родины, который невозможно вернуть, раскрывающаяся во второй части сочинения. После изменения тональности на *cis-moll*, развитие интенсифицируется: появляются скачки на широкие интервалы (большую сексту, октаву); автор акцентами подчеркивает отдельные определяющие слова, изменяется динамика на *f*; авторская ремарка *colla voce* (ит. – «в полный голос»), что усиливает эмоциональность вокального высказывания, раскрывающего мечту розы о месте, где «...не дует неумолимый ветер и дождь». В аккомпанементе живописуется неустроенная реальность настоящего. Широкий диапазон звукового пространства, охватывается восходящими фигурациями в 2-2,5 октавы, насыщенная аккордовая фактура сопровождения передает не только порывы бури, но и внутренние переживания человека. В целом, начальная интонация призыва, полностью реализует себя в поистине ораторском пафосе кульминации второй части романса, попадающей на репризу.

³³⁴ Большой толковый психологический словарь / А. Ребер. М.: Вече-АСТ, 2001. Т. 1. С. 35.

добивается прояснения смысла поэтической интонации и делает это музыкальными средствами, используя интонационные коды, помогающие по аналогии понять содержание романса даже вне вербальной составляющей. Это происходит путем отсылки к узнаваемым стилевым средствам мировой вокальной классики – речевой и романсовой интонации в широком разнообразии их претворения; узнаваемым жанровым, метро-ритмическим, фактурным формулам и гармоническим оборотам, передающим «внутреннюю образную подвижность, неустойчивость», присущую, по словам В. П. Бобровского³³⁵, жанру романса; антропоморфизму тембра музыкального инструмента, выступающего подобно лучшим образцам оперной европейской классики в роли «альтер эго» лирического героя. Последнее расширяет смысловое пространство сольного высказывания до уровня «внутреннего диалога», усиливая, тем самым, напряжение в развитии миниатюры и уподобляя ее по значимости сольному высказыванию в оперной сцене.

Похожие приемы мы находим во вступлении романса «*Цветы не цветы*». Фраза «Цветы не цветы» звучит на китайском языке («Хуа Фей Хуа»). В первой половине фразы используется первый тон китайского языка, а во второй половине – второй, образуя повышение интонации³³⁶.

В романсе Хуан Цзы драматическая составляющая содержания приглушена. Для сочинения выбрана светлая тональность *D-dur* с преобладанием пентатоники от *d*, темп *Andante*, подчеркивающие настроение покоя и безмятежности. Несмотря на симметричный размер 4/4

³³⁵ Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Чайковский, Мусоргский, Скрябин, Рахманнов, Дебюсси: очерки. М.: КомКнига, 2018. С. 58.

³³⁶ То есть, рифма фразы «Хуа Фей Хуа» сочетает в себе «ровную» и восходящую интонации. Хуан Цзы идеально подчинил развитие мелодии звучанию поэтической рифмы, тем самым усилив выразительность образа прекрасной возлюбленной, исчезнувшей с первыми лучами солнца, созданного поэтом Бо Цзюйи: «Цветы не цветы/и туман не туман.../Ты в полночь приходишь,/с рассветом уйдешь./Продлится ли сон,/что приносит весна?/ Как облако утром,/ты ввысь упорхнешь...». Подробнее: Бо Цзюй-и. Стихотворения / В пер. с кит. А. Родсет. С. 112. URL: <https://stihi.ru/2014/03/25/2086> (дата обращения: 22.01.2021).

в романсе усилены жанровые признаки колыбельной. Секундовое и терцовое покачивание, обрисовывающее устойчивые звуки тонического трезвучия в вокальной партии, поддерживаются в аккомпанементе «биением» пасторальных терций в средних голосах³³⁷ (приложение 1, пример 64).

Снятие определенности метра при помощи паузы на первую долю в средних голосах аккомпанеента создает эффект большого и мерно дышащего живого организма. Это впечатление усилено приемом *alla parte*, когда сопровождение дублирует партию голоса и полностью отвечает любым изменениям в партии вокалиста. Таким образом, создается иллюзия, что человек полностью сливается с окружающим миром. Слияние природы и человека в философии даосизма, активно развивающейся в средние века, передает универсальное единство мира. Согласно учению Лао-цзы, смерть человека – есть растворение духа человека в макрокосме, понимаемом китайцами, как мировой порядок Дао. Восприятие Дао не как холодной и отрешенной от человека вечности, а как живой и мудрой природы подчеркнуто в романсе Хуан Цзы авторскими ремарками в аккомпанементе *dolce*, приглушенной, камерной динамикой *p* и *pp*, замедлениями и ферматами, которые позволяют внимательному наблюдателю «услышать» красоту мгновения. Принцип показа наблюдается и в выборе композитором формы периода повторного строения, усиливающей экспозиционность, а не развитие. То есть не динамика изменения волнует композитора, а фиксация пребывания в одном состоянии³³⁸.

Включение жанровых интонаций колыбельной песни напрямую отсылает слушателя к интонационному архетипу «медитации»³³⁹. Ведущим

³³⁷ См. подробно: У Мина. Отражение эстетических взглядов Хуан Цзы в его камерно-вокальном творчестве // Музыкальная культура глазами молодых ученых. СПб.: Астерион, 2021. Вып. 16. С. 199–202.

³³⁸ Материал данного раздела апробирован в публикации: У Мина. С. А. Мозгот. Музыкальная интонация в моделировании образов окружающего мира в творчестве Хуан Цзы // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1(80). С. 27–35.

³³⁹ Д. К. Кирнарская отмечает, что коммуникативный архетип «призыва» отражается

признаком архетипа «медитации» является протоинтонация качания, колебания. Этот архетип интонационно обусловлен колебательностью, возвратностью. Напомним, что психофизиологическое состояние медитация также связано с покоем и тишиной. Тогда «человек оказывается наедине со Вселенной, на него нисходит чувство освобождения и слиянности с природой и миром...». Образ движения превращается в свою противоположность: движение застывает, «мгновение останавливается»³⁴⁰.

Так, интонация секундового и терцового покачивания в романсе «Цветы – не цветы», выполняет символическую функцию, выступая отражением спокойствия и безмятежности мироздания, для которого смерть – объективное и полноправное проявление жизни. В то же время, несмотря на преобладание эстетики восточного любования и «погружения» в материал, «мерцание» пентатоники в ладовой окраске романса, витиеватой изысканности варьирования ведущей интонации в мелодии, слух улавливает влияние иной культуры и иного стиля.

Предпочтение Хуан Цзы продолжительных мелодических построений «широкого» дыхания, большой звуковой диапазон вокальной партии, вариантное преобразование основной мелодической интонации в аккомпанирующих голосах, их большая самостоятельность, использование ритма (синкопы) в качестве динамизации развития сопровождения позволяет связать романс «Цветы – не цветы» с музыкальным стилем С. В. Рахманинова.

Рахманиновская интонация, для которой свойственно отражение внутреннего состояния человека через субъективное преломление картин и образов русской природы, становится культурным кодом, помогающим понять содержание поэтической интонации в романсе «Цветы не цветы»

восходящими интонациями; архетип «просьбы» воплощается нисходящими интонациями; «игры» – вращающимися интонациями; архетип «медитации» живописуется колебаниями, равномерными качаниями. См. подробнее: Психология музыкальной деятельности: Теория и практика. М.: Академия, 2003. С. 108–109.

³⁴⁰ Там же. С. 109.

Хуан Цзы. Российский музыковед Д. А. Рахимова тонко уловила, что частые гастроли композитора, в том числе и в странах Западной Европы и Америки «...усилили чувство национального самосознания»³⁴¹ и разнообразных способов его выражения в сочинениях С. В. Рахманинова. Также и в творчестве Хуан Цзы композитор мастерски показывает владение интонационными стилевыми кодами западноевропейской композиции. К такому Н. М. Найко и А. А. Жильцова относят работу С. В. Рахманинова с музыкальной интонацией, которая зачастую выступает в функции темы, репрезентируя данное произведение, ложится, как полагает Е. А. Ручьевская, в основу «...его развития и формообразования». Главной особенностью таких интонационных образований становится «краткость <...>, в данном случае можно говорить о феномене микротематизма»³⁴².

Склонность к емкости и краткости высказывания свойственна и стилю Хуан Цзы, в чем проявляется национальное начало как специфическое качество музыкального мышления.

Романс «Спящий лев» Хуан Цзы показывает пробуждение духа борьбы против японских захватчиков. Он написан в простой двухчастной форме, объединяющей куплет и припев. Вступление опирается на восходящие ходы по звукам трезвучия *G-dur*, что создает триумфальный характер. В первом куплете на *f* звучат слова: «Змеи, насекомые, лисы и крысы сосут мою кровь сегодня и задушат меня завтра», выражая комплекс чувств, ведущим из которых является гнев. В припеве – «спящий лев» просыпается. Это воссоздается при помощи двойной динамической волны, от *mp* до *f* и от *f* к *ff*. Кульминация решена при помощи остановки на гармонии уменьшённого трезвучия, переходящего в *S* и *ДД_{6/5}* и каденционное закрепление

³⁴¹ Рахимова Д. А. Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова: монография. Волгоград: ВИИ имени П. А. Серебрякова, 2013. С. 51.

³⁴² Цитаты Е. А. Ручьевской приведены по: Найко Н. М. Тематические процессы в ранних романсах С. В. Рахманинова / Н. М. Найко, А. А. Жильцова // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2025. № 2. С. 5–16.

достигнутого эмоционального всплеска. Окончание фразы звучит уверенно и твердо благодаря фанфарным ходам по звукам тонического трезвучия и агогическим акцентам то на I, то на III степени лада. В конце припева есть небольшое расширение (два такта), которое, несмотря на общий помпезный характер, звучит, как предупреждение: «Не спи снова, когда проснешься». Общий настрой романса таков, что без какой-либо двусмысленности, певец напрямую, как оратор, обращается к публике, говоря ей о том, что нет другого выбора, кроме как необходимого долженствования – «разбудить спящего льва».

Несмотря на то, что в романсе используется размер 6/8 и 9/8, моторная интонация, лежащая в основе триумфального шествия, опознается слушателем с первых тактов. Ведущей интонацией романса является сигнальный фанфарный оборот, репрезентированный во вступлении и повторяющийся в припеве (приложение 1, пример 65).

Благодаря приему обобщения через жанр интонация романса может быть понята метафорически. Фанфарные квартовые ходы «сглажены» трехдольной пульсацией размера, показывая «мягкую твердость», ассоциируемую с образом спящего льва. Этот образ является метафорой народного сопротивления и его растущей воли к борьбе и победе.

Жанрово-стилевой контекст является важным аспектом камерно-вокальной музыки. Различные музыкальные жанры и стили обладают собственными уникальными интонационными характеристиками. Например, оперный стиль может включать драматические, экспрессивные интонации, тогда как романсу как жанру присущ камерный тон высказывания. Таким образом, жанрово-стилевые свойства романса нередко определяют интонационный профиль сочинения и интонационные связи внутри произведения.

Романс *«Весеннее размышление»* был написан Хуан Цзы в соавторстве с Вэй Ханьчжаном. Миниатюра представляет достаточно редкий в творчестве Хуан Цзы образец любовной лирики. В центре сочинения – образ молодой

женщины, ее одиночества, надежд и терзаний. Художественный образ романса формируется благодаря контрасту вербального и музыкального текста³⁴³.

Музыкальный текст формируется благодаря нескольким стилевым отсылкам. Во вступлении к романсу Хуан Цзы «Весеннее размышление» узнается фактурная модель рахманиновского романса «Сирень». Несмотря на то, что его основу составляет мелодически распетая фигурация, опирающаяся на смену терцовых ходов и заполненных мелодическим движением трихордовых попевок, прозрачность фактуры и ритмическая пульсация в размере 9/4 воспринимается в качестве интонационного истока фортепианной партии в романсе Хуан Цзы «Весеннее размышление». Трепетная пульсация сначала пасторальных терций, а затем консонантных аккордов – квартсектаккордов, трезвучий, сектаккордов и включение второго мелодически развитого голоса в аккомпанементе напоминает фактурное оформление рахманиновского романса (приложение 1, пример 66).

Прозрачность фактурного рисунка, преобладание светлого регистра отсылает также к импрессионистической звукописи романсов К. Дебюсси и Ф. Пуленка. Со стилем последнего композитора Хуан Цзы роднит завораживающая работа с гармоническими красками. Она раскрывается в самом начале романса, балансирующем на сопоставлении *d-moll / F-dur*, включении красочных трезвучий побочных ступеней VI, III VI гармонической (*Des-dur*). В момент перехода от первой части простой двухчастной репризной формы к второй (приложение 1, примеры 67, 68, 69), неожиданные переливы мажоро-минора *d-moll / F-dur / f-moll* (окончание I и II частей романса), включение созвучий с побочными тонами, использование секвентного смещения мотива, помогает связать далекие тональные сферы *f*,

³⁴³ Примерный подстрочный перевод текста: «Ночью дождь падает на ступеньки, / Холодная кровать и одинокая подушка не дают уснуть./ Еще больше я завидую двум маленьким ласточкам, поющим и шепчущимся перед цветочной изгородью./ Жаль, что мне невозможно превратиться в кукушку и прилететь к мужу, призывая его: «Почему бы тебе не вернуться домой? Почему ты не едешь домой?». Подстрочный перевод – У Мина.

е (приложение 1, пример 68, т. 3–4), использование секвентного смещения мотива, захватывающего тональности далекой степени родства, например, в развитии II части.

Тонально-ладовое развитие в партии аккомпанемента призвано воспроизвести в музыке красоту расцветающего весеннего мира, а сочетание в вокальной партии ариозно-песенной и декламационной интонации направлено на передачу эмоционального состояния женщины, ждущей возвращения возлюбленного.

Образ хрупкого и нежного создания подчеркивается отсутствием во вступительном такте поддержки в нижнем басовом регистре и спуском мелодии с «вершины источника». Вступление вокальной партии начинается с верхнего тона f^2 . Следуя ремарке композитора *con tenerezza* – с нежностью, у солиста излагается мелодия ариозного типа. Вокальная партия дублируется в нижнем голосе фортепианного сопровождения. Тем самым образуется столь характерный для Хуан Цзы дуэт вокала и фортепиано.

Элегическая идиллия заканчивается во втором предложении романса: гармония хроматизируется, плавная линия солиста дробится на более мелкие мотивы (приложение 1, пример 67). В этом разделе произведения девушка обращается к любимому. Главную драматургическую роль здесь играет, безусловно, аккомпанемент: триольная пульсация в правой руке сменяется усилением пульсации приемом диминуирования – дробления каждой ритмической доли движением шестнадцатых. Кроме этого, композитор выписывает указания ускорить движение и добавить правую педаль. Включение стереофонически плывущей звучности при такой технике педализации направлено на создание эффекта эмоциональной полноты и насыщенности развития. Черда септаккордов, динамических нарастаний, секвенций приводит к драматической развязке, «тихой» кульминации, приходящейся на начало репризы. Восклицание девушки поддерживается аккордовыми созвучиями, дублирующими мелодию. Волнение героини передает и полиметрия: размер изложения сменяется четыре раза в

следующем порядке: 12/8 – 9/8 – 12/8 – 9/8, что также становится средством создания Хуан Цзы эмоционального напряжения в кульминации романса. В фортепианном заключении возвращается трепетно пульсирующий триольный аккомпанемент, а в нижнем голосе проводится тема первого раздела, образующая интонационно-тематическую арку (приложение 1, пример 70).

В романсе «Весеннее размышление» Хуан Цзы стилевые аллюзии, созданные композитором на ряд произведений западноевропейских композиторов, призваны подчеркнуть единение природы и человека в определенном эмоциональном состоянии (романсы Рахманинова); живописность, красочность запечатлеваемого художественного образа, с одной стороны, а с другой, его процессуальность, изменяемость (романсы Дебюсси); метафорическую многозначность в сопоставлении музыкальных и вербальных образов (романсы Пуленка). Подобный стилевой синтез, его (вертикальный) способ применения создает присущую западноевропейскому романсу драматургическую насыщенность, обусловленную интенсивным переживанием разлада с действительностью – весеннего цветения природы и «застылости» в ожидании возлюбленного, который, возможно, погиб. Активное тонально-ладовое развитие, неожиданное включение красочных гармоний усиливает метафорическую выразительность отдельных фраз текста, углубляет их выразительный смысл, позволяя слышать за текстом и другие смысловые значения. «Весеннее размышление» – одно из наиболее развернутых как в отношении объема, так и с драматургической точки зрения камерно-вокальных произведений Хуан Цзы.

Использование композитором устойчивых интонационных формул, отсылающих слушателя не только к стилю определенного композитора, но даже к конкретным произведениям определяет стиле- и смыслообразующие функции интонации в творчестве Хуан Цзы. О том, что стилевые отсылки композитор использовал сознательно и целенаправленно говорит переработка им популярной в 20–30-х годах в Америке песни «*Good Morning to All*»

(«Доброе утро всем»)³⁴⁴, ставшей основой «Песни для утренней зарядки (американская песня)» Хуан Цзы.

Музыка этого миниатюрного вокального произведения представляет собой гармонизацию известной песни «*Happy Birthday to You*», появившейся в 1893 году и существовавшей под названием «*Good Morning to All*» («Доброе утро всем»). Акомпанемент представляет собой простую гармонизацию популярной мелодии хоральными созвучиями в размере 3/4. Жанровая аллюзия танца с его характерной повторностью фигур пластического рисунка хорошо подготавливает к повторяющимся движениям утренней зарядки и последующих спортивных состязаний. Простота и запоминаемость мотивов, а также благопожелания этой известной песни создает позитивный настрой, необходимый для зарядки, задающей тонус на весь день (приложение 1, пример 71).

Обобщая отметим, в песнях и романсах Хуан Цзы просматривается использование композитором жанровых характеристик музыкальной интонации для моделирования объективных картин жизни, окружающей человека. Они, в свою очередь, становятся метафорами для того, чтобы передать иной смысл – иносказательно выразить те философские проблемы, которые тревожат композитора. В таком контексте «обобщающая» музыкальная интонация становится ключом к расшифровке закодированных смыслов сочинений Хуан Цзы и благодаря своим жанровым свойствам, музыкально-поэтическая интонация становится средством уточнения определенных смысловых аллюзий.

Исследуя множественные эстетические историко-культурологические аспекты бытования музыкальной интонации, Л. П. Казанцева замечает, что в современном музыкознании наметился новый, стилевой вектор осмысления

³⁴⁴ Первоначально авторство песни приписывалось американкам – сестрам Пэтти и Милдред Хилл. Пэтти работала воспитательницей в детском саду, а ее сестра была пианисткой и сочинила песню так, чтобы она не представляла трудности для исполнения детьми. Впоследствии авторство сестер было оспорено, и песня признана общественным достоянием. Snyder A. *Dauntless Women in Childhood Education, 1856–1931*. Washington: Association for Childhood Education International, 1972. P. 244.

базовой единицы музыкального искусства, в рамках которого музыкальная интонация рассматривается «сквозь призму стилевых признаков, в частности, сквозь «обобщение через стиль»³⁴⁵. В соответствии с этим, значительную роль в изучении интонационной специфики вокального творчества Хуан Цзы играет выявление его стилевой природы, в большой мере связанной с жанрово-стилевой принадлежностью тематического материала. Как указывает Л. П. Казанцева, «жанрово-стилевые признаки достаточно конкретны и в творческой практике довольно устойчивы вплоть до того, что кристаллизуются в формулы-знаки соответствующего жанра или стиля»³⁴⁶.

В ранних работах китайского композитора преобладали западноевропейские стандарты композиции. Дай Пэнхай, собравший и объединивший все творческое наследие композитора в отдельное издание, отмечал, что в сочинениях раннего периода «...освоение западных технологий и применение творческого опыта достигло определенной высоты»³⁴⁷.

Хуан Цзы глубоко впитал в себя суть новаторских техник западной музыки. Его авторский стиль воспринял лучшие достижения вокальной музыки композиторов-романтиков (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса) и авторов более позднего периода (Г. Вольфа, К. Дебюсси, Р. Вагнера, Ф. Пуленка и А. Шенберга).

С субъективной точки зрения, как отмечает Ван Юйхэ, Хуан Цзы находился под глубоким влиянием западных музыкальных стилей. Прежде всего, композиторов-романтиков³⁴⁸. Неоспоримое значение оказало на формирование стиля Хуан Цзы творчество Ф. Шуберта. Музыка Шуберта, в свою очередь, унаследовала традиции классической музыки, и в то же время

³⁴⁵ Казанцева Л. П. Музыкальная интонация: эстетические и историко-культурологические аспекты // ИКОНИ. 2022. № 1. С. 131.

³⁴⁶ Там же. С. 123.

³⁴⁷ Дай Пэнхай. Исследование развития и трансформации жанра китайской песни в первой половине XX века. Наньнин: Художественное исследование, 1995. С. 18.

³⁴⁸ Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Пекин: Народная музыка, 2009. С. 65.

широко вобрала в себя немецкую романтическую поэзию и тематизм австрийской народной музыки. В своих вокальных сочинениях Шуберт усилил аспект «повествовательной декламации», умножив тем самым выразительность интонации, сблизив пение и декламацию. Попытка Шуберта изобразить музыкальный образ различными способами с помощью тональных, вокальных и гармонических характеристик привела к рождению нового способа музыкально-интонационного развития.

Одной из характеристик гармонии Шуберта является переключение между основным и второстепенным, сопоставление мажора и минора. Это переключение может быть постепенным или происходить мгновенно, но оно часто сопровождается эмоциональными контрастами. Этот прием использовал и Хуан Цзы. Кроме того, он часто применял характерные для Шуберта гармонические обороты.

Из работ композитора видно, что большое влияние на него оказали стилевые аспекты творчества К. Дебюсси и И. Брамса. Воздействие французского импрессионизма можно усмотреть в элементах гармонического развития и фактуры сочинений Хуан Цзы. Композитор применяет технику наслаивания терций и увеличения терцовой структуры аккордов, нивелирующую функциональные связи и усиливающую красочность созвучий, свойственных для зрелого стиля К. Дебюсси. Композитор также как Дебюсси использует параллелизмы различных типов (как интервальные, так и аккордовые); включает элементы модального мышления, проявляющегося в сочетании различных ладовых структур (по горизонтали и вертикали), также создающих непривычные звучания, отличающих и музыкальную ткань романсов Ф. Пуленка.

От И. Брамса Хуан Цзы воспринял наиболее важную составляющую музыкального стиля композитора – интровертность, направленность во внутренний мир, что снимает тяготение к ярким театральным эффектам в музыке; концентрация на одной мысли или музыкальном образе обуславливает экспозиционность изложения и интонационное обновление

посредством переинтонирования и варьирования исходного тематического материала. Направленность на внутренний мир человека подтверждается и размышлениями композитора: «Когда композитор сочиняет песню, он должен чувствовать ее в своем сердце, чтобы она звучала как голос сердца. В то же время в своих произведениях он должен непреднамеренно раскрывать и собственную личность»³⁴⁹. Кроме этого показательным и поистине брамсовское умение Хуан Цзы ограничивать красочные интенции развития музыки ясными рамками формообразования.

Известный китайско-американский композитор и лингвист первой половины XX столетия Чжао Юаньжэнь заметил: «Гармонии Хуан Цзы по большей части просты, как и сам человек», добавив: «...он не только писал свободно, но и хотел, чтобы слушатель чувствовал себя также свободно»³⁵⁰.

Сделаем некоторые выводы. Камерно-вокальная музыка, основанная на взаимодействии голоса и инструментов, предоставляет обширные возможности для исследования функционирования музыкальной интонации, как важнейшего элемента выразительности. Она олицетворяет собой сложный синтез образно-смысловых и жанрово-стилевых свойств в камерно-вокальной музыке. Взаимодействуя, они формируют уникальные характеристики музыкального искусства, предоставляя композиторам и исполнителям огромное поле для творчества и самовыражения.

Произведения Хуан Цзы, в которых ясно читаются стилевые аллюзии на узнаваемые обороты европейских композиторов, как правило, в полной мере относятся к жанру романса, с присущей ему образно-художественной сложностью поэтического содержания и не менее замысловатого ее музыкального решения Хуан Цзы. Представленные в исполнительской интерпретации они всегда находятся в слитной и единой целостности образно-художественного воплощения.

³⁴⁹ Цит. по: Shen Sinyan. Chinese Music in the 20th Century: Chinese Music Monograph Series. Part 4. University of Michigan: Chinese Music Society of North America Press, 2001. P. 216.

³⁵⁰ Цит по: Ibid. P. 98.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Российскими учеными (прежде всего, Б. В. Асафьевым) была создана и разработана интонационная теория музыки, которая выступает одной из крупнейших современных музыкально-теоретических систем, объединяющей ряд авторских исследовательских концепций. В основании теории интонации лежит представление о музыкальной интонации как об универсальной выразительно-смысловой единице, обуславливающей специфику музыки как вида искусства.

В современной музыкальной науке единая теория музыкальной интонации находится в процессе становления ввиду сложности отражения образа человека в музыке, многокомпонентности и глубины передачи всего разнообразия психофизиологических, психических и когнитивных процессов, подвергающихся осмыслению в музыкальном искусстве композиторами. Трудности возникают также из-за пересечения различных коннотаций этого понятия, принятых как в музыкальной науке, так и в теории и практике исполнительской деятельности.

В ходе исследования музыкальной интонации сложилось несколько ведущих направлений: *«энергетическая концепция»* (Э. Курт), *теория музыкальной интонации как выразителя смысла*, в дальнейшем трансформировавшейся в исследования *музыкального содержания и семантики* (Б. В. Асафьев, Б. Л. Яворский, О. Зих, Я. Стритацкий, М. Г. Арановский, В. Н. Холопова, Л. П. Казанцева, Л. Н. Шаймухаметова); исследования музыкальной интонации в качестве концепта, выражающего сложные когнитивные процессы (М. Ш. Бонфельд, Е. В. Назайкинский, В. В. Медушевский, Г. М. Цыпин, Д. К. Кирнарская, А. Патель, А. В. Торопова); в *методическом ключе*, во взаимосвязи с интонированием ведут исследования китайские, европейские и американские музыковеды – Д. Латтен, Г. Э. Муди, К. К. Лис, Г. П. Фланиган, Чжай Сюецзюн, Чжан Фан.

Перечисленные ведущие подходы и методы исследования музыкальной интонации находят претворение в современных трудах, посвященных осмыслению китайской вокальной музыки XX века. Ее принципиальным отличием является вокальвесомость (термин Б. В. Асафьева) каждого слога и тоновый рисунок китайского языка и специфика произношения, максимально приближенная к природе музыки. Непосредственные связи народной и композиторской музыки с морфологией, структурой, семантикой и поэтикой китайского языка что определяет необходимость дополнения и интеграции исследований деятельности этнографов, филологов, лингвистов и музыковедов в понимании генезиса многих интонационных процессов в китайской вокальной музыке. Первоначальный синкретизм ритуальных практик, речи и музыки, а также специфика современного развития китайского языка, связанного с изменениями интонационности базовых диалектов в результате миграционных процессов внутри страны, обуславливает дополнение российской методологии, применяемой к китайской вокальной музыке другими подходами. Видится необходимым поиск специальных методов анализа, с учетом этнографического фактора, константного для любого жанра композиторского творчества в Китае. Закономерно вырисовывается ряд перспективных линий, связанных с современным состоянием изучения интонационной природы китайской вокальной музыки, и решения проблем:

- создания жанровой типологии китайской композиторской вокальной музыки с учетом влияния фольклорных форм интонирования в контексте научных достижений современной этномузыкологии;

- поиска специального инструментария и методологии анализа различных жанров композиторского творчества с учетом как западноевропейских, так и этнических традиций (в том числе и локальных) в различные исторические периоды становления профессионального музыкального искусства в Китае;

- создание закреплённой детерминанты аналитических шагов и

крепкой методологической основы для начинающих исследователей, направленных на прояснение узкоспециальных музыкальных вопросов, в противовес расширяющимся философским, эстетическим, историко-культурологическим, биографическим студиям, связанным, но полностью не раскрывающим специфику китайской камерно-вокальной музыки.

Жизнь и творчество Хуан Цзы и композиторов его современников пришлось на эпоху интонационных кризисов в истории китайской музыкальной культуры, что объясняется интенсивными политическими и социальными трансформациями, проходившими в истории Китая в XX веке. На время творческой деятельности композитора пришлось как минимум два периода кризиса интонаций. Первый проходил в 20-е годы XX века и был ознаменован противопоставлением интонационности традиционной музыки революционной массовой песне и образцам западноевропейского профессионального искусства. 30-е годы XX века – второй кризис, обусловленный различием между интонационной природой камерных художественных, школьных песен, других явлений композиторского творчества и обобщенной интонацией массовых патриотических, антивоенных песен. Заслугой Хуан Цзы видится то, что композитор сумел найти связующие нити и уравновесить в своем творчестве столь контрастные жанровые и стилевые явления.

Важным достижением творчества является то, что он одинаково щепетильно относился к жанрам школьной песни, детского песенного цикла и «художественной песни» – переходному явлению, знаменующему развитие вокального искусства в 20–30-е годы XX века, а также лирической вокальной миниатюры, баллады, старинной песни, романсу как жанрам композиторского творчества. Хуан Цзы обогащает их преломление в своем творчестве закономерностями развития западноевропейских жанров – фуги, сонатного *allegro*, поэмы, западноевропейской баллады, оперной сцены. В жанрах академического искусства – симфонической увертюры, фантазии, оратории Хуан Цзы показал мастерское владение инструментальной

интонацией в значении сохранения вводноновости инструментального интонирования, отличающего модальный и тональный тип мышления и характерной структуры мелодии, опирающейся на скачки широких интервалов, определяющих большой диапазон мелодического движения, неподвластного человеческому голосу. Вместе с тем, композитор бережно сохраняет национальную музыкальную идентичность. К типизированным чертам национального стиля композитора отнесем сцепляемость трихордовых мотивов (секунды и терции в разных комбинациях), составляющих узнаваемость конкретных ладовых структур пентатоники, диалогичность развития бинарных интонационных комплексов, связь мотива с интонационной первоосновой, раскрывающейся в драматургии интонационного произрастания.

В детских песнях и циклах формируются такие важные принципы композиторского творчества, как умелое оперирование жанровыми интонациями, передающими социальный контекст и делающими узнаваемым музыкальный образ; подбор особого комплекса средств музыкальной выразительности для интонаций иллюстративных, звукоизобразительных, сознательный уход от простого звукоподражания.

Представляется, что значение камерно-вокального творчества Хуан Цзы определяется тем, что оно послужило основой для формирования жанровой системы камерно-вокальной музыки в 20–40-е годы XX века с учетом развития традиционной и массовой культуры Китая. Композитором были утверждены крупные и малые формы вокальной музыки – оратория, хоры, детские песенные циклы, романсы, лирические вокальные миниатюры и массовые песни (в богатом разнообразии их жанровых источников и современных решений).

Широкое распространение массовой патриотической песни преломляется через разнообразные варианты марша, представленные в виде походной, военной песни, революционного гимна, победного и траурного шествия: «Песня против врага», «Для бывших вражеских солдат», «Флаг

развевается», «918 (18 сентября)», «Походная песня», «Спящий лев», «День памяти мучеников Хуанхуагана», «Взгляд на север», «Горячая кровь» и другие. Типичным для них становится доминирование моторной интонации, в отдельных случаях в сочетании с инструментальной (знаки-сигналы фанфар, барабанного боя, военного призыва) и речевой ораторской декламации, моделирующей в музыке художественные образы собрания лидеров и их общение с народом.

Особое влияние народного музыкального искусства раскрывается в обращении Хуан Цзы к социально приуроченным жанрам, распространенным в китайском музыкальном фольклоре, отражающим основные этапы жизненного цикла (в том числе, праздники и ритуалы) и детали быта простого человека. Таковы песни семейного (календарного) цикла «Колыбельная песня», «Кто кормит меня», «Три вида утра», «Утренняя песня».

На жанровую дифференциацию камерно-вокальной музыки Хуан Цзы серьезное воздействие оказывают жанры традиционной музыки (народные баллады) с присущими им узнаваемыми признаками. К области старинных песен, реализованных в эпических повествовательных жанрах в творчестве Хуан Цзы, можно отнести народные песни (баллады) – «Народные баллады», «Народные песни (Старинные баллады)», «Мулиан спасает свою мать (старые песни)».

Импровизационное начало, связанное балладами, раскрывается в проникновении в жанры массовой музыки (патриотическую песню) и композиторского творчества (романс) речевых монологических вставок, обусловленных влиянием признаков баллады, как разговорного, повествовательного жанра. Они реализуются, прежде всего, в формообразовании: 1) во включении речевой интонации и импровизационных речевых построений в развитую структуру мелодии вокальной партии романсов; 2) в диалогическом строении ряда патриотических песен по аналогии с жанром баллады в виде чередования

сольных реплик с ярко выраженной речевой природой интонации и хоровых ответов.

Детские песни композитора примечательны своими программными заголовками, которые помогают легко понять их содержание. Развитие жанра массовой песни воздействует на детские сочинения Хуан Цзы. В тех детских песнях, где основу составляет жанр марша (спортивные, праздничные марши), композитор нивелирует моторику либо песенной, либо танцевальной интонацией максимально разграничивая, таким образом, жанровые истоки взрослой и детской музыки.

Воздействие традиционной музыки на школьные песни раскрывается в творчестве Хуан Цзы через сохранение жанровых основ трудовых песен (рабочие, праздничные) – «Осенние деревенские удовольствия», «Выемка осадочного грунта», «Выращивать шелкопряда», «Крупный рогатый скот», «Песня о сборе лотоса». В них выразителем музыкального содержания становится звукоизобразительная интонация. Она воссоздается в музыке при помощи воспроизведения:

- 1) прозаической народной декламации, идущей от устной речи традиционных музыкальных драм,
- 2) прозаической бытовой речи,
- 3) телесно-кинестетического опыта, передающего типичные модели поведения ребенка в быту, рисуя разнообразные ситуации его взаимодействия с окружающим миром. Весьма закономерно, что в таких миниатюрах Хуан Цзы не прибегает к выразительности высокой поэтической лирики, а пишет стихи самостоятельно. Также композитор опирается на выразительные закономерности масштабных тематических структур – периодичности, суммирования.

Таким образом, можно обобщить, что музыкальной интонации принадлежит определяющая роль в творческом методе композитора, раскрывающаяся в:

1) работе с поэтической, прозаической и интонациями народной речи, формирующими уникальную жанровую систему творчества композитора, включающую:

- наньсянцзы, бусуаньцзы, лирические вокальные миниатюры, лирические песни, романсы западноевропейского образца;
- баллады, старинные песни, хоровые патриотические марши и антивоенные песни;
- детские вокальные циклы, школьные, молодежные песни и песни – характерные зарисовки окружающей жизни;

2) константности применения драматургических типов интонационного переинтонирования и интонационного произрастания в качестве скрепляющих формообразующих принципов, действующих в крупных сочинениях – оратории и симфонических произведениях (увертюре, фантазии) композитора.

Значимость отмеченные драматургических принципов говорит о влиянии европейских жанров академической музыки (романса, поэмы, оперной сцены), что просматривается в музыкальном наследии Хуан Цзы в:

- симфонизации тематического развития в оратории, тяготении к сквозному развитию в форме (предпочтение строфических и рондальных конструкций), и в итоге, к появлению в отдельных песнях и романсах признаков театрализации, наподобие драматической оперной сцены или поэмности;
- в сложном ладогармоническом развитии, включающем эллиптические обороты, энгармонические модуляции в тональности далекой сферы родства.

В камерно-вокальном наследии Хуан Цзы значительная роль отводится *лирической песне*. Этот жанр составляют отдельную область художественных размышлений композитора. Таковы его опусы «Нижний Каннын», «Язык ласточки», «Небесные песни», «Осенние краски рядом», «Осень утром» и другие. Влияние фольклорной жанровой основы лирической песни обуславливает в них относительную простоту и безыскусность вокального

высказывания, не очень сложную партию аккомпанемента, зачастую дублирующего мелодию солиста, рачительное использование гармонических красок: сложные гармонии, неожиданные отклонения или сопоставления тональностей далекой сферы родства прибегаются композитором для подготовки кульминационной зоны и решения кульминаций. В отмеченных сочинениях фольклорная основа, имманентно организующая лирическое высказывание Хуан Цзы, послужила той традиционной «почвой», на которой произошло объединение западноевропейского языка вокальных произведений композитора и китайского содержания его миниатюр. Кроме того, близость жанровых установок западноевропейского романса (субъективность, камерность, философичность) к характеристикам фольклорной лирической песни, по словам И. И. Земцовского, «...наиболее динамичному жанру традиционного музыкального фольклора, не ограниченному ни тематикой, ни местом и временем исполнения...»³⁵¹, подготовили легкое вхождение этого жанра в китайскую культуру и эстетическое сознание китайцев.

В творческом наследии композитора встречаются две наиболее распространенные формы взаимодействия поэтической и музыкальной интонации: *обобщенное* и *параллельное*. Обобщенное отражение значения слова или вербального выражения осуществляется при помощи интонаций – музыкальных символов (таковы мотивы парения, высоты, любовного томления, любви в оратории «Вечная печаль»); *параллельное* взаимодействие результируется тогда, когда и поэтическая, и музыкальная интонация направлены на достижение единого образно-художественного результата.

Показательным является существенное воздействие художественного образа на толкование поэтической интонации стихотворного первоисточника и ее музыкального воплощения. Такова трактовка образа отважного, но отверженного императором полководца, запечатленного в стихах

³⁵¹ Земцовский И. И. Народная музыка // Энциклопедический музыкальный словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 371.

«Наньсянцзы» Синь Цици (поэт династии Южная Сун). Близость сюжета стихотворной поэзии «цы» современной ситуации, связанной с японским вторжением в Китай, обусловила музыкальное прочтение древней китайской поэзии в духе *современной патриотической песни*, решенной средствами западноевропейской музыки. Произведение Хуан Цзы из цикла «Бусуаньцзы» «Песня, написанная во время проживания в монастыре Динхуэй в Хуанчжоу» на стихи Су Ши (поэта эпохи династии Северная Сун) находит выражение в форме *лирической вокальной миниатюры*. Сочинение «Тоска по дому», написанное на стихи современника Хуан Цзы Вэй Ханьчжана воплощает эмоциональное состояние лирического героя при помощи выразительных средств жанровой модели *западноевропейского романса*, что просматривается в фактурных, тематических и тонально-ладовых контрастах.

Таким образом, претворение поэтической интонации в музыке Хуан Цзы подчинено доминирующему влиянию художественного образа, что вызывает разнообразие жанровых решений камерного лирического высказывания автора. Подобное проявление индивидуального стиля композитора определяет применение дифференцированного подхода к каждому образцу камерно-вокальной лирики с позиции определения ее истоков и жанровой атрибуции.

Общим для отмеченных и многих других лирических произведений Хуан Цзы (миниатюр, лирических песен, романсов) является то, что они совершенно органично допускают воссоздание *поэтической речи*, выраженной через *поэтическую декламацию* – проговаривание текстов лирическим героем в пределах линий, зафиксированных в мелодике песен. При создании образно-художественного мира песен и романсов композитор подчеркивал протяженность звучания слогов и слов, а также значимость ритма, чтобы максимально выразить красоту поэтического образа. Среди таковых большую значимость приобретают образы-символы, актуальные для национальной культуры Китая.

Главенство художественного образа предопределяет в сочинениях Хуан Цзы синтез элементов различных стилей, который в каждом произведении неоднороден. Он подчинен раскрытию универсальных философских тем, тревожащих композитора. К наиболее актуальным темам отнесем – «поэт и природа», «размышления о вечном», «о бренности жизни», «одиночество», «на чужбине». Они раскрываются через метафорически интерпретированные образы природы, воссоздания в музыке примет внешнего мира и внутреннего мира (эмоций, психофизических состояний, процесса размышления) человека. Центром образно-художественной системы Хуан Цзы является человек. Это – обычный человек, раскрывающийся в разные возрастные периоды, в любви и упадке сил, в приверженности своей Родине и в одиночестве, на чужбине, в рутинных видах деятельности и духовном подвиге. Камерно-вокальное творчество Хуан Цзы стало зеркалом его современников, показав их не только в настоящий момент, но и высветив укорененность их действий в прошлом, что определило востребованность произведений композитора на долгое время в будущем.

Одним из ведущих приемов работы с музыкальной интонацией в творчестве Хуан Цзы является создание стилевых аллюзий на произведения европейской музыки. В таком контексте музыкальная интонация выступает в функции слова, как смыслонесущей конструкции в естественных языках. Последнее обусловлено малой распространенностью китайского языка в мировом пространстве и желанием композитора быть понятым наиболее широкой аудиторией. Интонационные отсылки к узнаваемым европейским произведениям служат способом конкретизации поэтического текста произведений Хуан Цзы. На это также направлены включение дополнительного тембра инструментального сопровождения (скрипка), служащего еще одним аудиальным олицетворением голоса души лирического героя при помощи романсовой интонации, уподобляющей развитие камерно-вокальной миниатюры драматической оперной сцене.

Примечательно, что именно в таких произведениях с наибольшей

очевидностью просматриваются индивидуальные черты музыкального стиля композитора, детерминированные влиянием национальной музыки. Таково включение многообразных структур опевания в качестве основы развития лирической мелодии; сцепляемость кварто-квинтовых, терцово-квинтовых попевок, обусловленных влиянием пентатонных и ангемитонных ладовых структур китайской народной музыки; внутренней диалогичности фактуры, отражающей ее полимелодическую природу; использование пространственности музыкальной материи, раскрывающейся в динамических противопоставлениях по типу «ближе – дальше» и филировке вокальных фраз, что также связано с воссозданием региональных традиций исполнения китайских народных песен.

Исходя из отмеченных результатов, обрисовываем перспективные линии исследования ряда конкретных явлений в творчестве композитора. Перспективы разработки темы видятся в установлении синтагматических и парадигматических связей в масштабе всего музыкального наследия Хуан Цзы. Первое поможет понять структуру образно-художественного мира как систему, объединенную общими интонационными комплексами. Второе – выявить интонационные архетипы, репрезентирующие наиболее значимые для композитора темы и рассмотреть музыкальное наследие композитора с позиции различных вариантов их решения.

К не менее значимым направлениям исследования в будущем отнесем:

- изучение семантики отдельных интонаций в вокальной музыке Хуан Цзы и их взаимосвязи с жанрами народной музыки;
- исследование влияния стихотворных размеров классической китайской поэзии на способы детализации ритма и других особенностей стиха в музыкальном тексте;
- создание типологии жанров китайской камерно-вокальной музыки, определяемой содержанием поэтического текста и художественной образности;
- выявление особенностей интерпретации одного стихотворения

разными китайскими композиторами и исполнителями;

- осмысление константности или изменчивости воздействия различных элементов стиха на музыкальную композицию романсов;

- углубление исследований в области «интроспективных» (понятие В. А. Цуккермана) средств лирики Хуан Цзы;

- понимание разнообразных функций музыкальной интонации в отражении внешнего и внутреннего мира человека.

Значение творчества композитора можно оценить как деятельность дипломата, который смог уравновесить консервативные и современные тенденции, характерные для развития музыкального искусства в 20 – 40-е годы XX века в Китае. Хуан Цзы объединил в своих произведениях наиболее актуальные стилевые влияния того времени, связанные с воздействием китайской традиционной, массовой музыки и профессионального западноевропейского композиторского творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Литература на русском языке:

1. *Аджимамудова, В. С.* Принцип личности в литературе «4 мая» / В. С. Аджимамудова // Личность в традиционном Китае. – М: Наука. Восточная литература, 1992. – 326 с.
2. *Айзенштадт, С. А.* Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.02 / С. А. Айзенштадт. – Новосибирск, 2015. – 326 с.
3. *Алексеев, В. М.* Китайская литература: избр. труды / В. М. Алексеев. – М.: Восточная литература, 1978. – 596 с.
4. *Алексеев, В. М.* Темы танской поэзии / В. М. Алексеев // Труды по китайской литературе. – М.: Восточная литература, 2002. – Т. 1. – 511 с.
5. *Алексеев, В. М.* Труды по истории китайской литературы: В 2-х т. / В. М. Алексеев. – М.: Восточная литература, 2002. – Т. 2. – 524 с.
6. *Алкон, Е. М.* Музыкальное мышление Востока и Запада. Континуальное и дискретное: монография / Е. М. Алкон. – Владивосток: Изд-во ДГУ, 1999. – 123 с.
7. *Алкон, Е. М.* Традиционная модель звуковысотных норм музыки стран Юго Восточной Азии / Е. М. Алкон, Т. С. Исупова // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. Вып. 1. Научная конференция, март 1994, ДВГИИ / Ред. коллегия: С. Б. Лупинос, О. М. Шушкова, Л. Е. Фетисова. Владивосток: Дальневосточный государственный институт искусств, 1994. С. 120–124.
8. *Алябьева, А. Г.* О некоторых особенностях вокального интонирования в хэнаньской опере (акустический анализ) / А. Г. Алябьева, Дин Яо // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. – 2023. – № 6 (26). – С. 19–28.

9. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие для муз. вузов / Е. А. Ручьевская и др. – Л.: Музыка, 1988. – 349 с.
10. *Андреев, А.* К истории европейской музыкальной интонационности / А. Андреев (Пекелис Е. М.). – М.: Дека-ВС, 2011. – 284 с.
11. Антология китайской поэзии / пер. с кит. / под общ. ред. Го Жо-жо и Н. Т. Федоренко. – М.: Гослитиздат, 1957. – Т. 1. – 423 с.
12. *Арановский, М. Г.* Интонация: отношение, процесс / М. Г. Арановский // Советская музыка. – 1984. – № 12. – С. 80–87.
13. *Арановский, М. Г.* Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – № 6. – С. 61–85.
14. *Арановский, М. Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 341 с.
15. *Асафьев, Б. В.* Важнейшие этапы развития русского романса / Б. В. Асафьев // Русский романс: опыт интонационного анализа: сб. статей / под ред. Б. В. Асафьева. – М.; Л.: Музыка, 1930. – С. 9–24.
16. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев / ред., вст. ст. и коммент. Е. М. Орловой. – Кн. I и II. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
17. *Асафьев, Б. В.* Предисловие редактора / Б. В. Асафьев // Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд / ред. и предисл. Б. Асафьева. – М.: Гос. муз. изд-во, 1931. – С. 11–31.
18. *Асафьев, Б. В.* Речевая интонация / Б. В. Асафьев. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 136 с.
19. *Асафьев, Б. В.* Русский романс XIX века / Б. В. Асафьев // Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. – М.; Л.: Музыка, 1930. – С. 56–104.
20. Бамбуковые страницы. Антология древнекитайской литературы / Пер.: В. М. Александров, Н. И. Конрад, Л. З. Эйдлин. – М.: Восточная литература РАН, 1994. – 389 с.

21. *Бао, Нуань*. Прикладная ценность русского романса в преподавании китайской вокальной музыки / Бао Нуань // Концепции современного образования: время перемен: сб. научн. трудов. – Казань: СитИвент, 2020. – С. 7–11.
22. *Батанов, В. Ю.* Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века / В. Ю. Батанов // *European Journal of Arts*. – 2020. – № 3. – С. 23–30. – URL: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-3_2020_TL.pdf (дата обращения: 13.03.2022)
23. *Бегичева, О. В.* Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX-XXI веков: монография / О.В. Бегичева. – Майкоп: Магарин О. Г., 2019. – 192 с.
24. *Бегичева, О. В.* Романтическая баллада в искусстве XIX-XX веков: очерки типологии и поэтики / О.В. Бегичева. – Майкоп: Магарин О. Г., 2019. – 280 с.
25. *Бериашвили, Г. Д.* Теория интонации и исследования о музыкальном жесте: перспективы взаимодействия и синтеза / Г. Д. Бериашвили // *Искусство музыки: теория и история*. – 2018. – № 18. – С. 131–178.
26. *Блинова, М. П.* Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. П. Блинова. – М.: Музыка, 1971. – 144 с.
27. *Бобровский, В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: Чайковский, Мусоргский, Скрябин, Рахманинов, Дебюсси: очерки / Отв. ред. Е.И. Чигарева. – М.: КомКнига, 2018. – 304 с.
28. *Большой толковый психологический словарь* / А. Ребер. – М.: Вече-АСТ, 2001. – Т. 1. – 592 с.
29. *Бонфельд, М. Ш.* Введение в музыкознание: Учеб. пособие / М. Ш. Бонфельд. – М.: Владос, 2001. – 224 с.
30. *Бонфельд, М. Ш.* Музыка: Язык. Речь: опыт системного исследования музыкального искусства / М. Ш. Бонфельд. – СПб.: Композитор, 2006. – 646 с.

31. *Бонфельд, М. Ш.* Семантика музыкальной речи / М. Ш. Бонфельд // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. – 2-е изд. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – С. 82–141.
32. *Бо, Цзюйи.* Вечная печаль // Поэзия эпохи Тан VII-X вв. / Пер. Л.З. Эйдлин. – М.: Художественная литература, 1987. – 489 с.
33. *Бо, Цзюй-и.* Цветы – не цветы / Пер. с кит. А. Родсет / Цзюй-и Бо // Стихи. Ру. – URL: <https://stihi.ru/2014/03/25/2086> (дата обращения: 22.01.2021).
34. *Брагина, Н. Н.* Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального / Н. Н. Брагина, Ван Цзе // Вестник культурологии. – 2021. – № 2 (97). – С. 63–78.
35. *Брызгунова, Е. А.* Звуки и интонация русской речи: лингафонный курс для иностранцев / Е. А. Брызгунова. – 6-е изд. – М.: Прогресс, 1983. – 251 с.
36. *Ван, Хунтао.* Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Ван Хунтао. – Минск, 2016. – 24 с.
37. *Ван, Цзиньлин.* Проблемы передачи голоса поэта: из опыта перевода китайской поэзии династии Тан / Ван Цзинлинь, Я. М. Колкер // Иностранные языки в высшей школе. – 2017. – № 3 (42). – С. 99–106.
38. *Ван, Цюн.* Национально-культурные типы вокально-исполнительского искусства (на материале сравнения пекинской музыкальной драмы и европейской оперы) / Ван Цюн // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 51. – С. 28–31.
39. *Ван, Цян, Смагина Е. В.* Художественная концепция оратории «Песнь вечного сожаления»: к вопросу о синтезе слова и музыки / Ван Цян, Е. В. Смагина // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 1 (92). – С. 105–113.

40. *Ван, Шижан.* Зарождение китайской художественной песни в начале XX века / Ван Шижан; Академия русской словесности и изящных искусств имени Г. Р. Державина. – СПб.: Первый ИПХ, 2021. – 159 с.
41. *Ван, Шижан.* Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920-1940-х гг. / Ван Шижан // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. – Ч. 1. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=20743&ysclid=lnn84yizmj385994084> (дата обращения: 22.01.2021).
42. *Ван, Шижан.* Романсы и песни Хуан Цзыя в контексте исполнительской практики / Ван Шижан // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. – Ч. 1. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=20866> (дата обращения 22.01.2021).
43. *Ван, Шижан.* Художественная песня в музыкальной культуре Китая 20–40-х годов XX века / Ван Шижан // Сборник статей иностранцев, обучающихся в Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского Корсакова. – Вып. V. – СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2012. – С.19–32.
44. *Васильева, Е. И.* Русская и китайская вокальные школы: общие черты и национальная специфика / Е. И. Васильева, Д. Д. Курпаяниди // Новая экономика и региональная наука. – 2018. – № 2 (11). – С. 96–99.
45. *Васильченко, Е. В.* Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока / Е. В. Васильченко // Культура и цивилизация. – 2016. – Т. 6. – № 5А. – С. 247–261.
46. *Васина-Гроссман, В. А.* Мастера советского романса / В. А. Васина-Гроссман. – М.: Гос. муз. изд-во, 1968. – 40 с.
47. *Васина-Гроссман, В. А.* Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – Ч. 2.: Интонация; Ч. 3.: Композиция. – М.: Музыка, 1978. – 367 с.
48. *Васина-Гроссман, В. А.* Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 352 с.

49. *Волкова, С. П.* Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / С. П. Волкова. – М., 1990. – 24 с.
50. *Воскресенский, Д. Н.* Литературный мир средневекового Китая: китайская классическая проза на байхуа: собр. трудов / Д. Н. Воскресенский. – М.: Восточная литература, 2006. – 617 с.
51. *Вэй, Яньгэ.* Новая музыка Китая 20 – 40-х годов / Вэй Яньгэ // Китайская культура 20-40-х годов и современность: сб. статей / отв. ред. В. Ф. Сорокин. – М.: Наука; Восточная литература, 1993. – С. 143–173.
52. *Городецкая, О. М.* Поэзия и музыка в романе Цзинь Пин Мэй / О. М. Городецкая // Общество и государство в Китае: 31-я науч. конф. / отв. ред.-сост. Н. П. Свистунова. – М.: РАН, Ин-т востоковедения, 2001. – С. 216–236.
53. *Григорьева, Г. В.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50-80-е годы / Г. В. Григорьева. – Москва: Сов. композитор, 1989. – 206 с.
54. *Гудова, М. Ю.* Эстетика: основы художественной интонации: учеб. пособие / М. Ю. Гудова. – Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2019. – 164 с.
55. *Гуревич, В. А.* Проблемы восприятия китайского романса русскоязычной аудиторией / В. А. Гуревич, Жунжун Чжао // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 3 (57). – С. 74–78.
56. *Гэ, Цзили.* Диалог западной и традиционной музыкальной культуры Китая начала XX века (на примере творчества Хуан Цзы): автореф. ...канд. фил. наук.: 5.10.1 / Гэ Цзили. – Белгород, 2025. – 29 с.
57. *Гэ, Цзили.* Диалог западной и традиционной музыкальной культуры Китая начала XX века (на примере творчества Хуан Цзы): дис. ...канд. фил. наук.: 5.10.1. / Гэ Цзили. – Белгород, 2025. – 152 с.
58. *Дай, Лона.* Вклад Хуан Цзы в развитие китайского хорового искусства / Дай Лона // Наука и образование в условиях мировой нестабильности: проблемы, новые этапы развития: материалы II междунар.

научн.-практич. конф.– Ростов-на-Дону: Манускрипт, 2022.– Ч. 3. – С. 107–111.

59. Дальневосточный ветер: (народные китайские песни юэ фу, посвященные теме любви / с V в. до н. э. по V в. н. э./) / пер. Д. Вонави. – М.: Б. М., 2002. – 90 с.

60. *Дашкевич, В. С.* Теория интонации / В. С. Дашкевич. – М.: Вест-Консалтинг, 2012. – 185 с.

61. *Дементьев, В. В.* Теория речевых жанров: монография / В. В. Дементьев. – М.: Знак, 2010. – 600 с.

62. *Долгушина, М. Г.* Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой: монография / М. Г. Долгушина. – СПб.: Композитор, 2014. – 446 с.

63. *Дрейзис, Ю. А.* Разработка концепции поэтического языка в современной поэзии Китая / Ю. А. Дрейзис // Вестник Московского университета. – Серия 13: Востоковедение. – 2015. – № 3. – С. 40–57.

64. *Дрожжина, М. Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Марина Николаевна Дрожжина. – Новосибирск, 2005. – 346 с.

65. *Дурандина, Е. Е.* Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX вв.: историко-стилевые аспекты: 17.00.02 дис. ... д-ра иск. / Дурандина Елена Евгеньевна. – М., 2002. – 381 с.

66. *Жуань, Цзян.* Становление жанра романса в китайской музыке. К вопросу терминологии / Жуань Цзян // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. научн. трудов / ред-сост. Н. И. Верба. – Вып. 8. – СПб.: Астерион, 2013. – С. 142–149.

67. *Захаров, Ю. К.* 50 тезисов Э. Курта о мелодии, гармонии и энергии тонов / Ю. К. Захаров // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 4 (30): в 3-х ч. – Ч. III. – С. 55–59.

68. *Земцовский, И. И.* Апология текста / И. И. Земцовский // Муз. академия. – 2002. – № 4. – С. 109–110.
69. *Земцовский, И. И.* Народная музыка / И. И. Земцовский // Энциклопедический музыкальный словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1990. С. 371 (672).
70. *Зубарева, Н. Б.* Поэтическая и музыкальная интонация камерно-вокального произведения: к обновлению аналитической техники / Н. Б. Зубарева // Международный научно-исследовательский журнал. – 2018. – № 1 (67). – Ч. 3. – С.20–23.
71. История Китая: учебник / под ред. А. В. Меликсетова. – 4-е изд. – М.: Изд-во МГУ: Изд-во «ОНИКС», 2007. – 752 с.
72. *Казанцева, Л. П.* Автор в музыкальном содержании: монография / Л. П. Казанцева. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – 248 с.
73. *Казанцева, Л. П.* Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика / Л.П. Казанцева // ИКОНИ. – 2021. – № 3. – С. 68 – 83.
74. *Казанцева, Л. П.* Музыкальная интонация: эстетические и историко-культурологические аспекты / Л. П. Казанцева // ИКОНИ. – 2022. – № 1. – С. 120–137.
75. *Казанцева, Л. П.* Образно-смысловые свойства музыкальной интонации / Л. П. Казанцева // Педагогика культуры: общественный научно-просветительский журнал. – 2013. – № 19. – URL: <https://pedagogikacultura.ru/muzykalnoe-vospitanie/kazantseva-obrazno-smyslovye-svojstva-muzykalnoj-intonatsii?ysclid=low8cuilt4836274584> (дата обращения: 21.09.2023).
76. *Казанцева, Л. П.* Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры / Л. П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2005. – 112 с.
77. *Казанцева, Л. П.* Основы теории музыкального содержания / Л. П. Казанцева. – Астрахань: Факел, Астраханьгазпром, 2001. – 368 с.

78. *Карташова, Т. В.* Ансамблевое музицирование как пример художественного сотворчества в музыкальных культурах Южной и Юго-Восточной Азии / Т. В. Карташова, В. Ю. Антипова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 1 (15). С. 77.
79. *Кирнарская, Д. К.* Интонация как смысловая первооснова музыки. Базисные виды и формы музыкальных высказываний, их эмоционально-психологический подтекст / Д. К. Кирнарская // Психология музыкальной деятельности: теория и практика: учеб. пособие / под ред. Г. М. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – С.102–110.
80. *Кирнарская, Д. К.* Музыкальные способности: учеб. пособие / Д. К. Кирнарская / предисл. Г. Рождественского. – М.: Таланты–XXI, 2004. – 493 с.
81. Китайская классическая поэзия / пер., сост. и предисл. М. И. Басманова. – М.: ЭКСМО, 2004. – 352 с.
82. Китайская любовная лирика. Стихи из запретного романа XVI в. «Цветы сливы в золотой вазе» или «Цзинь, Пин, Мэй» / ориг. пер. и коммент. О. М. Городецкой. – СПб.: Нева; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 256 с.
83. Китайская мифология: энциклопедия / Сост. и общ. Редакция К. Королева. М.: Эксмо, СПб.: Мидгард, 2007. 416 с.
84. Китайская философия: энцикл. словарь / гл. ред. М. Л. Титаренко. – М.: Мысль, 1994. – 573 с.
85. Китайская поэзия: интернет-портал. – URL: <https://chinese-poetry.ru/> (дата обращения: 28.06.2023).
86. *Кобзев, А. И.* О смысле названия знаменитой поэмы Бо Цзюй-и «Чанхэнь гэ» / А. И. Кобзев, Н. А. Орлова // Общество и государство в Китае. – 2020. – Т. 51. – № 41-2. – С.256–277.
87. *Кобзев, А. И.* Поэтика оборванных строк (цзюэ-цзюй) и поэтический перевод ста четверостиший Бо Цзюй-и / А. И. Кобзев, Н. А. Орлова // Общество и государство в Китае. – 2020. – Т. 50-1.– № 34. – С. 390–495.
88. *Коннов, В. П.* Пути развития немецкой романтической песни: учеб. пособие / В. П. Коннов. – СПб.: СПбГИК, 1992. – 45 с.

89. *Коннов, В. П.* Романтическая песня в творчестве Ф. Шуберта и Р. Шумана / В. П. Коннов // Романтизм в контексте современной культуры: к 220-летию Ф. Шуберта: коллективная монография. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. – С. 80–87.
90. *Костарев, В. П.* Вокальное произведение как синтез искусств: учеб. пособие по анализу вокальных произведений для музыкальных вузов / В. П. Костарев; ред. Е. А. Пинчуков. – Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2005. – 309 с.
91. *Кравцова, М. Е.* История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – СПб.: Лань, 2011. – 416 с.
92. *Кравцова, М. Е.* Опыт тематического анализа китайской лирической поэзии эпохи шести династий (III–VI вв.) / М. Е. Кравцова // *Asiatica. Труды по философии и культурам Востока.* – Вып. 7. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013. – С. 28–59.
93. *Кравцова, М. Е.* Поэзия Древнего Китая. Опыт культурологического анализа / М. Е. Кравцова. – СПб.: Петербургское востоковедение, 1994. – 542 с.
94. *Кравцова, М. Е.* Смысловые подтексты китайской поэзии на любовные темы: стихи дворцового стиля (гутиши) / М. Е. Кравцова // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия «Философия и конфликтология».* – 2015. – Сер. 17. – Вып. 1. – С. 71–82.
95. *Кравцова, М. Е.* Стихосложение / М. Е. Кравцова // *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. – Т. 3. Литература. Язык и письменность* / ред. М. Л. Титаренко и др. – М.: Восточная литература, 2008. – С. 149–151.
96. *Кравцова, М. Е.* Хрестоматия по литературе Китая / М. Е. Кравцова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 768 с.
97. *Курт, Э.* Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Э. Курт / Пер. с нем. З. Эвальд / Ред. и предисл. Б. Асафьева. – М.: Гос. муз. изд-во, 1931. – 304 с.

98. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. / Пер. с нем. Г. Балтер / Предисл. и коммент. М. Этингера. – М.: Музыка, 1975. – 551 с.
99. Кюрегян, Т. С. Интонационная концепция Б. В. Асафьева / Т. С. Кюрегян // Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретич. и композиторских фак-тов муз.вузов / отв. ред. В. С. Ценова. – М.: Композитор, 2006. – С. 559–567.
100. Леонтьев, Д. А. Смыслообразование и его конструкты: жизнь, структура, культура, опыт / Д. А. Леонтьев // Мир психологии. – 2014. – № 1. – С. 104–117.
101. Ли, Бинь. Творчество Чжан Сяофу и развитие электроакустической музыки в Китае: автореф. дис. ... канд. иск.: 5.10.3 / Ли Бинь. – СПб., 2022. – 23 с.
102. Ли, Бинь. Творчество Чжан Сяофу и развитие электроакустической музыки в Китае: дис. ... канд. иск.: 5.10.3 / Ли Бинь. – СПб., 2022. – 222 с.
103. Ли, Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя / Ли Синьянь // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2019. – Т. 12. – Вып. 8. – С. 154–159.
104. Ли, Синьянь. Ли Синьян. Китайский романс: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнении: автореф. ... дис. канд. иск.: 5.10.3 / Ли Синьянь. – СПб., 2024. – 21 с.
105. Ли, Сяо Сяо. Китайская классическая музыка в ее связях с духовными и религиозно-философскими основами культуры / Ли Сяо Сяо // Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2009. – С.161–170.
106. Ли, Эр Юн. Язык китайских музыкально-поэтических произведений (на примере стихотворения Су Ши «В Чиби размышляю о древних») / Ли Эр Юн // Lingua mobilis. – 2010. – № 3 (22). – С.32–29.

107. *Ли, Эр Юн.* Символика содержания и формы вокально-поэтического произведения (на примере песни Ван Ди на стихи Лу Ю «Ветер древности») / Ли Эр Юн // *Lingua mobilis.* – 2011. – № 5 (31). – С.19–26.
108. *Ли, Янь.* О развитии китайских песен в современном искусстве / Ли Янь // *Китайская музыка.* – № 1. – 1990. – С. 18–19.
109. *Ли, Ясюнь.* Вокальные циклы в творчестве современных китайских композиторов: образы и стилевые черты: дис. ... канд. иск.: 5.10.3 / Ли Ясюнь. – В 2-х т. – СПб., 2023. – 316 с.
110. *Лобанова, М. Н.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
111. *Лу, Шэнсинь.* Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальной традиций / Лу Шэнсинь // *Манускрипт.* – Тамбов: Грамота, 2021. – Т.14. – Вып. 3. – С. 537–542.
112. *Лю, Илунь.* Монгольская песня в Китае: исторический и музыкально-теоретический аспекты: автореф. дис. канд. иск.: 5.10.3 / Лю Илунь. – СПб., 2024. – 22 с.
113. *Лю, Бинцянь.* Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы: монография / Лю Бинцянь. – Одесса: Астропринт, 2014. – 440 с.
114. *Люй, Цзи.* О некоторых вопросах музыкальной теории и критики / Люй Цзи // *О китайской музыке: статьи китайских композиторов и музыковедов* / ред.-сост. Г. М. Шнеерсон. – М.: Музгиз, 1958. – Вып.1. – С. 74–104.
115. *Люй, Цзяин.* Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры / Люй Цзяин // *Манускрипт.* – Тамбов: Грамота, 2019. – Т. 12. – Вып. 11. – С. 278–282.
116. *Лю, И.* Образно-художественные представления в исполнительской практике вокалиста (на примере камерных сочинений китайских

- композиторов XX века) / Лю И // Аспекты исторического музыковедения. – 2018. – Т.11. – С.133–155.
117. Лю, Ян. Коммуникативные функции музыкальной интонации в восприятии произведений современной музыки для кларнета в Китае / Лю Ян, С. А. Мозгот // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 2 (81). – С. 24–31.
118. Ма, Вэй. Династия Тан. Расцвет китайского средневековья / Ма Вэй. – М.: АСТ, 2024. – 352 с.
119. Мазель, Л. А. Концепция Э. Курта / Л. А. Мазель // Мазель Л. А. Рыжкин И.Я. Очерки по истории теоретического музыкознания. – М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1939. – Вып. 2. – С. 21–104.
120. Ма, Тэ. Взаимодействие китайского и европейского в оратории Хуан Цзы «Песнь о бесконечной тоске» / Ма Тэ, М. Г. Долгушина // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 1 (88). – С.48–56.
121. Маркова, Е. Н. Интонационная концепция истории музыки: дис. ... д-ра искусствоведения / Е. Н. Маркова. – Одесса, 1999. – 266 с.
122. Медушевский, В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятия музыки / В. В. Медушевский // Восприятие музыки: сб. статей / ред.-сост. В. Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. – С. 178–195.
123. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
124. Медушевский, В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Медушевский Вячеслав Вячеславович. – М., 1981. – 381 с.
125. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 253 с.
126. Медушевский, В. В. Человек в зеркале интонационной формы / В. В. Медушевский // Методологическая культура педагога-музыканта: учеб. пособие / под ред. Э. Б. Абдуллина. – М.: Академия, 2002. – С. 129–138.

127. *Медведева, Ю. П.* Музыкальная география Востока: Тартария, Туран и Китай в операх XVIII – начала XX веков / Ю. П. Медведева // Проблемы музыкальной науки. – 2025. – № 2 (59). – С. 123–135.
128. *Михайлов, М. К.* Стиль в музыке: исследование / М. К. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 263 с.
129. *Михайлова, Е. В.* Концепт «музыка» в поэтических текстах – представителях разных языков и культур / Е. В. Михайлова. – Минск: Тесей, 2009. – 188 с.
130. *Мясников, А. С.* Словарь литературоведческих образов / А. С. Мясников. – М.: Просвещение, 1974. – 618 с.
131. *Назайкинский, Е. В.* Психология музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
132. *Назайкинский, Е. В.* Слух Асафьева / Е. В. Назайкинский // Музыкальная психология: хрестоматия / сост. М. С. Старчеус. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. – С. 130–135.
133. *Назайкинский, Е. В.* Интонация в речи и в музыке / Е. В. Назайкинский // О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – С. 248–336.
134. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. – М.: Владос, 2003. – 224 с.
135. *Найко, Н. М.* Тематические процессы в ранних романсах С. В. Рахманинова / Н. М. Найко, А. А. Жильцова // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. – 2025. – № 2. – С. 5–16.
136. Новый русско-китайский и китайско-русский словарь музыкальных терминов. – Нижний Новгород: Деком, 2022. – 221 с.
137. *Овсянкина, Г. П.* Роль музыкальной семантики в тематизме китайских концертов для фортепиано с оркестром / Г. П. Овсянкина, Хао Го // Политематический сетевой электронный научный журнал КубГАУ. – 2017. – № 134 (10). – С. 957–967. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=32388554> (дата обращения: 25.08.2023).

138. *Орлова, Е. М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность / Е. М. Орлова. – М.: Музыка, 1984. – 303 с.
139. *Осипенко, О. А.* Претворение персонажных тем в ранних квартетах Д.Д. Шостаковича // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. «Филология и искусствоведение». – 2010. – Вып. 1. – С. 192–195.
140. *Попова, Т. В.* О музыкальных жанрах / Т. В. Попова. – М.: Знание, 1981. 128 с.
141. *Поэзия эпохи Тан VII-X вв.* / Пер. Л. З. Эйдлин. – М.: Художественная литература, 1987. – 478 с.
142. *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка* / Сост.: О. Брик, Е. Поливанов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Л. Якубинский. – Петроград: 18-ая Государственная типография, 1919. – 173 с.
143. *Продьма, Т. Ф.* К истокам органной токкаты / Т. Ф. Продьма // The Scientific Heritage. – 2020. – № 45. – С. 17–23.
144. *Пэн, Чэн.* Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве композиторов XX века / Пэн Чэн. – СПб.: Композитор, 2013. – 220 с.
145. *Рахимова, Д. А.* Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова: монография / Д. А. Рахимова. – Волгоград: ВИИ имени П.А. Серебрякова, 2013. – 204 с.
146. *Романовская, Е. В.* Образы китайской классической поэзии и способы их передачи средствами русского языка // Вестник Минского государственного лингвистического университета. – 2019. – № 2 (99). – С.187–194.
147. *Русова, Н. Ю.* От аллегии до ямба: терминологический словарь-тезаурус по литературоведению / Н. Ю. Русова. – М.: Флинта, 2004. – 301 с.

148. *Ручьевская, Е. А.* Мелодия сквозь призму жанра / Е. А. Ручьевская // Работы разных лет: сб. статей: В 2-х т. / Отв. ред. В. В. Горячих. – СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2011. – Т. II. – С.135–155.
149. *Ручьевская, Е. А.* Стиль. Портреты. / Е. А. Ручьевская // Работы разных лет: сб. статей: В 2-х т. / Отв. ред. В. В. Горячих. – СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2011. – Т. I. – С. 57–272.
150. *Рябова, А. В.* Камерно-вокальная музыка в контексте эстетико-стилевых исканий Серебряного века: дис. ... канд. иск.: 24.00.01 / Рябова Анна Валерьевна. – Саранск, 2005. – 226 с.
151. *Самвелян, Т. Э.* Выразительно-смысловая сущность фортепианного искусства в контексте теории музыкального содержания В. Н. Холоповой / Т. Э. Самвелян // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы XI Междунар. научн.-практ. конф. – М.: МПГУ, 2021. – С.112–117.
152. *Самвелян, Т. Э.* Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Самвелян Тереза Эдуардовна. – М., 2000. – 24 с.
153. *Самсонова, Т. П.* Сонористика в камерно-вокальном творчестве Георгия Свиридова: поэма «Отчалившая Русь» / Т. П. Самсонова // Г. В. Свиридов в современной музыкальной культуре: сб. статей. – М.: Молодая гвардия, 2002. – С. 246–250.
154. *Серегина, Н. С.* Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь: монография / Н. С. Серегина. – СПб.: ООО «Галарт+», 2017. – 400 с.
155. *Скафтымова, Л. А.* Песни Шумана из вокального цикла «Мирты» (к проблеме исполнительской интерпретации) / Л. А. Скафтымова, Лю Хуэй // Университетский научный журнал. – 2017. – № 31. – С. 82–87.
156. *Скерфилд Э.* Китайский язык. Полный курс / Э. Скерфилд. – М.: Эксмо, 2017. – 448 с.

157. *Скребков, С. С.* Анализ музыкальных произведений / С.С. Скребков. – М.: Юрайт, 2018. – 302 с.
158. *Словарь современных иностранных слов / Ред. Л. Н. Комарова.* – М.: Русский язык, 1993. – 740 с.
159. *Смертин, Ю. Г.* Китайская классическая поэзия в контексте языка, истории и культуры: монография / Ю. Г. Смертин. – Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 1999. – 402 с.
160. *Смертин, Ю. Г.* Образность языка китайской классической поэзии / Ю. Г. Смертин // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика». – 2022. – № 5. – С. 36–47.
161. *Смертин, Ю. Г.* Феномены культуры Китая и Кореи: избранные статьи / Ю. Г. Смертин. – Краснодар: Институт экономики, права и гуманитарный специальности, 2007. – 367 с.
162. *Смирнова, М. В.* Антон Рубинштейн как создатель камерно-вокальной музыки / М. В. Смирнова, Ли Чао // Университетский научный журнал. – 2020. – № 55. – С. 11–17.
163. *Соболева, Н.А.* Из истории отечественных государственных гимнов / Н.А. Соболева // Отечественная история. – 2005. – № 1. – С. 17. – С. 3–21.
164. *Соколов, О. В.* Морфологическая система музыки и ее жанры: монография / О. В. Соколов. – Нижний Новгород: НГУ, 1994. – 214 с.
165. *Сохор, А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: ст. и исслед. / А. Н. Сохор. – Л., 1981. – Т. 2. – С. 231–293.
166. *Сун, Яньин.* Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Сун Яньин. – Львов, 2016. – 183 с.
167. *Сухачёва, Г. А.* Движение 4 мая 1919 г. История и оценки / Г. А. Сухачева // Россия и АТР. Раздел «История и археология», 1999. – С. 29–34.

168. Сухоруков, В. Т. О Ван Вэе и его поэзии (предисловие) / В. Т. Сухоруков // Ван Вэй. Река Ванчуань / Сост. Р. В. Грищенко. – СПб.: Кристалл, 2001. – С. 5–20.
169. Сюй, Яньпин. Динамика развития хоровой культуры Китая в 1930-х годах на примере оратории Хуан Цзы «Вечное сожаление» / Сюй Яньпин // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2021. – № 5. – С. 109–124.
170. Сюй, Яньпин. Чжао Юаньжень: хоровая баллада «Морская рифма» как символический образ нового времени / Сюй Яньпин // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 2 (85). – С. 25–29.
171. Сюн, Инвэнь. Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX — начала XXI века: дис. ...канд. иск.: 5.10.3 / Сюн Инвэнь. – СПб., 2023. – 276 с.
172. Тай, Цзиннун. Предисловие / Тай Цзиннун // Коллекция народных песен Хуайнань. – Хуайнань: издательский дом Хайян, 2015. – 153 с. – URL: <https://book.douban.com/subject/26691781/> (дата обращения: 18.10.2024).
173. Тань, Аоушуан. Китайская картина мира: Язык, культура, ментальность / Аоушуан Тань. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 231 с.
174. Тимофеев, Л. Краткий словарь литературоведческих терминов / Л. Тимофеев, Н. Венгров. – М.: Просвещение, 1985. – 312 с.
175. Торопова, А. В. Генезис музыкально-языковых кодов: психогенетический аспект / А. В. Торопова // Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 5. – С.45–49.
176. Торопова, А. В. Феноменология интонирующей функции музыкально-языкового сознания: автореф. дис. д-ра психологич. наук: 19.00.01 / Торопова Алла Владимировна. – СПб., 2017. – 50 с.
177. Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма / Ю. Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1974. – 360 с.
178. У, Ген Ир. История музыки Восточной Азии: учеб. пособие / Ген Ир У. – СПб.: Планета музыки, Лань, 2011. – 544 с.

179. У, Мина. Женские образы в музыкальном искусстве Китая первой половины XX века: жанровые и стилевые тенденции их воплощения / Пэн Хуэйчжэнь, У Мина // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2025. – Т. 21. – № 4. – С. 136–152.
180. У, Мина. Музыкальная интонация в моделировании образов окружающего мира в творчестве Хуан Цзы / У Мина, С. А. Мозгот // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 1 (80). – С. 27–35.
181. У, Мина. Музыкальная и поэтическая интонация в интерпретации текстов китайских поэтов Г. Малером в симфонии-кантате «Песнь о земле» / У Мина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2020. – № 2. – С. 183–188.
182. У, Мина. Образ человека в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы / У Мина // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 12. – С. 2803–2807.
183. У, Мина. Отражение эстетических взглядов Хуан Цзы в его камерно-вокальном творчестве / У Мина // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 199–202.
184. У, Мина. Синтез европейского и национального в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы / У Мина // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. – Вып. 11. – Краснодар: Изд-во КГИК, 2020. – С. 179–184.
185. У, Мина. Феномен китайской музыкальной интонации в контексте претворения европейских жанров / У Мина // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. научн. трудов / ред.-сост. М. В. Воротной; научн. ред. Р. Г. Шитикова. – Вып. 10. – Ч. 2. – СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2020. – С. 184–186.
186. У, Мина. Формы претворения традиций в камерно-вокальных и хоровых произведениях Хуан Цзы / У Мина, Чэнь Синюй // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы: XVIII Международный форум 31 марта 2025 года. Т. 80. – Саратов: Саратовская государственная

консерватория им. Л.В. Собинова, 2025. – Т. 80. – С. 227–233.

187. У, Мина. Функции синтеза искусств в традиционном и академическом вокальном искусстве Китая / Мина У // Мина У, Ян Ли // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре: сб. научн. статей по материалам III Всерос. научн.-практич. конф. с междунар. участием, 29 октября 2021. – Краснодар: Изд-во КГИК, 2021. – С. 97–103.

188. У, Мина. Хуан Цзы и мир детства: особенности отражения образа человека в школьных песнях / Мина У, Синюй Чэнь // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 2 (93). – С. 91–97.

189. У, Минмин. Личность и творчество композитора Ши Гуаннаня в контексте художественных тенденций китайской музыкальной культуры XX столетия: автореф. ...канд. иск.: 5.10.3 / У Минмин. – СПб., 2024. – 21 с.

190. У, Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / У Хунюань. – Харьков, 2016. – 231 с.

191. Файн, Я. Н. О понятии интонации в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского / Я. Н. Файн // Вестник музыкальной науки. – 2015. – № 2 (8). – С.91–98.

192. Федоренко, Н. Т. Древнейший памятник поэтической культуры Китая (предисловие) / Н. Т. Федоренко // Шицзин. Книга песен и гимнов / пер. с кит. и коммент. А. А. Штукина. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 3–22.

193. Финдейзен, Н. Ф. Русская художественная песня (романс): исторический очерк ее развития / Н. Ф. Финдейзен. – (Репринтное издание 1905 г.) – М.: Директ-Медиа, 2014. – 81 с.

194. Хань, Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX века / Хань Ин // История. Философия. Искусствоведение. Культура.Право. – 2008. – № 3. – С.57–59.

195. Холопова, В. Н. Китайский авангард: От Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. – М.; СПб.: Алетейя, 2003. – С. 243–251.

196. *Холопова, В. Н.* Мелодика: Научно-методический очерк. – М.: Музыка, 1984. – 88 с.
197. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студ-в вузов культуры и искусств / В. Н. Холопова. – 4-е изд., испр. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2014. – 319 с.
198. *Холопова, В. Н.* Специальное и неспециальное музыкальное содержание / В. Н. Холопова. – М.: Прест, 2002. – 32 с.
199. *Холопова, В. Н.* Феномен музыки: монография / В. Н. Холопова. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 378 с.
200. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова. – Изд. 4-е, испр. – СПб.: Лань, 2013. – 490 с.
201. *Хотковский, Г. В.* Шанхай моей молодости / Г. В. Хотковский // Проблемы Дальнего Востока. – 1995. – № 2. – С. 112 – 118.
202. *Хэ, Лутин.* Общее предисловие к сборнику посмертных произведений Хуан Цзы (Вокальные произведения) / Отв. ред.: Чжу Шоучжун. – Шанхай: Аньхойское издательство литературы и искусства, 1997. – 205 с.
203. *Хэ, Лутин.* Проблемы национальной формы в китайской музыке / Хэ Лутин / пер. с кит. // О китайской музыке: статьи китайских композиторов и музыковедов / Ред.-сост. Г. М. Шнеерсон. – Вып.1. – М.: Музгиз, 1958. – С. 46–73.
204. *Цао, Шули.* Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае / Цао Шули // Искусство и культура. – 2011. – № 1 (1). – С. 41–46.
205. *Цао, Шули.* Особенности развития камерно-вокальных и хоровых жанров в музыке Китая: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / Цао Шули. – Минск, 2010. – 25 с.
206. *Цао, Шули.* Проявление стилистических черт в китайской камерно-вокальной музыке конца XX в. / Цао Шули // Вестник Белорусского

государственного университета культуры и искусств. – 2010. – № 1 (13). – С. 74–80.

207. *Царева, Е. М.* Иоганнес Брамс / Е. М. Царева. – М.: Музыка, 1986. – 383 с.

208. *Цзинь, Фонлинь.* Специфика взаимодействия китайских и европейских музыкальных традиций в оратории Хуан Цзы «Вечная печаль» / Цзинь Фонлинь // Культура: открытый формат-2016 (библиотекведение, библиографведение и книговедение, искусствведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. научн. статей. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2017. – С. 374–377.

209. *Цзо, Чжэньгуань.* Русские музыканты в Китае / Цзо Чжэньгуань. – СПб.: Композитор, 2014. – 336 с.

210. *Цуккерман, В. А.* Выразительные средства лирики Чайковского / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1971. – 244 с.

211. *Цыпин, Г. М.* Образ как структурная единица музыкального сознания // Психология музыкальной деятельности: учеб. пособие / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др.; под ред. Г. М. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – С.270–273.

212. *Черниговский, М. М.* Взаимосвязь русских и европейских вокальных традиций под влиянием взаимодействия культур на рубеже XVIII-XIX веков / М. М. Черниговский // Современные научные исследования и разработки. – 2017. – № 8 (16). – С. 829–832.

213. *Чжай, Сюецзюнь.* Развитие китайской национальной вокальной школы в контексте традиций западноевропейского академического вокального искусства / Чжай Сюецзюнь, Н. В. Бычкова // Эстетическое образование и этнопедагогика: традиции и современность: материалы IV Междунар. студ. науч.-практ. конф. – Минск, 2018. – URL: <https://elib.bspu.by/bitstream/doc/30983/1/%D0%91%D1%8B%D1%87%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf>. (дата обращения: 25.06.2022).

214. *Чжан, Кэу.* Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Чжан Кэу. – Нижний Новгород, 2017. – 21 с.
215. *Чжан, Фан.* Интерпретация понятий «интонация» и «исполнительское интонирование» в российском музыкознании / Чжан Фан // Международный научно-исследовательский журнал. – 2021. – № 12 (114). – С. 110–113.
216. *Чжан, Цяньвэй.* Китайская вокальная музыка XX века: дис. ...канд. искусствовед.: 5.10.3 / Чжан Цяньвэй. – СПб., 2023. – 24 с.
217. *Чжао, Жунжун.* Жанр романса в современной китайской музыке: автореф. дис. ... канд. иск.:17.00.02 / Чжао Жунжун. – Нижний Новгород, 2022. – 24 с.
218. *Чжуан, Вэйвэй.* Просодия русской речи у китайцев: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Чжуан Вэйвэй. – Казань, 2016. – 22 с.
219. *Чигарева, Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: художественная индивидуальность. Семантика / Е. И. Чигарева. – М.:Либроком, 2013. – 279 с.
220. *Чэнь, Ин.* Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере «школьной песни» / Чэнь Ин // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 1 (14). – С.10–13.
221. *Шаймухаметова, Л. Н.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Шаймухаметова Людмила Николаевна. – М., 1994. – 301 с.
222. *Шаймухаметова, Л. Н.* Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. ... дис. д-ра иск.: 17.00.02 / Шаймухаметова Людмила Николаевна. – М., 2000. – 44 с.
223. *Шаламов, В. Т.* Поэтическая интонация / В. Т. Шаламов. – URL: <https://shalamov.ru/library/21/3.html> (дата обращения: 21.10. 2024).
224. *Шапошников, И. А.* Взаимосвязь музыкальной поэчности и литературной поэмы / И.А. Шапошников // Вестник Томского государственного университета. – 2016. – № 1 (21). – С. 118–122.

225. *Шахназарова, Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова. – М.: Советский композитор, 1983. – 153 с.
226. *Шенсинь, Лу.* Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций / Шенсинь Лу // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2021. – Т. 14. – Вып. 3. – С. 537–542.
227. *Шэнь, Лянькан.* Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления / Шэнь Лянькан // Международный научно-исследовательский журнал. – 2021. – № 12 (114). – С. 114–117.
228. *Шитикова, Р. Г.* Музыкальный жанр как феномен художественно-творческого мышления / Р. Г. Шитикова. // Университетский научный журнал. – 2021. – № 61. – С. 40–96.
229. *Шитикова, Р. Г.* Музыкальный жанр в свете теории установки как заданности художественно-творческого мышления / Р. Г. Шитикова // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, искусствоведение. – 2021. – № 62. – С. 20–26.
230. *Шнеерсон, Г. М.* Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон / предисл. Д. Кабалецкого. – М.: Музгиз, 1952. – 252 с.
231. *Этингер, М. А.* От редактора / М. А. Этингер // Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: Музыка, 1975. – С. 5–10.
232. *Юй, Пэнхуа.* Песенное творчество Хуан Цзы / Юй Пэнхуа // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. научн. трудов. – Вып. 16. – СПб.: Астерион, 2021. – С. 202–208.
233. *Юнусова, В. Н.* Взаимодействие культур как предпосылка формирования музыкально-культурного пространства Евразии / В. Н. Юнусова // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. – 2020. – № 1. – С. 20–27.

234. *Яворский, Б. Л.* Конструкция мелодического процесса / Б. Л. Яворский // Яворский Б. Л., Беляева-Экземплярская С. Н. Структура мелодии. Конструкция мелодического процесса. Восприятие мелодического процесса. – М.: Гос. акад. худож. наук, 1929. – С.7–36.
235. *Ян, Бо.* Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, исполнительские и педагогические принципы: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Ян Бо. – Нижний Новгород, 2016. – 25 с.
236. *Ян, Бохуа.* Становление системы музыкального воспитания в общеобразовательных школах Китая: период Китайской республики (1912-1949) / Ян Бохуа // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 82. – С.178–180.
237. Пропуск?
238. *Ян, Цзиньпэн.* Новая волна в китайской музыкальной культуре / Ян Цзиньпэн // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2023. – № 3. – С.135–146.
239. *Янь, Цзянань, Юнусова, В. Н.* Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня / Янь Цзянань, В. Н. Юнусова // Журнал Общества теории музыки. – 2018. – № 4 (24). – С. 61 – 73.
240. *Янь, Цзянань.* Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ...канд. иск: 17.00.02 / Янь Цзянань. – М., 2020. – 203 с.

Литература на европейских языках:

241. *Bériachvili, G.* La pensée de Michel Imberty et la théorie de l'intonation / Georges Bériachvili // Michel Imberty: la psychologie de la musique au-delà des sciences cognitives. – Paris: Ircam, 2018. – URL: <https://medias.ircam.fr/xcbbe43> (data accepted 22.02.2023).

242. *Bériachvili, G.* L'intonation et le geste expressif: de l'héritage d'Assafiev vers une théorie générale de l'expression artistique / Georges Beriachvili // Actualité des Universaux musicaux (actes du colloque Actualité des universaux en musique, Aix-en-Provence, 3-4 décembre 2010). – Paris: Éditions des archives contemporaines, 2013. – Pp.12–32.
243. *Brindley, E. F.* Music, Cosmology and the Politics of Harmony in Early China. – New York: SUNY Press, 2012. – 225 p.
244. *Bukina, T. V.* “Without setting boundaries between melody of verse and the one of music”: the concept of “sounding substance” by Boris Asafiev and research of the “living word” / T. V. Bukina // Bulletin of Vaganova Ballet Academy. – 2024(5). – P. 110–122.
245. *DeWoskin, K. J.* A song for One or Two. Music and the Concept of Art in Early China / Kenneth J. DeWoskin . – Ann Arbor: University of Michigan: Center for Chinese Studies, 1982. – 202 p.
246. *Flanigan, G. P.* An Investigation of the Effects of the Use of Smartmusic Software by Brass Players on Intonation and Rhythmic Accuracy: A dissertation ... Doctor of Philosophy / Glen Patrick Flanigan. – Lexington: University of Kentucky, 2008. – 169 p.
247. *Gong, Hong-Yu.* An Accidental Musicologist – Wang Guangqi 王光祈 (1892–1936) and Sino-German Cultural Interaction in the 1920s and 1930s / Gong Hong-Yu // The Strange Sound: Proceedings of the International Symposium on Chinese Musicology in Bonn, October 3-4, 2014. – Bonn: Ostasien-Institut (epubli), 2016. – P. 87–121.
248. *Gong, Hong-Yu.* Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911-1949 / Gong Hong-Yu // New Zealand Journal of Asian Studies. – 2008. – No. 10-2. – P. 38–69.
249. *Gries, M. C.* Expressive Intonation as Rhetoric in the Performance Practice of Instrumental Ensemble Music in London (1650–1720): A Dissertation ... of Doctor of Philosophy / Margeret C. Gries. – Oregon, Eugene: University of Oregon, 2012. – 182 p.

250. *Hanna, M.* Leoš Janacek: The Theory of Speech Melody in His Piano Sonata 1. X. 1905 and in the Mists: a Doctoral Essay / Mirret Hanna. – Florida: Coral Gables: University of Miami, 2019. – 106 p.
251. *India and China: Interactions through Buddhism and Diplomacy: A Collection of Essays by Professor Prabodh Chandra Bagchi.* – Anthem Press, 2011. – 272 p. – URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1gxp9zj> (data accepted 22.02.2021).
252. *Jobes, R. P.* My Musical Language: An Approach to Composing in Just Intonation: A Thesis of Arts in Composition / Rean P. Jobes. – Oakland: Mills College, 2012. – 23 p.
253. *Kurth, E.* Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“ / Ernst Kurth. – Berlin: Max Hesses Verlag, 1923. – 541 p.
254. *Lai, B.* Shanghai and Nanking 1937: Massacre on the Yangtze / B. Lai. – Osprey: Osprey Publishing, 2017. – 352 p.
255. *Latten, J. E.* Exploration of a Sequence for Teaching Intonation Skills and Concepts To Wind Instrumentalists: A Thesis ... of Doctor of Philosophy / James E. Latten. – Nottingham: University of Nottingham, 2003. – 456 p.
256. *Lees, C. C.* A Comprehensive Overview of Violin/Viola Left-Hand Technique as it Applies to Articulation, Intonation, Shifting and Vibrato: A Thesis ... of Doctor of Musical Arts / Catherine Carroll Lees. – University of Cincinnati, 1997. – 59 p.
257. *Liu, Ching-chih.* A Critical History of New Music in China / Liu Ching-chih / Translated by Caroline Mason. – Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. – 912 p.
258. *Liu, J. Y.* The Art of Chinese Poetry / James Y. Liu. – Chicago: University of Chicago Press, 1966. – 164 p.
259. *Patel, A. D.* Language, music, and the brain / Aniruddh D. Patel. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – 513 p.

260. *Moody, G. E.* A practical Method for the Teaching of Intonation: A Dissertation ... of Doctor of Arts / Gary Edwin Moody. – Greeley: University of Northern Colorado, 1995. – 235 p.
261. *Shen, Sinyan.* Chinese Music in the 20th Century / Shen Sinyan (Chinese Music Monograph Series. Part 4). – University of Michigan: Chinese Music Society of North America Press, 2001. – 221 p.
262. *Snyder, A.* Dauntless Women in Childhood Education, 1856–1931 / A. Snyder. – Washington: Association for Childhood Education International, 1972. – 348 p.
263. *Štřitacký, J.* Intonation as a problem / Jaroslav Štřitacký / translated by Samuel Kostomlatský // Sbornik Praci Filosofické Fakulty Brnenske University, 1968. – № 3. – Pp. 99–116.
264. *Urrows, D. F.* Review of Liu Ching-chih book “A Critical History of New Music in China” / D. F. Urrows // Chinese Cross-Currents. – Vol. 9. № 4. – 2012. – P. 158–163.
265. *Waley, A.* "Mu Lien Rescues His Mother from Hell", Ballads and Stories of Tung Huan / Translated by A. Waley. – London: Allen & Unwin, 1960. – 273 p.
266. *William, S-Y.* Wang. Yuen Ren Chao / S-Y. William // Language. – 1983. – Vol. 59. – № 3. – P. 605–607.
267. *Zich, Otakar.* Estetické vnímaní hudby; Estetika hudby. – Praha: Editio Supraphon, 1981. – 451 p.

Литература на китайском языке:

268. Антология произведений Бо Цзюй-и /сверка и комментарии Се Сывэ. – Кн. 1–4. – Шанхай: Китайская книжная компания, 2011. – 2087 с. [白居易文集 /白居易文集校注 (謝思煒) 。 — 書籍1-4。 —上海：華書局，2011年。 — 2087頁。]

269. Ван, Гуанци. Немецкие национальные школы и пение / Ван Гуанци // Собрание трудов Ван Гуанци / Сычуанская консерватория. – Часть 3. – Чэнду: Изд-во «Башу», 2009. — С. 81–97 (Репринтное издание) [王光祈。德國國民學校與唱歌 // 王光祈文集 / 四川音樂學院。 — 第3號。 — 成都: 巴蜀書舍, 2009年。 — 第81-97節。(再版)].

270. Ван, Даян. Общий обзор художественной песни / Ван Даян. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2009. – 389 с. [王大燕。艺术歌曲概论。 — 上海: 上海音乐出版社。 — 2009年。 — 389页。].

271. Ван, Сучжэнь. Исследование народных литературных жанров / Ван Сучжэнь // Сайт Китайского фольклорного общества. – URL: <https://www.chinafolklore.org/web/index.php?Page=1&NewsID=20786> (дата обращения: 17.10.2024). 王素珍以作品为中心的民间文学体裁研究

272. Ван, Хун. Стилевые характеристики художественных песен Хуан Цзы и их значение в преподавании вокальной музыки / Ван Хун // Журнал Синьхайской консерватории «Голос Хуанхэ». – 2018. – № 9. – С. 7 – 8 // [王红。黄自艺术歌曲的风格特点及其在声乐教学中的价值//黄河之声。 — 2018年。 — 第9期。 — 第7-8页。].

273. Ван, Хунтао. О концепции исследования древнекитайской поэзии, искусства и песни с точки зрения языка и музыковедения / Ван Хунтао // Северная музыка. – 2018. – № 21. – С. 226–231 [王洪涛。关于语言音乐学视角下中国古诗词艺术歌曲研究设想 // 北方音乐。 — 2018年。第21號。 — 第226-231節]. ISSN1002-767X

274. Ван, Шижан. Общая характеристика китайских художественных песен 20-40-х гг. XX столетия / Ван Шижан. – Чунцин: Изд-во Юго-

западного пед. ун-та, 2003. – 54 с. [王世让。我国20世纪20–40年代艺术歌曲创作综述。—重庆：西南师范大学出版社，2003年。— 54页。]

275. *Ван, Юйхэ.* Биографии современных китайских композиторов / Ван Юйхэ. – Пекин: Изд-во «Культура и искусство», 1996. – 230 с. [汪毓和。中国当代作曲家传记。—北京：文化艺术出版社，1996年。— 230页。]

276. *Ван, Юйхэ.* История современной китайской музыки / Ван Юйхэ. – Пекин: Изд-во «Народная музыка», 2009. – 237 с. [汪毓和。中国近现代音乐史。—北京：人民音乐出版社，2009年。— 281页。] ISBN 7103030561

277. *Ван, Юйхэ.* История современной китайской музыки (1901–1949) / Ван Юйхэ, Ху Тяньхун. – Пекин: Народная музыка, 2006. – 237 с. [汪毓和, 胡天虹。中国近现代音乐史 (1901–1949)。—北京：人民音乐出版社，2006年。— 237页。] ISBN-13: 9787103030561

278. *Ван, Яоухуа.* Структурные особенности традиционной китайской музыки и ее философские основы / Ван Яоухуа // Сто школ в искусстве. – 2010. – № 26 (5). – С. 98–106. [王耀华.中国传统音乐的结构特点及其哲学基础 [J].艺术百家, 2010. 26(05) 页 98-106].

279. *Гоу, Ин.* Эстетические характеристики художественных песен Хуан Цзы: диссертация магистра / Гоу Ин. – Ухань: Изд-во Центрально-Китайского пед. ун-та, 2007. – 58 с. [侯瑛。黄自艺术歌曲的美学特征。—武汉：华中师范大学出版社，2007年。— 58页。]

280. *Гун, Линь.* Общий обзор и изучение вокального представления китайских художественных песен 20–40-х гг. XX века / Гун Линь. – Харбин: Изд-во Харбинского пед. ун-та, 2014. – 65 с. [巩琳。20世纪20–40年代中国艺

术歌曲的发展概况与演唱研究。—哈尔滨：哈尔滨师范大学，2014年。第3期。— 65页。]。

281. *Гун, Синь*. Изучение особенностей и техники представления художественных песен на древние стихи в 20–40-х гг. XX столетия в Китае / Гун Синь. – Чанша: Изд-во Хунаньского пед. ун-та, 2013. – 45 с. [龚馨。中国近现代20–40年代古诗词艺术歌曲创作特点及演唱技巧探究。—长沙：湖南师范大学出版社，2013年。— 45页。]。DOI: CNKI: CDMD:2.1013.232834

282. *Гун, Сяоцян*. Переосмысление музыкально-эстетических идей Хуан Цзы // Народная музыка. – 1988. – № 6. – С. 12–15. [龚小强。对于黄自音乐美学想的再认识// 人民音乐.— 1988年06月29日.第6季.— 第12–15页]。

283. *Дай, Пэнхай*. Исследование развития и трансформации жанра китайской песни в первой половине XX века / Дай Пэнхай. – Наньнин: Изд-во ун-та искусств Гуанси «Художественное исследование», 1995. – 124 с. [戴鹏海。从体裁的嬗变消长看20世纪上半叶中国歌曲创作的发展。—南宁：广西艺术学院出版社《艺术探索》，1995年。— 124页。]。

284. *Дун, Вэйсун*. К вопросу о традиционной китайской музыке и её классификации / Дун Вэйсун // Китайская музыка. – 1987. – № 2. – С. 45–46. [董维松。关于中国传统音乐及其分类问题[J].中国音乐.1987.(2) 页45-46]。

285. *Инь, Ин*. Эстетические особенности художественных песен Хуан Цзы / Инь Ин. – Пекин: Народная музыка, 2015. – 30 с. [殷瑛。黄自艺术歌曲的审美特徵。—北京：人民音乐出版社，2015年。— 30页。]。

286. *Ли, Ланьцин*. Изучение творчества новатора и великого основателя национальной музыкальной школы Китая – Хуан Цзы / Ли Ланьцин // Музыкальное искусство. – 2008. – № 2. – С. 2-3. [李岚清。探索创

建我国民族乐派的先驱和一代宗师 — 黄自 // 音乐艺术: 上海音乐学院学报。
— 2008 年。 — 第 2 号。 — 第 2-3 节。]。

287. *Ли, Сиань*. Китайская интонация и мелодии хань / Ли Сиань // Китайская музыка. – 1982. – № 4. – С. 6–13 [李西安。汉语声调与汉族旋律 // 中国音乐。 — 1982 年。 — 第 4 号。 — 第 6-13 节。]。

288. *Ли, Сиань*. Исследование ханьского языка и ханьской мелодии / Ли Сиань, Чжао Дунмэй. – Пекин: Hyundai Publishing House, 2021. – 192 с. [李西安, 赵冬梅。汉族语言与汉族旋律研究。 — 北京: 现代出版社, 2021 年。 — 192 页。]。

289. *Ли, Хуаньжи*. О композиции Хуан Цзы — с комментариями к взглядам Цянь Ренкана // Исследования музыки. – 2004. – № 2. – С. 11–21. [李焕之。论黄自的创作——兼评钱仁康先生的思想观点 // 音乐研究 — 1959 年 4 月 29 日。第 2 季。 — 第 11-21 页]。

290. *Ли, Цзин*. Влияние ранних китайских художественных песен на профессиональное преподавание вокала / Ли Цзин. – Шанхай: Изд-во Восточно-Китайского пед. ун-та, 2013. – 46 с. [李静。中国早期艺术歌曲对中国专业声乐教学的影响。 — 上海: 华东师范大学出版社, 2013 年。 — 46 页。]。

291. *Ли, Янь*. О развитии китайской песни в современном искусстве / Ли Янь // Китайская музыка. – 1990. – № 1. – С. 18–19 [李艳。当代艺术中中国歌曲的发展 // 中国音乐。 — 1990 年。 — 第 1 号。 — 第 18-19 节。]。

292. *Ло, Ифэн*. Возвращение к истокам: размышления о китайских художественных песнях / Ло Ифэн // Народная музыка. – 2007. – Вып. 4. – С. 55–57 [罗艺峰。回到原点: 关于中国艺术歌曲的思考。 — 北京: 人民音乐

出版社，2007年。—第4號。—第55–57節。]。DOI：CNKI:SUN:RMYY.0.2007-10-007

293. *Ло, Сяопин.* Музыка и литература / Ло Сяопин. – Пекин: Изд-во «Народная музыка», 1995. – 100 с. [罗小平。音乐与文学。—北京：人民音乐出版社，1995年。—100页。]。

294. *Ло, Чжаолян.* «Песни» и «баллады» в династиях Хань, Вэй и Цзинь: мы разные / Ло Чжаолян. – URL: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (дата обращения: 17.10.2024). 撰文 | 罗兆良. 汉魏晋时的「歌」与「谣」：我们不一样

295. *Лю, На.* О характеристиках китайских художественных песен 20–40-х гг. XX века / Лю На // Писатель. – 2010. – Вып. 3. – С. 97–101. [刘娜。论中国20世纪20–40年代艺术歌曲的特征 // 作家。—2010。—第3號。第97–101節。]。

296. *Лю, Лифан.* Китайская и мировая музыкальная культура / Лю Лифан. – Пекин: Изд-во «Текущие события», 2008. – 425 с. [刘丽芳。中国世界音乐文化。—北京：时事出版社，2008年。—425页。]。

297. *Лю, Сичэн.* Исследование Хуайнаньских песен Тай Цзиннуна / Лю Сичэн // Этюд китайских баллад Тай Цзиннуна. – URL: <https://www.chinesefolklore.org.cn/blog/?liuxicheng> (дата обращения: 18.10.2024). 刘锡诚. 台静农的淮南歌谣研究 URL: <https://www.chinesefolklore.org.cn/blog/?liuxicheng>

298. *Лю, Сичэн.* О жанровых проблемах в истории китайского фольклора (Часть I) / Лю Сичэн. – URL: <https://www.chinesefolklore.org.cn/ChinaFolkloreSociety/xsjj/xsfs/lpwt1.htm> (дата обращения: 1.10.2024). 作者：刘锡诚. 试谈中国民间文艺学史上的流派问题（上篇）

299. *Лян, Маочунь*. История современной китайской музыки / Лян Маочунь. – Пекин: Изд-во «Народная музыка», 2008. – 713 с. [梁茂春. 中国近现代音乐史。— 北京：人民音乐出版社， 2008年。— 713页。]。

300. *Ляошу, Фуюй*. Размышления о названиях художественных песен / Ляошу Фуюй. – Пекин: Народная музыка, 1999. – 114 с. [梁茂春. 中国近现代音乐史。— 北京：人民音乐出版社， 1999年。— 114页。]。

301. *Ма, Юнь*. Исследование «образов» поэзии эпохи Тан / Ма Юнь. – URL: <http://wuxizazhi.cnki.net/Search/QHSX2006S2026.html> (access data: 09.12.2023). 马 云 。 唐 诗"意 象"探 析。 URL: <http://wuxizazhi.cnki.net/Search/QHSX2006S2026.html>.

302. *Мао, Юань*. Анализ эстетических идей Хуан Цзы // Искусство музыки. – 1991. – №2. – С. 16–22. [茅原. 黄自美学思想辨析 // 音乐艺术。— 1991年07月02日. 第2期。— 第16–22页]。

303. *Се, Тяньцзи*. Сравнительное исследование искусства Хуан Цзы и Хэ Лутина / Се Тяньцзи // Журнал Синхайской консерватории. – 1986. – № 3. – С.7–22 [谢天吉. 黄自与贺绿汀之比较研究 // 星海音乐学院学报。□ 1986年。□ 第2号。□ 第7-22节。]。

304. *Сиань, Тао*. Влияние итальянской и немецкой модели подготовки специалиста в области музыкального образования на Китай / Сиань Тао // Вестник Шэньянской консерватории. – 2015. – № 33. – С. 163–165. [西安陶. 意大利和德国音乐教育专业培训模式对中国的影响 // 沈阳音乐学院公报。— 2015年。— 第33号。— 第163–165节。]。

305. *Сунь, Бо*. Стиль и техника письма в вокальных композициях Хуан Цзы // Новый звук (журнал Шэньянского консерватория музыки). – 2000. – № 2. – С. 15–18. [孙博. 黄自声乐创作中的写作风格与技巧 // 乐府新声(沈阳音乐学院学报)。— 2000年06月25日. 第2季— 第15–18页]。

306. *Ся, Сяоянь*. Исторический обзор китайских художественных песен первой половины XX века / Ся Сяоянь // Вестник Тяньцзинской консерватории. – 2004. – Вып. 3. – С. 84–92. [夏小燕。二十世纪上半叶中国艺术歌曲历史回眸//天津音乐学院公报。— 2004年。— 第 3 號。— 第 84-92 節。].

307. *Сяо, Юмэй*. «Ностальгическая песня Хуан Цзы» Хуан Цзы // Полное собрание сочинений. Монографии о литературных трактатах. Шанхай: изд.-во Шанхайской консерватории, 2005. – Т. 1. – С. 387. 萧友梅《黄今吾的<怀旧曲>》// 申报本埠增刊 3 版。见《萧友梅全集·第 1 卷·文论专著卷》，原载于 1930 页 387.

308. *Сяо, Юмэй*. Полное собрание сочинений / Сяо Юмэй.– Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2005. – Т. 1. – 775 с. [萧友梅全集。— 第一卷。— 上海：上海音乐学院出版社， 2005 年。— 775 页。].

309. *Сю, Хайлинь*. История китайской музыки и ее эстетические особенности / Сю Хайлинь. – Пекин: Народная музыка, 2010. – 323 с. [修海林。中国音乐的历史与审美。— 北京：人民出版社， 2010年。— 323页。].

310. *Тан, Хуэйся*. Исследование развития и представления китайских художественных песен 20–40-х гг. XX века / Тан Хуэйся. – Фучжоу: Изд-во Фуцзяньского пед. ун-та, 2005. – 60 с. [谭惠霞。二十世纪20-40年代中国艺术歌曲的发展与呈现的主要研究。— 福州：福建师范大学出版社， 2005年。— 60页。].

311. *Тянь, Кэвэнь*. О развитии Хуан Цзы идеала национальной музыки / Тянь Кэвэнь // Хуан Чжун. Журнал Уханьской консерватории. – 1988. – № 8.

– С. 24–26. [田可文。论黄自发展民族音乐的理想 // 黄钟. 武汉音乐学院学报。— 1988 年。— 第 8 号。— 第 24–26 节。]

312. *Фан, Сяньцзюнь.* К вопросу об определении понятия «художественная песня» / Фан Сяньцзюнь // Журнал Синьхайской консерватории «Голос Хуанхэ». – 2018. – № 15. – С.54 [方贤君。艺术歌曲界定问题几点思考//黄河之声。— 2018 年。— 第 15 期。— 第 54 页。]

313. *Фан, Яхун.* «Китайские картины в стихах» — повторное исследование художественных песен Хуан Цзы // Журнал Наньцзинского института искусств (выпуск по музыке и исполнительскому искусству). – 2010. – № 4. – С.120–124. [方亚红 诗意中的“中国画”——对黄自艺术歌曲的再探讨// 南京艺术学院学报(音乐与表演版)。— 2010 年 11 月 25 日. 第 4 季。— 第 120–124 页]。

314. *Фэн, Чанчун.* Основные взгляды эстетической мысли Хуан Цзы на музыку и ее происхождение // Музыкология в Китае. – 2000. – № 3. – С. 103–123. [冯长春.黄自音乐美学想的基本观点及其本质探微// 中国音乐学。— 2000 年 07 月 15 日. 第 3 期。— 第 103–123 页]。

315. *Хуан, Цзы.* Как создать национальную музыку для нашей страны / Хуан Цзы // Музыкальное искусство. – 1984. – № 4. – С. 34–38. [黄自。怎样才能产生吾国民族音乐? // 音乐艺术。— 1984 年。— 第 4 号。— 第 34–38 节。]

316. *Ху, Тяньхун.* Китайские художественные песни 20–30-х гг. XX века / Ху Тяньхун // Вестник Сианьской консерватории. – 2001. – Вып. 2. – С. 10–16 [胡天虹。20 世纪 20–30 年代的中国艺术歌曲 // 西安音乐学院公报。— 2001 年。— 第 2 号。— 第 10–16 节。]

317. *Ху, Юцин.* История развития китайской и зарубежной вокальной музыки / Ху Юцин. – Чунцин: Изд-во Чунцинского пед. ун-та, 2007. – 603 с.

[胡郁青。中外声乐发展史。—重庆：西南师范大学出版社，2007年。—603页。]

318. Хуан Цзы. Как создать национальную музыку для нашей страны / Хуан Цзы // Музыкальное искусство. – 1984. – № 4. – С. 34. (黄子。如何为我们的国家创造民族音乐//音乐艺术. – 1984. – 4号。 – 第34页。).

319. Хэ, Синь. Источники и особенности развития китайских художественных песен / Хэ Синь // Вестник университета Чжэнчжоу. Гуманитарные науки. – 2004. – № 3. – С. 98–102. [何新。中国艺术歌曲源起与发展特征 // 郑州大学学报 (哲学社会科学版)。人文学科。— 2004年。— 第3号。— 第98–102节。]

320. Цай, Чжундэ. История музыкальной эстетики в Китае / Цай Чжундэ. – Пекин: Изд-во «Народная музыка», 2004. – 866 с. [蔡仲德。中国音乐美学史。—北京：人民音乐出版社，2004年。—866页。]

321. Цзяо, Вэйцзинь. Введение в гармонические приемы Хуан Цзы // Искусство музыки (журнал Шанхайской консерватории музыки). – 2000. – № 4. – С. 41–46. [乔惟进。黄自和声手法初探//音乐艺术(上海音乐学院学报)。—2000年12月10日。第4季。—第41–46页]。

322. Цянь, Ренкан. Жизнь и творчество Хуан Цзы / Цянь Ренкан. – Пекин: Народная музыка, 1997. – 26 с. [钱仁康。黄自的生活与创作。—北京：人民音乐出版社，1997年。—26页。]

323. Цянь, Ренкан. Предисловие к изданию: Посмертные сочинения Хуан Цзы / Цянь Ренкан. – Хэфэй: Литературная теория, 1997. – 172 с. [黄自遗作集 / 戴鹏海。□合肥：文学理论出版社，1997年。□172页。]

324. Шан, Цзясян. История европейской вокальной музыки / Шан Цзясян. – Пекин: Изд-во «Народная музыка», 2003. – 384 с. [尚家骧。欧洲声

- 乐发展史。— 北京：人民音乐出版社，2003年。— 384页。]。
ISBN: 9787801290700
325. *Чжан, Хундао*. История европейской музыки / Чжан Хундао. — Пекин: Изд-во «Народная музыка», 1983. — 713 с. [张洪岛。欧洲音乐史。— 北京：人民音乐出版社，1983年。— 713页。]
326. *Чжан, Цзинцзин*. Воздействие музыкального опыта на сегментацию музыки и речи / Чжан Цзинцзин, Цзо Канцзе // Китайский журнал социальных наук. — 02.07.2023. С. 17 – 29. [Электронный ресурс] [张晶晶，左康洁。音乐经验促进音乐和言语切分 // 中国社会科学报。— 2023。07。02]: 17 – 29。— URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1757134297887382428&wfr=spider&for=pc>
327. *Чжан, Цзиньхуа*. Исполнение вокальной музыки / Чжао Цзиньхуа. — Т. 2. — Фучжоу: Изд-во «Литература и искусство», 1998. — 183 с. [张锦华。声乐表演。— 福州：海峡文艺出版社，1998年。— 183页。]
328. *Чжу, Лиюань*. Введение в эстетику восприятия / Чжу Лиюань. — Хэфэй: Образование Хэйфэя, 2004. — 203 с. [朱立元。接受美学导论—合肥：合肥教育出版社，2004年。— 203页。]
329. *Чэнь, Линцюнь*. Исследования по истории современной китайской музыки в XX веке / Чэнь Линцюнь. — Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2004. — 453 с. [陈聆群。中国近现代音乐史研究在20世纪。— 上海：上海音乐学院出版社，2004年。— 453页。]
330. *Юань, Цзиньфан*. Концепция науки о музыкальных жанрах / Юань Цзиньфан // Музыкальные исследования. — 1988. — № 4. — С. 18–25. [袁静芳。乐种学构想[J].音乐研究,1988 第4 第 18-25].

331. Юй, Хун. Творческие достижения и вокальные выступления с китайскими художественными песнями в начале XX столетия / Юй Хун // Вестник Сианьской консерватории. – 2004. – Вып. 4. – С. 66–69. [余虹。二十世纪早期中国艺术歌曲的创作与演唱 // 交响 (西安音乐学院学报)。— 2004 年。— 第 4 期。— 第 66–69 页。]

Нотные издания:

332. Посмертные сочинения Хуан Цзы / Сост. Дай Пэнхай. Общее предисловие – Хэ Лутин, предисловие к разделам – Цянь Ренкан. – Хэфэй: Литературная теория, 1997. – 205 с. [黄自遗作集 / 戴鹏海。— 合肥：文学理论出版社，1997年。— 205页。]

333. У Вей. Китайские романсы и обработки народных песен: для голоса с сопровождением фортепиано: для преподавателей и студентов высших и средних специальных учебных заведений и др. / сост. и перев. У Вей; Мин-во культуры Российской Федерации, Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. консерватории, 2018. – 83 с.

334. Хуан, Цзы. Избранные песни. – Пекин: Ассоциация музыкантов Китая, 1955. – 57 с. [黄自歌曲选集。— 北京：中国音乐家协会创作委员会编印，1955年。— 57页。]

335. Хуан, Цзы. Избранные песни (в сопровождении фортепиано). – Пекин: Народная музыка, 1982. – 46 с. [黄自歌曲选集 (附钢琴伴奏)。— 北京：人民音乐出版社，1982年。— 46 页。]

336. *Хуан, Цзы*. Оратория «Вечная печаль» / слова Вэй Ханьчжана. – Пекин: Народная музыка, 1957. – 60 с. [韦瀚章, 黄自。长恨歌 (清唱剧)。北京: 音乐出版社, 1957年。— 60 页。].

337. *Хуан, Цзы*. Собрание сочинений (посмертное издание) / Сост.: Хуан Цугэн. – Аньхой: Литература и искусство, 1997. – 138 с. [黄自。黄自遗作集。— 安徽: 文艺出版社, 1997年。— 138 页。].

338. *Хуан, Цзы*. Полное собрание вокальных сочинений / Цзы Хуан. – Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2023 [黄自声乐作品手稿集。— 上海: 上海音乐学院出版社, 2023年。— 108 页。].

339. *Хуан, Цзы*. Художественные песни / Сост.: Го Цянь. Серия «Собрание вокальных сочинений китайских композиторов»: Ноты. – Аньхой: Литература и искусство, 2023. – 108 с. [黄自独唱艺术歌曲集 / 编译器郭茜 (中国现代独唱歌曲选集)。— 安徽: 文艺出版社, 2023年。— 108 页。].

340. *Huan, Zi*. Overture “In Memorium”. Fantasia of City Scenes / Huan Zi. – Beijing: People's Music Publishing House, 2011. – 118 p.

341. *Чжао, Юаньжэнь*. Собрание песен: Ноты / Чжао Юаньжэнь. – Пекин: Народная музыка, 1981. – 42 с. [赵元任歌曲选集。— 北京: 人民出版社, 1983年。— 42页。].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1. Нотные примеры

1. Хуан Цзы. Увертюра «*In Memoriam*», тема вступления

Adagio non troppo

Violini I
Violini II
Viols
Violoncelli
Contrabassi

2. Хуан Цзы. Увертюра «*In Memoriam*», главная партия

Allegro

VI. I
VI. II
Vla.
Vcl.
Cb.

3. Хуан Цзы. Увертюра «*In Memoriam*», первая побочная партия

Più andante quasi pastorale

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.

4. Хуан Цзы. Увертюра «*In Memoriam*», вторая побочная партия

Musical score for the second side part of the Overture «*In Memoriam*» by Juan Cui. The score includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in a minor key and features a variety of dynamics and articulations.

Key markings and dynamics include: *rit.*, *a tempo con fenezza solo*, *p*, *dolce*, *pp*, *mf*, *div.*, *p sempre*, *p*, *piu.*, and *p*.

5. Хуан Цзы. Увертюра «*In Memoriam*», заключительная партия, 1 т.
до ц. 105

Musical score for the final part of the Overture «*In Memoriam*» by Juan Cui, measures 1 to 105. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Arpa (Atp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in a minor key and features a variety of dynamics and articulations.

Key markings and dynamics include: *rit.*, *a tempo sempre*, *religioso*, *pp*, *sempre pp*, *secco*, *p sempre*, *piu.*, *p*, and *piu.*.

6. Хуан Цзы. Увертюра «*In Memoriam*», *Maestoso*

Cor.

Trb.

Trbn. e Tub.

Timp.

VI. I

VI. II

Vln.

Vcl.

Cb.

Allargando *Maestoso*

mf *f* *ff* *ff*

7. Хуан Цзы. Фантазия городских сцен. Тема вступления

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Allegro

mf *ff* *ff* *ff* *ff*

8. Хуан Цзы. Фантазия городских сцен. Главная тема

Fl.

Cl.

Fag.

Cor.

Trbn. III

Tub.

Temp.

Viol. I div.

Viol. II

Vcl.

Vc.

Cb.

arco D in C

arco

pp

p

f

arco

9. Хуан Цзы. Фантазия городских сцен. Средний раздел.
Лирический эпизод *Andante con moto*

Fl.

Ob.

Cor.

Асп.

Andante con moto

arco

arco D in C

p

pp

ppp

pp

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Piano (Atp.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Flute and Oboe parts are mostly rests. The Clarinet part begins with a *ppp* dynamic and features a melodic line with slurs. The Piano part is more active, with a right-hand part starting with a *p* dynamic and a left-hand part with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

10. Хуан Цзы. Фантазия городских сцен. Средний раздел. Связка

Musical score for Percussion (Fag., C. fag., Tbn. e Tub., Timp., Vcl., Vc.,Cb.) and String instruments (Vcl., Vc., Cb.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps. The Percussion section includes parts for Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C. fag.), Trombone and Tuba (Tbn. e Tub.), and Timpani (Timp.). The String section includes parts for Violin (Vcl.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The Percussion parts are marked with *f* and *ppp* dynamics. The String parts are marked with *p* and *mf* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

11. Хуан Цзы. Фантазия городских сцен. Средний раздел. Второй эпизод *Andante religioso*

Musical score for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag. II), Horn (Cor. II), Trombone and Tuba (Tbn. e Tub.), Timpani (Timp.), and Cymbal (Camp.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps. The Clarinet part begins with a *p* dynamic and features a melodic line with slurs. The Bassoon part begins with a *p* dynamic and features a melodic line with slurs. The Horn part begins with a *p* dynamic and features a melodic line with slurs. The Trombone and Tuba part begins with a *p* dynamic and features a melodic line with slurs. The Timpani part begins with a *ppp* dynamic and features a melodic line with slurs. The Cymbal part begins with a *mf* dynamic and features a melodic line with slurs. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The tempo is marked *Andante religioso*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

12. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». I часть «Неземные напевы, с ветрами летя»

Allegro ma non troppo

S. *mf* 瑶 宫 高 处 入 青 云 ,

A. *mf* 瑶 宫 高 处 入 青 云 ,

T. *mf* 瑶 宫 高 处 入 青 云 , *mp* 歌 |

B. *mf* 瑶 宫 高 处 入 青 云 ,

Allegro ma non troppo

mf *mp*

13. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». I часть «Неземные напевы, с ветрами летя». Средний раздел простой формы, в аккомпанементе т. 1–2, 4, мотив парения напева

mp 月 府 法 音 , 霓 裳 仙 韵 ; 羽 衣 回

mp 曲 , 舞 一 番 ,

mp

14. Хуан Цзы. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». I часть «Неземные напевы, с ветрами летя». Средний раздел простой формы, партия аккомпанемента

风, 宛似 苗 苗 迎 风,
 苗 苗 迎 风,
 苗 苗 迎 风,
 苗 苗 迎 风,

15. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». Вторая часть «В день седьмой это было...». I раздел, в аккомпанементе *мотив вечности*

(官女) *tranquillo (sotto voce) **
 风 入 梧 桐
 风 入 梧 桐
 风 入 梧 桐
 风 入 梧 桐

tranquillo.
una corda

16. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». 8 часть, вступление, *мотив вечности* в линейном изложении

Musical score for the 8th part of the oratorio «Вечная печаль» by Juan Cui. The score is for five instruments: V-ni I, V-ni II, and V-c. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. Dynamics include *pp* and *con sord*. Performance markings include *rit.* and *con sord*.

17. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». I часть. Средний раздел сложной формы, т. 3–5

Musical score for the middle section of the first part of the oratorio «Вечная печаль» by Juan Cui. The score is for five instruments with Chinese lyrics. Dynamics include *f*, *p*, and *rit. dolce*. Performance markings include *rit. dolce*.

18. Хуан Цзы. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». II часть, т. 2, 4

Musical score for the second part of the oratorio «Вечная печаль» by Juan Cui. The score is for two staves with a piano accompaniment. The tempo is *Andante*. Dynamics include *p* and *espressivo*. Performance markings include *rit.*

19. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». 2 часть, средний раздел сложной формы, соло Ян Гуйфэй

più agitato a piacere
Soprano solo *f*

只恨人间恩爱总难凭，

rit. *f*

a tempo *p*

如今专宠多荣幸！怕红颜

20. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». 2 часть, средний раздел сложной формы, соло императора

calmato
p Baritono solo

仙偶纵长生，那似尘缘胜？

p

a piacere *mf* *p*

问他一年一度一相逢，争似朝朝暮暮我和

21. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». VIII часть, средний раздел,
т. 3–4

22. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». VIII часть, реприза

23. Хуан Цзы. Наньсянцзы

Largemente 辛秉旻
黄 白曲

何处望神州?
满眼风光北固楼。千古兴亡多少事?

24. Хуан Цзы. Из цикла «Бусуаньцзы», Песня, написанная во время проживания в монастыре Динхуэй в Хуанчжоу

Andante misterioso

缺月挂疏
惊起却回
桐,
漏断人初静。
谁见幽人
独往来,
头,
有限无人省。
拣尽寒枝

25. 徐ан Цзы. Тоска по дому

柳 丝

系 绿， 清明才 过 了， 独自 个 凭 栏 无 语。 更 那 堪

26. 徐ан Цзы. Тоска по дому. II часть

惹 起 了

万 种 闲 情， 满 怀 别 绪。 问 落 花：“随 游 游 微 波 是 否 向 南 流？” 我 愿 与

27. Хуан Цзы. Мулиан спасает свою мать. I часть

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The score is divided into two systems. The first system includes four vocal staves (T. I, T. II, B. I, B. II) and a piano accompaniment. The second system includes five vocal staves and a piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The vocal parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano accompaniment also includes *mp* markings. The lyrics, written in Chinese characters, are: 日 有 个 目 莲 僧, 救. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

T. I *mp*
昔

T. II *mp*
昔

B. I *mp*
昔

B. II *mp*
昔

mp *mp*
昔

日 有 个 目 莲 僧, 救

日 有 个 目 莲 僧,

28. Хуан Цзы. Мулиан спасает свою мать. Филировка динамики

阿 弥 陀 佛。” 昔 日 有 个 目
 阿 弥 陀 佛。” 阿 弥 陀 佛， 阿 弥 陀 佛，
 阿 弥 陀 佛。” 阿 弥 陀 佛， 阿 弥 陀 佛，
 阿 弥 陀 佛。” 阿 弥 陀 佛， 阿 弥 陀 佛，

p *f* *mf a tempo* *pp*

29. Хуан Цзы. Мулиан спасает свою мать. II часть, т. 3-5

有 多 少 路？”
 “阿 弥 陀 佛， 有 十 万 八 千 有 余
 “阿 弥 陀 佛， 有 十 万 八 千
 “阿 弥 陀 佛， 有 十 万 八 千

pp *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

30. Хуан Цзы. Народные песни Хуайнаня. Тема и ответ в фуге

Allegretto *mf* [答题(自由)]
 一 尺
 [主题] (a) (b) [答题(自由)]
mf *mp*

31. 许言. 民间歌曲 淮阴. 发展部分, 第 7-8 页

不相容。一尺布尚可

容。一尺布尚可缝,

缝, 兄弟两人, 兄

兄弟两人, 兄弟两

兄弟两人不相容。一斗粟尚可

人, 兄弟两人不相容。一

32. 许言. 采莲歌, 序曲, 第 1-2 页

夕阳斜, 晚风飘,

33. Хуан Цзы. Народные баллады

(一) 东 三 省, 我 国 土, 日 本 人,
 (二) 做 国 民, 志 须 坚, 御 侮 人,
 (三) 能 自 强, 可 不 亡, 能 耐 苦,
 (四) 日 本 人, 不 可 睡, 日 本 货,

34. И. Брамс. Рукопись колыбельной, подаренной Берте Фабер³⁵²

Adagio
 Guten Abend, gute Nacht, auf Wiedersehen.
 Gute Nacht, mit Segnen beschenkt, schlief ich in die Nacht. Morgen

³⁵² Иллюстрация взята с сайта URL: <https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/iogannes-brams-kolybelnaya> (дата обращения: 19.10.2024).

35. И. Брамс. Пять песен для голоса и фортепиано оп. 49 № 4.

Колыбельная

4. Wiegenlied

(An B. F. in Wien)

Zart bewegt

Singstimme

Guten A - bend, gut Nacht, mit
Guten A - bend, gut Nacht, von

Pianoforte *p*

Ro - sen be - dacht, - mit - Näg - lein be - steckt schlupf
Eng - lein be - wacht, - die - zei - gen im - Traum dir -

un - ter die Deck: mor - gen früh, wenn Gott will, wirst du wie - der ge -
Christkindleins Baum. Schlaf nun se - lig und süß, schau im Traum's Pa - ra -

36. Хуан Цзы. Cradle Song

(一) Lu - la - by and good
晚上好, 夜里

(二) Lu - la - by and good
晚上好, 夜里

p

night, Wi - th ro - ses be - dight, Creep
好, 盖 上 玫 瑰 敷, 盖 上
night, Tho - se blue eyes close tight, Bright
好, 天 使 保 护 你, 圣 婴

37. Хуан Цзы. Горячая кровь. Запев

(一) 热血滔滔，热血滔滔，象江里的浪，象海里的涛，常在我心头翻
 (二) 热血溶溶，热血溶溶，象火焰般烈，象旭日般红，常在我心头洒

38. Хуан Цзы. Горячая кровь. Припев

挽。只因为耻辱未雪，愤恨难消，四万万同胞啊，
 涌。快起来为已除害，为国尽忠，四万万同胞啊，
 洒着你的热血去除强暴。
 拼着你的热血去争光荣。

39. Хуан Цзы. Походная песня. Вступление (т. 2-6)

f 战战冬冬，
f 战战冬冬，

40. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль», III часть «Загремел барабана юйянского гром...»

Marziale

B.I *mp* 渔 阳 鼓， 起 边 关，

B.II *mp* 渔 阳 鼓， 起 边 关，

mf 西 望 长 安 犯； 六 官 粉

p

41. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». III часть «Загремел барабана юйянского гром...»

Музыкальный фрагмент из оперы «Вечная печаль». III часть «Загремел барабана юйянского гром...». Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. Фраза начинается с динамического марката *f* и заканчивается *mf*. В вокальных линиях (верхние и нижние голоса) и в партии фортепиано присутствуют следующие китайские иероглифы: 不, 愛, 江, 山, 只, 酒, 不, 愛, 江, 山.

42. Оратория «Вечная печаль». III часть «Загремел барабана юйянского гром...»

Музыкальный фрагмент из оперы «Вечная печаль». III часть «Загремел барабана юйянского гром...». Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. Фраза начинается с динамического марката *ff*. В вокальных линиях (верхние и нижние голоса) и в партии фортепиано присутствуют следующие китайские иероглифы: 漁, 陽, 鼓, 起, 邊.

43. Хуан Цзы. Мужчины Китая. Запев

mf

中国男儿，中国男儿，要将只手撑天空。

mf

Detailed description: This is a musical score for a vocal piece. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a dynamic marking of *mf* and contains the lyrics '中国男儿，中国男儿，要将只手撑天空。'. The piano accompaniment also starts with *mf* and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

44. Хуан Цзы. Мужчины Китая. Припев

mp *cresc.* *ff*

长江大河，亚洲之东，峨峨昆仑，翼翼长城，天府之国，取多用宏，黄帝之胄，神明种。
我有宝刀，慷慨从戎，击楫中流，泱泱大风，决胜疆场，气贯长虹，古今多少奇丈夫。

mp *cresc.* *ff*

Detailed description: This is a musical score for a chorus. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a dynamic marking of *mp*, increases to *cresc.*, and ends with *ff*. It contains the lyrics '长江大河，亚洲之东，峨峨昆仑，翼翼长城，天府之国，取多用宏，黄帝之胄，神明种。我有宝刀，慷慨从戎，击楫中流，泱泱大风，决胜疆场，气贯长虹，古今多少奇丈夫。'. The piano accompaniment also starts with *mp*, increases to *cresc.*, and ends with *ff*.

45. Хуан Цзы. Добро пожаловать на триумф спортсменов

Allegretto con spirito 刘雪庵 词

号 鼓 喧 天 远 近 闻，
夺 标 归 来 著 奇 勋。

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Добро пожаловать на триумф спортсменов'. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto con spirito'. The lyrics are '号 鼓 喧 天 远 近 闻，夺 标 归 来 著 奇 勋。'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

46. Хуан Цзы. Для бывших вражеских солдат

复 占 我 申 江 土 地。 叹 我 大 好 河

ff con fuoco

ff marcato

47. Хуан Цзы. Оратория «Вечная печаль». V часть. «Шесть армий
государя предстали пред шатром»

Allegretto con ira

ppp sempre cresc. poco a poco

48. Хуан Цзы. «Вечная печаль». V часть. «Шесть армий государя
предстали пред шатром», завершение

con fuoco

allargando fff

纪, 可 杀! 可 杀! 可 杀 的 杨 岳 相。

纪, 可 杀! 可 杀! 可 杀 的 杨 岳 相。

con fuoco

allargando

sfz sfz sfz fff

49. Пробираясь по снегу в поисках цветущей сливы

响 丁 当 响 丁 当 响 丁 当

响 丁 当 好 花 采 得 瓶 供 养。

50. Хуан Цзы. Одинокий гусь (вступление, т. 4–6)

p

dolce *f* *sf* *sf*

51. Хуан Цзы. Одинокий гусь

早 晨，兀 自 呢 喃，音 调 悲 凄，使 我 不 欢。 尔 有
 悲 鸣，为 尔 忧 烦；尔 歌 未 已，我 泪 潜 潜！ 尔 见
 之 涯，彼 层 峦 顶，任 尔 飞 翔，任 尔 留 停。 我 常

心 事，毋 须 隐 瞒；如 客 孤 燕，未 我 身 边。 尔 有
 我 哭，谅 更 心 酸；为 问 孤 燕，然 乎 不 然？ 尔 见
 志 愿，随 尔 升 腾；到 处 游 觅，适 性 陶 情。 我 常

52. Хуан Цзы. Сломанная телега и старая худая лошадь

破 车，瘦 老 的 马， 来 啊！带 我 回 到 家 乡。 破 车，瘦
 老 的 马， 来 啊！带 我 回 到 家 乡。 西 看，看 不 见 那 古 老 的 城 墙，

53. Хуан Цзы. Сломанная телега и старая худая лошадь

来啊!带我回到家乡, 我 想要知道 那边的情况。

mf

mf

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Chinese. The middle staff is the piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked *mf* (mezzo-forte). There are triplets in the vocal line.

54. Хуан Цзы. Крупный рогатый скот

(一) 春天到, 牛儿出门早; 田中来又去,
 (二) 夏天到, 田里多干燥; 牛儿忙辟水,
 (三) 秋天到, 农夫割下稻; 翻土种豆麦,
 (四) 冬天到, 牛儿休息了; 一年辛苦多。

耕松泥土好种稻。
 拉着水车不停跑。
 牛儿依田忙不吃了。
 人们吃饭它吃草。

1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.

The musical score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a vocal line with four verses of lyrics and a piano accompaniment. The score includes first, second, third, and fourth endings for both the vocal and piano parts.

55. 徐ан Цзы. Качели – доска

Allegretto $\text{♩} = 72$ 严成熙 词

mf 跷跷板, 跷几跷, 一头落地 一头高,

mf 上上下下 趣味好.

rit.

56. 徐ан Цзы. Выемка осадочного грунта, т. 1–8

黄自 词

挖泥沙, 挖泥沙, 挖好

泥沙种西瓜。 西瓜圆,

57. Хуан Цзы. Выращивание шелкопряда

(一)晨 鸡 啼 时 采 桑 还, 采 得 桑 叶 露 未 干,
 (二)日 不 眨 眼 夜 不 眠, 一 心 只 在 蚕 儿 边,
 (三)头 眠 二 眠 又 三 眠, 结 来 茧 子 雪 样 鲜,

58. Хуан Цзы. Три желания розы, т. 1-3

瑰 花, 烂 开 在 碧 栏 杆 下。 我 愿 那 妙 的 我 的

59. Хуан Цзы. Три желания розы. Переход к II части

瑰 花, 烂 开 在 碧 栏 杆 下。 我 愿 那 妙 的 我 的

60. Хуан Цзы. Три желания розы.

Andante 龙 七 词

p *semplice*

61. Хуан Цзы. Три желания розы

con tenerezza

p

con tenerezza

p

无 情 风 雨 莫 吹 打！ 我 愿 那 爱 我 的 多 情 游 客 莫

62. П. И. Чайковский. Нет, только тот, кто знал... (т. 4-5)

p

5

5

p

63. П. И. Чайковский. Нет, только тот, кто знал... (т. 3–5)

39 *cresc. e string.* *ff*

как я стра - дал и как я страж - ду.

64. Хуан Цзы. Цветы не цветы

p

65. Хуан Цзы. Романс «Спящий лев» (вступление)

Allegro 热情地

f

66. С. В. Рахманинов. Сирень

Allegretto *p sempre tranquillo*

Voice

По - ут - ру, На за - ре,
Po - ut - ru, na za - re,

Piano

p

2 *un poco ten.*

по ро - си - стой тра - ве я пой - ду све - жим ут - ром ды -
po - to - si - stoj tra - ve ja poj - du sve - žim ut - rom dy -

mf cantabile *colla parte*

67. 许瀚章. 春思

Adagietto *con tenerezza* 许瀚章 词

p

潇 潇 夜 雨

p sempre delicato

酒 阶 前， 寒 食 孤 社

68. 许瀚章. 春思, 3-4

piu mosso

细。 小 楼 独 倚， 怕 踏 陌 头 杨

piu mosso

una corda

柳， 分 色 上 帘 边。 更

tre corda

69. 徐ан Цзы. 春思

空 溪 浅， 绿 云 鬓 丝，

柳 丝 花

细， 小 楼 独 倚， 凭 谁 问 去 来

con pedel

rit.

piu mosso

una corda

70. 徐ан Цзы. 春思

如 燕 无 知 双 燕， 啾 啾 语 过 画 帘

前， 忆 个 郎 远 别 已 经 年，

rit.

tempo primo

mf

71. Хуан Цзы. Хуан Цзы. Песня для утренней зарядки (американская
песня)

先 生 早 晨 早, 先 生 早 晨

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the melody for the first line of lyrics. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature, providing harmonic support for the vocal line.

好! 小 朋 友 早 晨 早, 大 家 早 晨 好!

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff continues the vocal melody for the second line of lyrics. The lower staff continues the piano accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

**Художественный и подстрочный перевод текстов
отдельных вокальных произведений Хуан Цзы³⁵³**

Бо Цзюйи (诗仙, 772–846)		
Вечная печаль		
<i>Оригинал</i>	<i>Художественный перевод Л. З. Эйдлина</i>	<i>Подстрочный перевод автора диссертации</i>
<p>白居易《长恨歌》 №1 汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。 杨家有女初长成，养在深闺人未识。 天生丽质难自弃，一朝选在君王侧。 回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。 春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。 侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时。 云鬓花颜金步摇，芙蓉帐暖度春宵。 春宵苦短日高起，从此君王不早朝。 承欢侍宴无闲暇，春从春游夜专夜。 后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身。</p>	<p align="center">Бо Цзюйи «Вечная печаль» № 1</p> <p>Был один государь. Он, красавиц любя, «покорявшую страны» искал. Но за долгие годы земле его Хань не явилась подобная вновь... Вот и девочке Янов приходит пора встретить раннюю юность свою. В глуби женских покоев растили дитя, от нескромного взора укрыв. Красоту, что получена в дар от небес, разве можно навек запретить? И однажды избрали прелестную Ян самому государю служить. Кинет взгляд, улыбнётся — и сразу пленит обаянием родившихся чар, И с дворцовых красавиц румяна и тушь словно снимет движеньем одним. Раз прохладой весенней ей выпала честь искупаться в дворце Хуацин, Где источника тёплого струи, скользя, омывали её белизну. Опершись на прислужниц, она поднялась, — о, бессильная нежность сама! И тогда-то впервые пролился над ней государевых милостей дождь. Эти тучи волос, эти краски ланит и дрожащий убор золотой... За фужуновым пологом в жаркой тиши провели ту весеннюю ночь. Но, увы, быстротечна весенняя ночь, — в ясный полдень проснулись они. С той поры государь для вершения дел перестал по утрам выходить. То с любимым вдвоём, то при нём на пирах, от забот не уйдёт ни на миг, И в весенней прогулке всегда она с ним, и ночами хранит его сон. Их три тысячи — девушек редкой красоты — было в дальних дворцах у него, Только ласки, что им предназначены всем,</p>	<p align="center">仙乐飘飘处处闻</p> <p>Неземные напевы, с ветрами летя, достигали пределов страны 骊宫高处入青云。</p> <p>Высоко вознесенный Лишаньский дворец упирался в небесную синь. 歌一曲，月府法音，霓裳 仙音匀， Песня, как волшебный звук из лунного особняка, а музыка «из радуги яркий наряд, из сверкающих перьев убор» так приятна и гармонична, 舞一番，羽衣回雪，红袖 翻云。 Лёгкие движения танцев будто в павлинном платье в снежном вихре, а красные рукава как развернутые розовые облака. 宛似茵萼迎风，杨枝招 展。 Как цветки кимфеи на ветру, и ветви тополей в воздухе. 飘飘，飘飘，欲去却回 身。</p>

³⁵³ В приложение вынесены переводы текстов сочинений Хуан Цзы, которые подробно анализируются в тексте диссертации.

	он дарил безраздельно одной.	<p>Плывут, плывут, хотят уйти, но возвращаются.</p> <p>更玉管冰弦嘹亮,</p> <p>Ещё звук из нефритовой флейты звучит так громка,</p> <p>问人间, 那得几回闻?</p> <p>Невольно хочу спросить, сколько раз в жизни можно это услышать?</p>
<p>№ 2</p> <p>金屋妆成娇侍夜, 玉楼宴罢醉和春。</p> <p>姊妹弟兄皆列土, 可怜光彩生门户。</p> <p>遂令天下父母心, 不重生男重生女。</p> <p>骊宫高处入青云, 仙乐风飘处处闻。</p> <p>缓歌慢舞凝丝竹, 尽日君王看不足。</p> <p>渔阳鞞鼓动地来, 惊破霓裳羽衣曲。</p> <p>九重城阙烟尘生, 千乘万骑西南行。</p>	<p>№ 2</p> <p>В золотой она спальне украсит себя — с нею, нежной, пленительной ночь. А в нефритовой башне утихнут пиры — с нею, пьяной, милее весна. Многочисленным сёстрам и братьям её во владение земли он дал, И завидного счастья немеркнувший свет озарил их родительский дом. И уже это счастье под небом у нас для отцов с матерями пример: Их не радует больше родившийся сын, Все надежды приносит им дочь... Высоко вознесённый Лишаньский дворец упирался в небесную синь. <i>Неземные напевы, с ветрами</i> ³⁵⁴ <i>достигали пределов страны</i>. Песни тихий напев, танца плавный полёт, шёлк струны и свирели бамбук... Целый день государь неотрывно глядел, на неё наглядеться не мог... <i>Загремел барабана юйянского</i> ³⁵⁵ <i>затряслась под ногами земля</i>. Смолк, изорван, «Из радуги яркий наряд, из сверкающих перьев убор». Девять врат во дворцы государя вели, дым и пыль их закрыли от глаз. Это тысячи всадников и колесниц держат путь в юго-западный край. Шевелятся драконы расшитых знамён, — и идут. И на месте стоят. От столицы на запад они отошли за сто ли. И недвижны опять.</p>	<p>七月七日长生殿</p> <p>В день седьмой это было, в седьмую луну, чертог Долголетия пришли</p> <p>风入梧桐叶有声, 银汉秋光净,</p> <p>Ветер шумит в листьях платана, осенний свет серебрянной реки чист,</p> <p>年年天上留嘉会, 羡慕双星,</p> <p>Каждый год сияя на небе, завидуя двум звездам ,</p> <p>只限人间恩爱总难凭, 如今专宠多荣幸,</p> <p>Только в мире любви всегда сложно положиться, а теперь одарены поклонением,</p> <p>怕红颜老去, 却似秋风团扇冷。</p> <p>Боюсь, что красота уйдёт, как холодное крыло осеннего ветра.</p> <p>仙偶纵长生, 那似尘缘胜?</p> <p>Даже если божественные пары всегда живы, разве они лучше людей обыкновенных?</p>

³⁵⁴ Курсивом в тексте художественного перевода выделены строки, ставшие поэтической основой названия первой части оратории «Хуан Цзы».

³⁵⁵ Назване третьей части оратории.

<p>翠华摇摇行复止，西出都门百余里。</p> <p>六军不发无奈何，宛转蛾眉马前死。</p> <p>花钿委地无人收，翠翘金雀玉搔头。</p>	<p><i>Непреклонны войска. Но чего они ждут, что заставит в поход их пойти?</i> ³⁵⁶</p> <p><i>Брови-бабочки — этого ждали они — наконец перед ними мертвы!</i> ³⁵⁷</p> <p>Наземь брошен цветной драгоценный убор, не украсит её никогда Перьев блеск изумрудный, и золото птиц, и прозрачного гребня нефрит.</p>	<p>问他一年一度一相逢，争似朝朝暮暮我和卿？</p> <p>Они встречаются раз в год, это лучше, чем каждый день и каждую ночь вместе мы？</p> <p>举首对双星，海誓山盟，</p> <p>Поднимая голову к двойным звёздам, клянемся серьёзно,</p> <p>在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。</p> <p>Так быть вместе навеки, чтоб нам в небесах птиц четой неразлучной летать. Так быть вместе навеки, чтоб нам на земле раздвоенною веткой расти.</p> <p>两家恰似形和影，世世生生。</p> <p>Две семьи подобны фигурам и теням, будут жить вечно в мире.</p>
<p>№ 3</p> <p>君王掩面救不得，回看血泪相和流。黄埃散漫风萧索，云栈萦纡登剑阁。峨嵋山下少人行，旌旗无光日色薄。蜀江水碧蜀山青，圣主朝朝暮暮情。行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声。天旋地转回龙驭，到此踌躇不能去。马嵬坡下泥土中，不见玉颜空死处。君臣相顾尽沾衣，东望都门信马归。归来池苑皆依</p>	<p>№ 3</p> <p>Рукавом заслоняет лицо государь, сам бессильный от смерти спасти. Обернулся, и хлынули слёзы и кровь из его исстрадавшихся глаз... Разнося над селеньями жёлтую пыль, вечный ветер свистит и шумит. Там мосты и тропинки, кружа в облаках, ввысь ведут до вершины Цзяньгэ. Под горою Эмэй, там, в долине пустой, проходящих не видно людей. Боевые знамёна утратили блеск, и тусклее там солнечный свет. Край тот Шу — с бирюзовыми водами рек и вершинами синими гор. Мудрый наш властелин там в изгнание ни днём и ни ночью покоя не знал. Бережщее душу сиянье луны видел он в отдалённом дворце. Всё внутри обрывающий звон бубенцов слышал он сквозь ночные дожди... С небесами земля совершила свой круг. Возвращался Дракон-государь. Подъезжая к Мавэю, поник головой и неволью коня придержал. Здесь, в Мавэе, под памятным этим холмом, на сырой этой грязной земле Как узнает он место, где яшмовый лик так напрасно похитила смерть?</p>	<p>渔阳鼙鼓动地来</p> <p>Загремел барабана юйянского гром, затряслась под ногами земля</p> <p>渔阳鼓，起边关，西望长安犯，</p> <p>Юйян-барабаны загрели с границы и оглядываются на запад на Чанань, чтобы совершать нарушение,</p> <p>六宫粉黛，舞袖正翩翩，</p> <p>Дворцовые красавицы, оживленно танцуют,</p> <p>怎料到边臣反，那管他社稷残。</p> <p>Не ожидал, что пограничные министры предали меня, но мне все равно, что случится с моей страной.</p> <p>只爱美人醇酒，不爱江山。</p> <p>Люблю только красотку и вино, а не территорию страны.</p> <p>兵威惊震哥舒翰，举手破</p>

³⁵⁶ Название четвертой части оратории.

³⁵⁷ Название пятой части оратории.

<p>旧，太液芙蓉 未央柳。 芙蓉如面柳如 眉，对此如何 不泪垂？</p>	<p>Друг на друга властитель и свита глядят, их одежда промокла от слёз, И к воротам столицы они на восток едут дальше, доверясь коням. Воротились в Чанъань. Вид озёр и садов всё такой же, как в прошлые дни, И озёрный фужун, как всегда на Тайи, те же ивы в Вэйянском дворце. Как лицо её нежное — белый фужун, листья ивы — как брови её. Всё как было при ней. Так достанет ли сил видеть это и слёзы не лить?</p>	<p>潼关, Могущие войска во главе Гэ Шухань слегка захватили город Тунгуань, 遥望满城烽火, 指日下长 安。 Гляжу издалека на маяк и понимаю, скоро будет захвачен город Чанань.</p>
<p>№ 4</p> <p>春风桃李花开 夜，秋雨梧桐 叶落时。 西宫南内多秋 草，落叶满阶 红不扫。 梨园弟子白发 新，椒房阿监 青娥老。 夕殿萤飞思悄 然，孤灯挑尽 未成眠。 迟迟钟鼓初长 夜，耿耿星河 欲曙天。 鸳鸯瓦冷霜华 重，翡翠衾寒 谁与共？ 悠悠生死别经 年，魂魄不曾 来入梦。 临邛道士鸿都 客，能以精诚 致魂魄。 为感君王辗转 思，遂教方士 殷勤觅。 排空驭气奔如 电，升天入地 求之遍</p>	<p>№ 4</p> <p>Снова вёснами персик и слива цветы раскрывали под ветром ночным. Вновь осенний утун с опадавшей листвой расставался под долгим дождём. Государевы южный и западный двор зарастали осенней травой. На ступени опавшие листья легли, и багрянца никто не сметал. У певиц, что прославили «Грушевый сад», в волосах белый снег седины, Для прислужниц, заполнивших Перечный дом, юных лет миновала весна. К ночи в сумрачных залах огни светлячков на него навевали печаль, И уже сиротливый фонарь угасал, сон же всё не смежал ему век. Не спеша, не спеша отбивают часы — начинается длинная ночь. Еле светится-светится в небе Река, наступает желанный рассвет. Стынут в холоде звери двойных черепиц, Как приникший к ним иней тяжёл! Неуютен расшитый широкий покров. Кто с властителем делит его? Путь далёк от усопших до мира живых. Сколько лет, как в разлуке они, И ни разу подруги погибшей душа не вошла в его тягостный сон... Из Линьцюна даос, знаменитый мудрец, пребывавший в столице в тот век, Чист был сердцем и высшим искусством владел души мёртвых в наш мир призывать. Возбудил сострадание в нём государь неизбывной тоскою по ней, И, приказ получив, приготовился он волшебством государю помочь. Как хозяин пустот, пронизав облака, быстрой молнией он улетел. Был и в высях небес, и в глубинах земли, — и повсюду усердно искал.</p>	<p>惊破霓裳羽衣曲 (林声 翕补)</p> <p>Песня «Из радуги яркий наряд, из с веркающих перьев убор» неожиданно прервана (Дополнение Линь Шэнси) 醉金樽, 敲檀板, 夜夜笙 歌, 玉楼天半, Пьют из золотых бутылок, бьют сандаловую доску, поют ночь за ночью, полнеба в нефритовой башне, 轻歌曼舞深宫院, 海内升 平且宴安。 Двор дворца наполнен песнями и танцами, а на море царит покой. 猛不防, 变生肘腋, 边廷 造反! Но тут неожиданно близкие предали и пограничные министры восстали! 只可恨! 坐误戎机的哥舒 翰, 称兵犯上的安禄山。 Только ненавидеть! Гэ Шухан, который пропустил момент для наступления, Ан Лушань, возглавил войска, напавшие на императора. 咚咙咙, 鼙鼓声喧, 破了 潼关。 Тунгуань был захвачен грохотом барабанов. 誠得人神昏意乱, 胆颤心</p>

		<p>寒! Испуганные люди в замешательстве, дрожь и страх! 没奈何, 带领百官, 弃了长安。 Ничего не оставалось, как собрать всех чиновников и покинуть Чанъань. 最可怜, 温馨软玉娇情惯, Жалко, все так привыкли к уюту и лени, 只如今, 怎样驱驰蜀道难! Теперь как они могут ездить по трудному пути Шу!</p>
<p>№ 5</p> <p>上穷碧落下黄泉, 两处茫茫皆不见。 忽闻海上有仙山, 山在虚无缥缈间。 楼阁玲珑五云起, 其中绰约多仙子。 中有一人字太真, 雪肤花貌参差是。 金阙西厢叩玉扃, 转教小玉报双成。 闻道汉家天子使, 九华帐里梦魂惊。 揽衣推枕起徘徊, 珠箔银屏迤邐开。</p>	<p>№ 5</p> <p>В вышине он в лазурные дали проник, вглубь спустился до Жёлтых ключей, Но в просторах, что все распахнулись пред ним, так нигде и не видел её. Лишь узнал, что на море, в безбрежной дали, есть гора, где бессмертных приют. <i>Та гора не стоит, а висит в пустоте, над горою туман голубой</i>³⁵⁸. Красоты небывалой сияют дворцы, облака расцветают вокруг, А в чертогах прелестные девы живут, — молодых небожительниц сонм. Среди этих бессмертных есть дева одна, та, чьё имя земное Тай-чжэнь, Та, что снега белее и краше цветка, та, которую ищет даос. Видя западный вход золотого дворца, он тихонько по яшме стучит. Он, как в старой легенде, «велит Сяо-юй доложить о себе Шуан-чэн». Услышавши о том, что из ханьской земли сыном неба к ней прислан гонец, Скрыта пологом ярким, тотчас ото сна пробудилась в тревоге душа. Отодвинув подушку и платье схватив, чуть помедлила... бросилась вдруг, И завесы из жемчуга и серебра раскрывались послушно пред ней. Уложить не успела волос облака в краткий миг, что восстала от сна. Сбился наспех надетый роскошный убор. В зал сошла, где даос её ждёт. Ветер дует в бессмертных одежд рукава, всю её овеивает легко, Словно в танце «Из радуги яркий наряд,</p>	<p>六军不发无奈何 Недвижны опять непреклонны войска, ничего не поделаешь 仆仆征途苦, 遥遥蜀道长, Путь беглый горек, дорога Шу длинна, 可恨的杨贵妃, 可杀的杨丞相。 Ненавистная наложница Ян Гуйфэй, убийственный премьер-министр Ян. 怨君王没个主张, 宠信着杨丞相, Гнев на короля, который не принимает решений, предпочитает премьер-министра Ян, 怨君王没个主张, 堕落了温柔乡, Гнев на короля, который не принимает решений, но балует себя женскими чарами, 好生生把山河让, 把锦绣河山让, Отдал другим реки и горы, отдал земли красивые, 乱纷纷家散人亡。 Хаос-разрушенные дома,</p>

³⁵⁸ Название шестой части оратории.

<p>云鬓半偏新睡觉，花冠不整下堂来。</p> <p>风吹仙袂飘飘举，犹似霓裳羽衣舞。</p> <p>玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨。</p>	<p>из сверкающих перьев убор». Одиноко-печален нефритовый лик, — плачет горько потоками слёз Груши свежая ветка в весеннем цвету, что стяхнула накопленный дождь.</p>	<p>умирают люди тысячами.</p>
<p>含情凝睇谢君王，一别音容两渺茫。</p> <p>昭阳殿里恩爱绝，蓬莱宫中日月长。</p> <p>回头下望人寰处，不见长安见尘雾。</p> <p>惟将旧物表深情，钿合金钗寄将去。</p> <p>钗留一股合一扇，钗擘黄金合分钿。</p> <p>但令心似金钿坚，天上人间会相见。</p> <p>临别殷勤重寄词，词中有誓两心知。</p> <p>七月七日长生殿，夜半无人私语时。</p> <p>在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。</p> <p>天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期</p>	<p>Скрыв волнение, велит государю сказать, как она благодарна ему! «Ведь за время разлуки ни голос, ни взгляд не пронзали туманную даль. В Осиянном чертоге, где жил государь, прервалась так внезапно любовь. На священном Пэнлае в волшебном дворце долго тянутся длинные дни. А когда я смотрю на покинутый мной там, внизу, человеческий мир, Я не вижу столицы, Чанъани моей, только вижу я пыль и туман. Пусть же вещи, служившие мне на земле, скажут сами о силе любви. Драгоценную шпильку и ларчик резной государю на память дарю. Но от шпильки кусочек себе отломлю и от ларчика крышку возьму». И от шпильки кусочек взяла золотой, в платье спрятала крышку она: «Крепче золота, твёрже камней дорогих пусть останутся наши сердца, И тогда мы на небе иль в мире людском, будет день, повстречаемся вновь». И, прощаясь, просила ещё передать государю такие слова (Содержалась в них клятва былая одна, два лишь сердца и знало о ней): <i>«В день седьмой это было, в седьмую луну, мы в чертог Долголетия пришли»</i>³⁵⁹ Мы в глубокую полночь стояли вдвоём, и никто не слышал наших слов: Так быть вместе навеки, чтоб нам в небесах птиц четой неразлучной летать. Так быть вместе навеки, чтоб нам на земле раздвоенною веткой расти!» Много лет небесам, долговечна земля, но настанет последний их час. Только эта печаль — бесконечная нить, никогда не прервётся в веках.</p>	<p>宛转娥眉马前死</p> <p>Красотки с Бровью-бабочками наконец перед ними мертвы</p> <p>从来好事易摧残，只怨缘慳!</p> <p>Хорошие вещи всегда легко разрушить, остается только жалоба скупого на судьбу!</p> <p>回肠欲断情难断，珠泪虽乾血未乾，</p> <p>Хотелось забыть её, но не получилось: хотя слезы высохли, кровь все еще влажна,</p> <p>劝君王，凄凉莫为红颜叹，珍重江山!</p> <p>Советуют королю, не вздыхать о красотке и дорожить рекой и горами!</p> <p>两情长久终相见，天上人间。</p> <p>В конце концов, два сердца встретятся вечными, в небе и на земле.</p>

³⁵⁹ Название второй части оратории.

Лун Ци (陆机, 261 – 303) Три желания розы	
<i>Художественный перевод</i>	<i>Подстрочный перевод автора диссертации</i>
<p>Не тюльпан, не ландыш, не мимоза Нынче расцвели в моем краю. Нежная задумчивая роза, О тебе сегодня я пою.</p> <p>В синем небе солнце загляделось, Пчелка вьется около тебя. Пусть зеленой изгороди крепость Защитит от ветра и дождя.</p> <p>Добрый странник, нежною улыбкой Мой сегодня озаряешь край, Но прошу: не соверши ошибку, И цветок бездумно не срывай.</p> <p>Пронесутся над холмами грозы, Как над нашей головой года. На губах твоих осталась роза, Как расцвет весенний, навсегда. (Перевод с китайского В. Орешкина)³⁶⁰</p>	<p>《玫瑰三愿》 玫瑰花，玫瑰花，烂开在碧栏杆下。 玫瑰花，玫瑰花，烂开在碧栏杆下， 我愿那妒我的无情风雨莫吹打！ 我愿那爱我的多情游客莫攀摘！ 我愿那红颜常好不凋谢！ 好教我留住芳华。</p> <p>Розы цветок, розы цветок, растущий под голубым небосводом. Розы цветок, розы цветок, растущий под голубым небосводом. Я желаю, чтобы жестокие ветры и дожди не обдували меня! Чтобы любящие меня прохожие не срывали моих лепестков! Я желаю, чтобы мое прекрасное лицо не увядало! Чтобы я могла сохранить свое великолепие</p>

Бо Цзюйи (诗仙, 772 – 846) Цветы – не цветы	
<p>Цветы не цветы, и туман не туман... Ты в полночь приходишь, с рассветом уйдешь. Продлится ли сон, что приносит весна? Как облако утром, ты ввысь упорхнешь... (Перевод с китайского А. Родсет)³⁶¹</p>	<p>《花非花》 花非花，雾非雾。 夜半来，天明去。 来如春梦几多时？ 去似朝云无觅处。 Цветы – не цветы, туман – не туман. Они приходят в полночь и уходят на рассвете. Сколько раз они приходят, как весенний сон? Уходят, как утренние облака, не находя себе места.</p>

Су Ши (苏轼, 1037 – 1101) На мелодию «Бусуаньцзы» (/卜算子) Песня, написанная во время проживания в монастыре Динхуэй в Хуанчжоу	
<p>Ущербный месяц. Редкие утуны. Часы звенеть капелью перестали. Все спит. Лишь кто-то, Погруженный в думы, Бредет один</p>	<p>《黄州定慧院寓居作》 缺月挂疏桐，漏断人初静。 谁见幽人独往来，缥缈孤鸿影。 惊起却回头，有恨无人省。</p>

³⁶⁰ Орешкин В. Три желания розы. URL: <https://stihi.ru/2014/06/24/4263> (дата обращения: 07.10.24).

³⁶¹ Бо Цзюй-и. Цветы – не цветы / Пер. с кит. А. Родсет / // Стихи. Ру. URL: <https://stihi.ru/2014/03/25/2086> (дата обращения: 22.01.2021).

<p>Видением угрюмым, Как лебедь, Оторвавшийся от стаи.</p> <p>Вдруг встрепенулся, повернулся круто, Во взоре скорбь, но кто про это знает! Все ветви перебрал, Но почему-то Нигде Не отыскал себе приюта... Студеная Уцзян. И клен листву роняет. (Перевод с китайского М. И. Басманова³⁶²)</p>	<p>拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。</p> <p>Луна неполная на редких кипарисах висит, Часы умолкли, люди в покой погрузились. Кто видел, как в одиночестве бродит отшельник? Только тень одинокого гуся в воздухе плывет. Внезапно вздрогнул, обернулся он, Гнев его никем не постигнут был. Выбрал все холодные ветви, но не поселился, Остался на пустынном, холодном песчаном острове один.</p>
--	--

<p>Синь Цицзи (辛弃疾, 1140 – 1207) На мелодию «Наньсянцзы» (南乡子) Песня, о том, что было у меня на душе, когда я поднимался на башню на горе Бэйгу, что в Цзинькоу</p>	
<p>Как мне найти Шэнчжоу, Где, по какой примете? С башни Бэйгу видны мне Горы и реки вдали... Сколько, о, сколько свершений В дебрях тысячелетий! Чредою — расцвет и гибель, Словно прилив и отлив, Словно Янцзы течение, Извечное, Беспредельное, Покоя ни на мгновенье.</p> <p>Здесь, на юго-востоке, В юные годы воин, Отдыха в битвах не зная, Властвовал над страной. Из храбрецов Поднебесной Тебя, Сунь Чжунмоу, достойны Цао и Лю — Им право Сравниться с тобою дано.</p> <p>Коль суждено судьбой Сыну на свет родиться, Можно сыном гордиться, Если он схож с тобой!</p> <p style="text-align: right;">Перевод Л.З. Эйдлина³⁶³</p>	<p>《南乡子·登京口北固亭有怀》 何处望神州? 满眼风光北固楼, 千古兴亡多少事? 悠悠，不尽长江滚滚流。 年少万兜鍪，坐断东南战未休。 天下英雄谁敌手? 曹刘，生子当如孙仲谋。</p> <p>Где же взглянуть на землю Шэнчжоу? От башни Бэйгу открывается вид на пейзажи везде, Сколько событий подъема и упадка прошло в вечности? Бесконечно, как нескончаемое течение реки Янцзы. В юности он носил тысячи железных шлемов, Сидя на коне, он не прекратил сражаться на юго- востоке. Кто же был равным ему, герою поднебесной? Цао и Лю, сын должен быть, как Сунь Чжунмоу.</p>

³⁶² «Ущербный месяц. Редкие утуны...» / Пер. М. Басманова // Голос яшмовой флейты. Из китайской классической поэзии в жанре цы. М.: Художественная литература, 1988. 422 с.

³⁶³ Китайская классическая поэзия / Перевод З.Л. Эйдлина. М.: Художественная литература, 1973. 350 с.

Подстрочный перевод У Мина

<p>《目莲救母》 昔日有个目莲僧 救母亲临地狱门 借问灵山有多少路 阿弥陀佛 (有) 十万八千有余零 有十万八千有余零 阿弥陀佛 阿弥陀佛 昔日有个目莲僧 救母亲临地狱门 借问灵山有多少路 有多少路 有十万八千有余零 阿弥陀佛 有十万八千有余零 阿弥陀佛 阿弥陀佛</p>	<p>«Мулиан спасает свою мать» (адаптация фрагмента из традиционной драмы куньюй «Сыфань») Жил-был монах, которого звали Мулиан. Он спас свою мать от врат ада. Могу ли я спросить, сколько тропинок есть в Горе Духа? Будда Амитабха, Существует 108 000 нулей. Есть 108 000 нулей. Будда Амитабха. Будда Амитабха. Жил-был монах по имени Мулиан. Он спас свою мать от врат ада. Могу ли я спросить, сколько тропинок есть в Горе Духа? Сколько там тропинок? Сто восемьдесят тысяч нулей. Будда Амитабха, здесь 108 000 нулей. Амитабха! Амитабха!</p>
<p>《采莲谣》 夕阳斜，晚风飘，大家来唱采莲谣： 白花艳，红花娇； 扑面清香暑气消。 你划桨，我撑篙，欸乃一声过小桥。 船行快，歌声高，采得莲花乐陶陶。</p>	<p>«Баллада о сборе лотоса» (стихи Вэй Ханьчжан) Солнце садится, дует вечерний ветер, все собрались, чтобы спеть балладу о сборе лотоса; Белый цветок – красочный, красный – нежный; Аромат цветов успокаивает лицо. Вы – на веслах, я – на шесте, а вы – с почтением пересечете маленький мостик. Лодка плывет быстро, песня звучит громко, а цветы лотоса мы собирали с радостью.</p>
<p>《雨后西湖》 西湖好！ 最好是新晴。 垂柳乍分波面绿， 行云才过远山青， 时节近清明。</p>	<p>«Западное озеро после дождя» (стихи Вэй Ханьчжана) Западное озеро это хорошо! Желательно больше солнца. Плакучая ива расступалась перед зеленой гладью волн. Странствующие облака только-только перевалили через далекие горы. Сезон близок к Цинмину.</p>
<p>《思乡》 柳丝系绿，清明才过了，独自个凭栏无语。 更那堪墙外鹃啼，一声声道“不如归去！” 惹起了万种闲情，满怀别绪，问落花：“随渺渺微波是否向南流？” 我愿与他同去！</p>	<p>«Тоска по дому» (стихи Вэй Ханьчжан) Ивы зазеленели, фестиваль Цинмин закончился, а я один и безмолвно сижу на заборе. Кукушка за стеной кричит: «Почему ты не идешь домой?» Он вызывал самые разные чувства, был полон прощальных мыслей, спрашивал у падающих цветов: «Идет ли река на юг с небольшими течениями?» Я бы хотела пойти с ней!</p>
<p>《燕语》 君莫问：别来在何处？ 君莫笑，画梁依附。</p>	<p>«Язык ласточки» (стихи Вэй Ханьчжан) Не спрашивайте: где прощание? не смеюсь, но цепляюсь за балки.</p>

<p>君更莫虑旧时巢， 受尽风风雨雨。 我但愿共春同住； 我但愿主人无故。 我便从头筑起新巢， 哪怕辛辛苦苦。</p>	<p>Не беспокойтесь о старом гнезде. Я не боюсь потери старого гнезда, которое подвластно всем ветрам и бурям. Как бы я хотел жить с тобой весной; Хотелось бы, чтобы хозяин не умер. Я построю новое гнездо с нуля. Я построю новое гнездо с нуля, даже если мне придется много работать.</p>
<p>《春思曲》 潇潇夜雨滴阶前， 寒衾孤枕未成眠。 今朝揽镜，应是梨涡浅。 绿云慵掠，懒贴花钿。 小楼独倚；怕睹陌头杨柳，分色上帘边。 更妒煞无知双燕，吱吱语过花栏前。 忆个郎远别已经年，恨只恨，不化成杜宇，唤他快整归鞭。</p>	<p>«Весеннее размышление» (стихи Вэй Ханьчжан) Ночью дождь падает на ступеньки, Холодная кровать и одинокая подушка не дают уснуть. Еще больше я завидую двум маленьким ласточкам, поющим и шепчущимся перед цветочной изгородью. Жаль, что мне невозможно превратиться в кукушку и прилететь к мужу, призывая его: «Почему бы тебе не вернуться домой? Почему ты не едешь домой?» Скажите ему, чтобы он собрал свои вещи и поскорее отправлялся домой. Скажите ему, чтобы он быстро собрал свои вещи, поднял хлыст, пришпорил коня и поспешил домой.</p>
<p>《点绛唇·赋登楼》 休惜余春，试来把酒留春住。 问春无语，帘卷西山雨。 一掬愁心，强欲登高赋。 山无数，烟波无数，不放春归去。</p>	<p>«Касаясь алых губ» (стихи Ван Чжо) Я не собираюсь тратить остатки весны, но постараюсь задержать ее здесь с бокалом вина. У меня нет слов, чтобы спросить о весне, а шторы задернуты, чтобы дождь не пролился на западные горы. Я хочу подняться на вершину горы, чтобы произнести речь. Там бесчисленные горы и волны тумана и я не позволю весне вернуться.</p>
Детские песни	
<p>《踏雪寻梅》 雪霁天晴朗 腊梅处处香 骑驴灞桥过 铃儿响叮当 响叮当 响叮当 响叮当 响叮当 好花采得瓶供养 伴我书声琴韵 共度好时光</p>	<p>«Иду по снегу и в поисках цветущей сливы» (стихи Лю Сюэань) Снег солнечный и сливой пахнет везде Прокачусь на осле по мосту, громко звеня колокольчиками Дзынь, дзынь, колокольчик Хорошие цветы в вазе составят мне компанию в чтении книг и игре на фортепиано. Хорошо проведу время вместе с ними.</p>
<p>《养蚕》 晨鸡啼时采桑还 采得桑叶露未干 细心揩抹细心剪 只望喂得好春蚕 日不眨眼夜不眠 一心只在蚕儿边 防它受冷添炉火 防它受饿把叶添 头眠二眠又三眠</p>	<p>«Выращивать шелкопряда» (стихи Хуан Цзы) Когда поет утренний петух, шелковицу собирают, чтобы листья шелковицы не засохли Тщательно протрите их и аккуратно разрежьте Я надеюсь хорошо накормить весенних шелкопрядов День без дремоты, бессонная ночь Мое сердце привокано к шелкопряду Нельзя допустить его охлаждения, нужно подливать масло в огонь Если он голоден, добавьте листья</p>

<p>结来茧子雪样鲜 又怕今年蚕价贱 卖钱不抵买桑钱</p>	<p>Первый сон, второй сон, третий сон Кокон свежий Боюсь, что цена на шелкопрядов в этом году будет дешевой Деньги от продажи не стоят денег от покупки</p>
<p>《西风的话》 去年我回去 你们刚穿新棉袍 今年我来看你们 你们变胖又变高 你们可记得 池里荷花变莲蓬 花少不愁没有颜色 我把树叶都染红</p>	<p>«Слова западного ветра» (стихи Ляо Фу) Я вернулся в прошлом году. Вы только что надели новые хлопчатобумажные халаты. Я приехал к вам в этом году. Вы стали толще и выше. Ты помнишь? Цветы в пруду превратились в розетки. Цветы не имеют цвета. Я окрасил листья в красный цвет.</p>
<p>《毕业歌》 六月的功课浅到深 六月的身体弱变强 第一步走完便分手 师友的指导与提携 这情谊似太阳的光辉 在秋天还可以想到春 回忆会给人一片温存</p>	<p>«Прощание с выпускным» (стихи Ляо Фу) Домашнее задание в июне маленькое и большое Организм Джун слабый и сильный После первого шага глаза разбегаются Руководство и поддержка со стороны наставников и друзей Эта дружба подобна свету солнца Осенью можно подумать и о весне Воспоминания подарят людям тепло</p>
<p>《雪人》 卷起衫袖不怕冷 堆成雪人面团团 胭脂嘴唇墨眼睛 眉毛不长也不短 雪人有嘴不会唱 雪人有眼不会看 老是静坐不起来 太阳出来怎么办</p>	<p>«Снеговик» (стихи Ляо Фу) Закатайте рукава и не бойтесь холода Сделайте снеговика из снега Румяные губы и подведенные тушью глаза Брови ни длинные, ни короткие У снеговика рот, который не может петь. У снеговика глаза, которые не видят. Он всегда сидит и никогда не встает. Что делать, когда выходит солнце</p>
<p>《蝴蝶》 蝴蝶家，哪儿住？ 翩翩来往红深处 莫采草上花 且饮枝头露 谨防俏姐儿 将你钉作标本去</p>	<p>«Бабочка» (стихи Лю Сюэань) Дом для бабочек, где жить? Порхают в красные глубины и обратно. Не собирайте цветы на траве. Не пейте росу с ветвей. Остерегайся красивой девушки. Превратит вас в бабочку в гербарии.</p>
<p>《游戏》 好哥哥，好弟弟 同来游戏 手儿携紧步儿齐 踏歌向前去 踏歌向前去 彼此联络成一气 休分出我你 合作要彻底</p>	<p>«Игры» (стихи Лю Сюэань) Хороший брат, хороший брат Давай играть Ладони плотно стоят в унисон Пойте и двигайтесь Пойте и двигайтесь Общайтесь друг с другом Никто не разлучит меня с тобой Дружба наша крепка Мы должны это помнить</p>

大家须切记	
<p>《农歌》 春天三月雨绵绵 泥土不燥也不黏 东风吹人不觉寒 辛苦农夫好耕田 柴门外 麦田边 工作个个要争先 如今请你收成好 大家得过太平年</p>	<p>«Сельскохозяйственная песня» (стихи Вэй Ханьчжан) Весной, в марте шел дождь Почва не сухая и не липкая Восточный ветер обдувает людей, и люди не мерзнут Трудлюбивый фермер вспахивает поле За Чайскими воротами, у пшеничного поля Работайте первыми Теперь урожай хорош У всех спокойный год</p>
<p>《秋郊乐》 秋郊乐，秋郊乐 乐如何 日映枫林红似火 风摇衰柳舞婆娑 大家走到溪边坐 同唱野游歌 渔夫牧童都来和 拍掌笑呵呵</p>	<p>«Счастливой осенней прогулки» (стихи Вэй Ханьчжан) Осенняя музыка пригорода, осенняя музыка пригорода Как вам весело Кленовый лес красный, как огонь Ветер играл и ивы танцевали Все пошли к ручью и сели Пели вместе дикие песни Рыбаки и пастухи приходили и Аплодисменты и смех</p>
<p>《问猫猫》 问问猫，为什么叫，一只老鼠刚捉到 问问狗，为什么跳，咸肉骨头滋味好 问问羊，为什么笑，满地都是嫩青草 问问鸡，为什么跑，小虫白米都吃饱</p>	<p>« Спросите у кошки» (стихи Яо Э) Спросите у кошки, почему она мяукает, мышь только поймав Спросите у собаки, почему она прыгает, соленые мясные кости так вкусны Спросите овец, почему они блеют, земля полна нежной травы Спросите у цыплят, почему они бегают, у них полно белого риса</p>
<p>《本事》 记得当时年纪小 我爱谈天你爱笑 有一回并肩坐在桃树下 风在林梢鸟在叫 我们不知怎样困觉了 梦里花儿落多少</p>	<p>«Способный» (стихи Лу Джиню) Я помню, как был молод Я люблю говорить, ты любишь смеяться Однажды сидя рядом под персиковым деревом В лесу, где дует ветер и щебечут птицы Мы не смогли уснуть Сколько цветов выпадает во сне</p>
<p>《不容易》 有饭吃 不容易 种谷子 先耕地 插新秧 在田里 灌水去草忙不停 收谷牵砵才有米 米米 米米 要想吃它不容易 有衣穿，不容易 勤采桑，防蚕饥</p>	<p>«Не просто» (стихи Хуан Цзы) Нелегко иметь еду Посадите просо и вспахайте землю сначала Высадите рассаду в поле Поливайте ее Только когда зерно собрано, может быть рис, рис, рис, рис, рис, рис Есть его непросто Нелегко иметь одежду для ношения Усердно собирайте урожай шелковицы, чтобы предотвратить голод тутового шелкопряда Часто собирайте хлопок, часто делайте Ци</p>

<p>勤采棉，常造绮 蚕丝织绸棉织布 有绸有布才有衣 衣衣 衣衣 要想穿它不容易</p>	<p>Шелкоткачество, шелковое и хлопчатобумажное ткачество Есть шелк и ткань, чтобы иметь одежду одежда одежда Носить ее непросто</p>
<p>《春风》 春风轻轻吹 吹到草根里 草被春风吹醒了 草儿青青快长起</p> <p>春风轻轻吹 吹到花枝里 花被春风吹醒了 花儿摇摇都开齐</p> <p>春风轻轻吹 吹到虫窝里 虫被春风吹醒了 虫儿跃跃来游戏</p> <p>春风轻轻吹 吹到鸟窝里 鸟被春风吹醒了 鸟儿啾啾到处啼</p>	<p>«Весенний бриз» (стихи Хуан Цзы)</p> <p>Легкий весенний ветерок обдувает Дует вниз Траву разбудил весенний ветерок Трава быстро растет</p> <p>Легкий весенний ветерок обдувает Дует вверх Цветы разбудил весенний ветерок Цветы все распускаются</p> <p>Легкий весенний ветерок обдувает Дует в муравейник Насекомых разбудил весенний ветерок Лягушки прыгают в пруд</p> <p>Легкий весенний ветерок обдувает Дует в птичьи гнезда Пернатых разбудил весенний ветерок Повсюду щебечут птицы</p>
<p>《三样早》 晨起早，读书好 午饭早，做事好 夜睡早，身体好 天天三样早，一直乐到老</p>	<p>«Три вида утра» (стихи Хуан Цзы) Просыпайтесь рано утром и хорошо читайте Пообедайте пораньше и сделайте все хорошо Ложитесь спать рано вечером и будьте здоровы Три утра каждый день, будете счастливы до старости</p>
<p>《牛》 春天到 牛儿出门早 田中来又去 耕松泥土好种稻</p> <p>夏天到 田里多干燥 牛儿忙辟水 拉着水车不停跑</p>	<p>«Крупный рогатый скот» (стихи Хуан Цзы)</p> <p>Весна близко Корова рано выходит на улицу Пастух приходил и уходил Вспахивание почвы хорошо для выращивания риса</p> <p>Приближается лето Поля в основном сухие Быки заняты тем, что приносят воду Тянем водяное колесо и бежим без остановки</p>
<p>《吃巧果》 团团坐，吃巧果 巧果好像猫耳朵 不嫌少，不嫌多 吃完巧果来唱歌</p>	<p>«Ешьте пряники» (стихи Хуан Цзы) Сядьте группами и ешьте фрукты Цяого похож на кошачье ухо Не слишком мало, не слишком много После еды Цяого, приходите и пойте</p>
<p>《你可知道》 你可知道，你可知道</p>	<p>«Знаете ли Вы, что..» (стихи Хуан Цзы) Вы знаете, вы знаете</p>

<p>男孩子喜欢做什么 骑木马。吹喇叭 大家打圆圈</p> <p>你可知道，你可知道 小姑娘喜欢做什么 摇娃娃，剪纸花 大家打圆圈</p>	<p>Чем любят заниматься мальчики Кататься на деревянной лошадке и дуть в трубу Все повторяется</p> <p>Вы знаете, вы знаете Чем любит заниматься маленькие девочки Играть в куклы, вырезать из бумаги цветы Все повторяется</p>
---	--

Приложение 3. Основные произведения Хуан Цзы

作品名称 Название произведения Хуан Цзы	创作时间 Время создания	同一年创作的其他作曲家最著名 著名的作品 Наиболее известные произведения других композиторов, написанные в том же году
歌曲·民歌体 Song (in folksong Style) Песня (в народном стиле),	1926年9月-1928年11月 (具体创作日期不详) С сентября 1926 года по ноябрь 1928 года (точная дата создания неизвестна)	赵元任: Чжао Юаньжень : 1926年创作:《上山》 《也是微云》《教我如何不想他》《茶花女中的饮酒歌》 Создано в 1926 году: «Подъем на гору», «Это маленькое облачко», «Как я могу не думать о нём», «Застольная песня из “Травяты”» 1927年创作:《瓶花》 《海韵》《听雨》 Создано в 1927 году: «Ваза с цветами», «Морской ритм», «Слушая дождь»
四部声乐赋格 Vocal Fugue for S.A.T.B Вокальная fuga для S.A.T.B		
为贺年片写的三部无终卡农 Canon Parpetue a3 Voci for a X'mas Chord Бесконечный канон для 3 голосов на тему рождественского хорала		
朝会歌 (美国歌曲) Песня для утренней зарядки (американская песня)	具体创作日期不详 точная дата создания неизвестна	
摇篮曲·二重曲 Cradle Song Колыбельная песня (дуэт)		
中国俗曲·无伴奏四部合唱 A Chinese Popular Tune Китайская популярная мелодия (четырёхголосный хор a cappella)		
《甘美的老酒》 “Jolly Good Ale and Old” «Сладкий добрый эль и старик»	1928年4月 Апрель 1928 года	1928 赵元任出版《新诗歌集》 Чжао Юаньжень издал сборник художественных песен на стихи современных

		поэтов «Новая поэтическая коллекция»
黄子。序曲“回忆” Увертюра « <i>In Memoriam</i> »	1929 年所作	肖玉梅 Сяо Юмэй: 年中国著名作曲家萧友梅创作的合唱套曲[《春江花月夜》 хоровая сюита «Весенняя река. Лунная ночь»
目莲救母（男声四部合唱） Мулиан спасает свою мать (мужской четырёхголосный хор)	1929 年所作，1930 年 7 月发表 Создано в 1929 году и опубликовано в июле 1930 года	青主：《我住长江头》 Цинь Чжу «Я живу у истока Янцзы»
中华职业学校校歌 Песня сообщества профессионального образования Китая	1930 年 2 月 февраль 1930 года	赵元任： Чао Юаньжень： 《手脑相长歌》 《Песня о взаимном развитии рук и ума》 《儿童工歌》 《Песня для детей-рабочих》 《小孩儿不小歌》 《Песня "Мальши – не малыши"》 肖玉梅：
切记分明 Не забывайте различать..., 北望 Взгляд на север	1931 年九一八事变后所作（具体创作日期不详） Оно было создано после события 18 сентября 1931 года (точная дата создания неизвестна)	赵元任： Чао Юаньжень： 《儿童节歌》 《Детская песня для Дня детей》 《我是北方人》 《Я человек с севера》 《我们不买日本货》 《Мы не покупаем японские товары》
抗敌歌（混声四部合唱） Песня сопротивления врагу (для смешанного хора)	1931 年 11 月 ноябрь 1931 года	赵元任： Чао Юаньжень： 《小先生歌》 《Песня маленького учителя》
九一八 918	1931 年九一八事变后所作，1933	

<p>玫瑰三愿 Три желания розы</p>	<p>1932 年 6 月 2 日 2 июня 1932 года</p>	<p>赵元任： Чао Юаньжень： 《春天不是读书天》 《Весна – не время для чтения книг》</p>
<p>赠前敌将士（混声四部合唱） Флаг развевается</p>	<p>1932 年 4 月 24 日 24 апреля 1932 года</p>	<p>聂耳： Не Эр： 《码头工人》 《Песня докеров》</p>
<p>睡狮 Спящий лев</p>	<p>1931 年九一八事变后所作，1935 年 6 月首次发表 Создано после события 18 сентября 1931 года и впервые опубликовано в июне 1935 года</p>	<p>1932 《风云儿女》创作的 主题歌《义勇军进行曲》 聂耳： Не Эр： 《Песня о дороге》 《毕业歌》</p>
<p>思乡 Тоска по дому</p>	<p>1932 年 4 月 24 日 24 апреля 1932 года</p>	<p>聂耳： Не Эр： 《走出摄影场》 《Выйти из фотостудии》 《一个女明星》 《Одна кинозвезда》 《雪花飞》 《Снежинки летят》 《卖报之声》 《Голос почтальона》 《小野猫》 《Домашняя кошечка》 《打砖歌》 《Песня о брусках》 《打桩歌》 《Песня о сваях》 《苦力歌》 《Песня о трудящихся》 《毕业歌》 《Песня выпускного класса》 《开路先锋》 《Пионер пути》 《飞花歌》 《Песня о летящих цветах》 《牧羊女》 《Пастушка》</p>

		<p>《新女性》 《Новая женщина》</p> <p>贺绿汀： Хэ Лютин： 《春天里》 《Весной》 《秋水伊人》 《Девушка в осенней тишине》</p>
<p>春思曲 Весеннее размышление</p>	<p>1932 年 5 月 17 日 17 мая 1932 года</p>	<p>赵元任： Чао Юаньжень： 《西洋镜歌》 《Песня о фэншуге》</p> <p>聂耳： Не Эр： 《告别南洋》 《Прощание с Юго-Восточной Азией》 《春回来了》 《Весна вернулась》 《慰劳歌》 《Песня в знак благодарности》 《梅娘曲》 《Песня девушки Мэй》</p>
<p>花非花 Цветы не цветы, 雨后西湖 湖 Западное озеро после дождя, 下江陵 Плыть вниз по реке в Цзяньлин, 秋郊乐（二部合唱） Осенняя сельская музыка (дуэт), 本事（二部合唱） Способности (дуэт), 踏雪寻梅 Иду по снегу в поисках цветущей сливы, 欢迎运动员凯旋 Приветствуем спортсменов,</p>	<p>1933 年（具体创作日期不详） В 1933 году (точная дата создания неизвестна)</p>	<p>聂耳： Не Эр： 《逃亡曲》 《Песня о бегстве》 《塞外村女》 《Деревенская девушка за пределами Великой стены》 《打长江》 冼星海： Сянь Синьхай： 《救国军歌》 《Песня об армии спасения страны》</p> <p>贺绿汀： Хэ Лютин：</p>

<p>采莲谣 (二部合唱) Баллада о сборе лотоса (дуэт), 送毕业同学 (三部合 唱) Прощание с одноклассниками (терцет), 秋色近 (三部合唱) Осень близко (терцет), 卡农歌 (二部轮唱) Канон (дуэт), 淮南民谣 (二重赋格 曲) Народная песня Хуайнана (двухголосная фуга), 蝴蝶 Бабочка, 摇篮曲 (三部合唱) Колыбельная (терцет)</p>		<p>《天涯歌女》 《Поющая девушка на краю света》 《四季歌》 《Песня о четырех сезонах》</p>
<p>长恨歌 (清唱剧) Вечная печаль (оратория)</p>	<p>1933 年暑假期间 Во время летних каникул в 1933 году</p>	
<p>中华职业教育社歌 (四 部合唱) Песня Шанхайской муниципальной школы для девочек</p>	<p>1933 年 9 月 сентябрь 1933 года</p>	
<p>斯盛学校校歌 (混声 四部合唱) Песня школы Цзе Чэн / She Cheng (для смешанного хора)</p>	<p>1934 年 11 月 ноябрь 1934 года</p>	<p>贺绿汀: Хэ Лютин: 《牧童短笛》 «Флейта пастушка» (фортепианная пьеса) 聂耳: Не Эр: 《毕业歌》 «Выпускной»</p>
<p>学生国货年歌 Студенческая новогодняя песня «Отечественные товары для дома»</p>	<p>1935 年春 (具体创作日 期不详) Весной 1935 года (точная дата создания неизвестна)</p>	<p>1935 《风云儿女》创作 的主题歌《义勇军进行 曲》 聂耳: Не Эр:</p>
<p>幻想中的城市场景 Фантазия городских сцен</p>	<p>1935 具体创作日期不详 1935 год (точная дата создания неизвестна)</p>	<p>«Марш добровольцев» 《开矿歌》</p>
<p>军歌 (男声四部合唱) Походная песня</p>	<p>1935 年 11 月 17 日 17 ноября 1935 года</p>	<p>《Песня о шахтёрской работе》</p>

(мужской четырёхголосный хор)		《饥寒交迫之歌》 《Песня о голоде и холоде》
黄花岗先烈纪念日 День памяти героев, павших в восстании на Хуанхуаганге	1935 年为编写小学唱歌 教科书创作(具体创作日 期不详) Оно было создано в 1935 году для подготовки учебника по пению для начальной школы (Точная дата создания неизвестна)	《卖报歌》 《Песня о почтальоне》 《大路歌》
点绛唇·赋登楼 Касаясь алых губ	20 世纪 30 年代(具体 创作日期不详) В 1930-х годах XX века (точная дата создания неизвестна)	

<p>Язык ласточки, 卜算子·黄州定慧院寓 居作</p> <p>Бусюаньцзы: Стихотворение, написанное во время проживания в монастыре Динхуэй в Хуанчжоу 南乡子·登京口北固亭 有怀</p> <p>Наньцзяньцзы: Восхождение в павильон Бэйгу в Цзинькоу 天伦歌 Китайские обычаи 谁养我 Кто кормит меня 新中国的主人 Мастер нового Китая 游戏 Веселье 农歌 Сельскохозяйственная песня 四时渔家乐 Рыбацкая радостная жизнь в четырех сезонах</p>	<p>1935 年（具体创作日期 不详） В 1935 году (точная дата создания неизвестна)</p>	<p>1935 《风云儿女》创作 的主题歌《义勇军进行 曲》 聂耳: He Эр: «Песня о дороге» 《毕业歌》 «Песня о выпускном» 《铁蹄下的歌女》 «Певец под железным копытом»</p>
--	--	--

<p>催眠曲 Колыбельная песня</p>	<p>1935 年为编写中学音乐教材初集所作 (具体创作日期不详)</p> <p>Оно было создано в 1935 году для подготовки первого сборника учебников музыки для средней школы (точная дата создания неизвестна)</p>	
----------------------------------	--	--

<p>挖泥沙 Выемка осадочного грунта 不容易 Нелегко 春风 Весенний бриз 三样早 Три вида утра 养蚕 Выращивать шелкопряда 牛 Крупный рогатый скот 你可知道 Знаете ли вы, что 吃巧果 Ешьте пряники 一张白纸 (四部轮唱) Чистый лист (четырёхголосный хор) 互助 Взаимная помощь 雪人 Снеговик 毕业别 Прощание накануне выпуска 西风的话 Слова западного ветра 新年 Новый год 始业式 Вступительные экзамены 孤燕 (意大利民歌) Одинокая ласточка (итальянская народная песня) 破车瘦老的马 (黑人歌 曲·三部合唱) Сломанная телега и старая худая лошадь (терцет) 春郊 (二部合唱) Весенняя деревня (дуэт) 中国男儿 Мужчины Китая 黄鹤楼 Башня желтого журавля</p>	<p>1935 年为编写小学唱歌 教科书创作 (具体创作日 期不详) Оно было создано в 1935 году для подготовки учебника по пению для начальной школы (Точная дата создания неизвестна)</p>	
--	--	--

<p style="text-align: center;">热血歌 Горячая кровь</p>	<p>1937 年抗战全面爆发后 (具体创作日期不详) После полноценного начала войны против японского вторжения в 1937 году (точная дата создания неизвестна)</p>	<p>麦新：创作了《大刀进行曲》 Мэй Синь «Марш палаша», 贺绿汀：创作了《游击队歌》，《嘉陵江上》 Хэ Лутин «Партизанская песня», «На реке Цзянлин» 赵元任： Чао Юаньжень： 《读书好》 《 чтение полезно》 《干，干，干》 《Работай, работай, работай》 《背着枪》 《Носить ружье на спине》 《长城和运河》 《Великая китайская стена и канал》 《糊涂老》 《Заблудившийся старик》 《抵抗》 《Спротивляться》 《好家庭》 《Хорошая семья》 洗星海： Сянь Синьхай 《只怕不抵抗》 《Бояться только отсутствия сопротивления》 洗星海： Сянь Синьхай： 《救国军歌》 《Песня об армии спасения страны》</p>
--	--	--

<p>好学生 Хороший студент 问问猫 Спросите у кошки 跷跷板 Качели-доска 菱儿 Водяной орех 春游（二部合唱） Весенняя прогулка （дуэт）</p>	<p>创作日期不详 Дата создания неизвестна</p>	
<p>上海市立务本女中附小 校歌 Гимн присоединения Убэньской женской средней школы к Шанхайской городской школе 天津市立师范附小校歌 Гимн начальной школы Тяньцзиньского муниципального педагогического университета</p>	<p>创作日期不详 Дата создания неизвестна</p>	

Приложение 4. Схемы отдельных произведений

Таблица 1. Схема структуры баллады «Мулиан спасает свою мать»

+	Сложная двухчастная репризная форма	I часть		II часть	
	Разделы формы	Простая II-х частная репризная форма		Простая II-х частная репризная форма	
		I часть A	II часть B	I часть A ₁	II часть (кода) B
		Вст. и осн. тема – период вариантно- повторного строения	Период из 3-х предложений	Период период вариантно- повторного- строения	Период неповторного строения
	Характер тематизма	(a+a ₁)+(a ₂ +a ₃)		b+b ₁ +a ₂	
	Кол-во тактов	16 т. 9+7 (5+4)+(4+3)		11 т. 4+4+7	
	Исполнение	хор		хор, тенор ^о 1, хор	
	Такты в тексте	1-16		17-27	
	Тональность	d – C – F – F		F	
				d	
				F – d	

Таблица 2. Схема структуры баллады «Народные песни Хуайнаня»

+	Разделы формы	Экспозиция				Развитие				Реприза				
	Сопрано (тематизм)	O _T a	I ₁ канон. секвен. a	t ₁ a	I ₂ канон. секвен. b	b	O _P a	I ₃ c+a простая секвенция	T ₁ a+b канонич. имитация	T ₂ a+b	П ₁ b	O _T канон. имит.	T ₃	
	Альт (тематизм)	T ₁ a+b	П ₁ c	...a+b	П ₂ c+b	b	t ₁ a	П ₁ b	a+c	T ₁ a+b	П ₁ b	T ₁ a	П ₁ b	T ₁ a
	Такты в тексте	т. 1- 3	4- 7	8-11	12- 14	15- 18	19- 20	21- 23	24-28	29-31	32- 34	35	36- 39	40- 41
	Тональность	C- dur – F- dur	F- dur – C- dur	C-dur –d- moll	d- moll /D- dur	d- moll /D- dur	g- moll	g- moll	B-dur	B-dur	F- dur	C- dur	F- dur	F- dur

В таблице используется сокращенная система обозначений: тема – T, при проведении в миноре – t; ответ реальный – O_P, ответ тональный – O_T; противосложение – П; интермедия – И; тема в инверсии – T_и.

Таблица 3. Схема структуры песни «Баллада о сборе лотоса»

Простая двухчастная репризная форма	I часть A		II часть B	
Разделы формы	Период <u>секвентно-повторного</u> строения		Период <u>неповторного</u> строения	
	<u>Вст. (a)</u> 5 т.	a+a ₁ 8 (4+4)	b+a ₁ 9 (4+5)	
Тональность	F-dur	F-C-dur	F-dur	F-dur

Таблица 4. Схема структуры «Народной песни»

Период повторного строения (строфическая)	<u>Вст.</u> 7 т.	1 предложение A 8 (4+4)	2 предложение A1 8 (4+4)
Тональность	E, D, G-dur	G-D-G-a-d	G-D-G