

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

На правах рукописи

ЛИ ШАНЬ

**ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА
ЛУАНЬ КАЯ**

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения, доцент
Никитенко Оксана Борисовна

Санкт–Петербург

2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В XX ВЕКЕ	12
1.1. Вокальная культура Древнего Китая. Истоки, традиции	12
1.2. Роль Сяо Юмэя в формировании идеологии взаимодействия национальных и европейских традиций в китайской академической вокальной музыке XX века	20
1.3. Жанры китайской вокальной музыки в XX веке (народные, военно-патриотические, художественные песни)	25
ГЛАВА 2. ЛУАНЬ КАЙ И ЭПОХА «ОТКРЫТОСТИ И РЕФОРМ».....	43
2.1. Формирование основных тенденций творчества Луань Кая в эпоху «открытости и реформ»	43
2.2. Героико-патриотическая тема в опере Луань Кая «Гора Имэн» и средства ее воплощения.....	66
2.3. Вектор стилевой эволюции вокальной музыки.....	80
ГЛАВА 3. ВЕДУЩИЕ ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУАНЬ КАЯ	87
3.1. Жанр военно-патриотической песни	87
3.2. Китайская специфика «неоклассического» и авторская концепция «неоклассических народных песен»	110
3.3. «Неоклассические народные песни» Луань Кая: опыт анализа	132
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	145
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	150
ПРИЛОЖЕНИЕ. Нотные примеры	181

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Среди композиторов, чье вхождение в пору творческой зрелости пришлось на начало миллениума, заметно выделяется имя Луань Кая, прославившегося в Китае благодаря его вокальным сочинениям, привлечших слушателей необычностью стиля, яркостью решений, новаторской трактовкой привычных песенных жанров.

Сегодня это известный композитор и музыкант, который в настоящее время является профессором Колледжа военной культуры Университета национальной обороны (ранее Академия искусств НОАК), директором учебно-исследовательского отдела художественного творчества Департамента военной литературы и искусства, директором Ассоциации китайских музыкантов, деятелем культуры, награжденным специальным государственным пособием. Кроме того, Луань Кай остается активным деятелем в сфере научно-технических и художественных достижений армии, членом Комиссии по оценке квалификации «Всеармейское искусство», выдающимся специалистом по известным проектам Национального университета обороны. Уместно напомнить, что во многих культурах Востока военное дело – это не только ремесло, но и искусство. Эти аспекты сохраняют свою актуальность и в современной армейской культуре Китая, что отражено во внимании правительства к искусству, сопровождающему армию, во множестве посвященных ей поэтических и музыкальных произведений. Принадлежность к этой области общественной и культурной жизни Китая обусловили внимание Луань Кая к военно-патриотической тематике в творчестве – оперном и вокальном.

Музыкальное мышление Луань Кая базируется на прочном профессиональном академическом фундаменте, который композитор получил в результате обучения у маститых китайских композиторов – профессоров Центральной консерватории, известных музыкальных деятелей Китая Ду

Минсиня и Тан Цзяньпина. Оба педагога как музыканты формировались в первую волну «вестернизации» китайской академической музыки под непосредственным влиянием не только западной, но и русско-советской музыкальной культуры. Оба не только вооружили Луань Кая глубокими профессиональными знаниями, но и сумели передать молодому композитору любовь к уникальному своеобразию традиционного национального искусства, а также – чувство патриотизма, уважения к героической истории китайского народа.

Творческая личность Луань Кая многогранна, и это находит отражение в его композиторской деятельности. Им создано множество значительных произведений искусства. Музыка Луань Кая обладает эlegantностью классического китайского искусства, вместе с тем, она насыщена современной стилистикой, в ней узнаются новейшие композиторские стремления и архаические звучания, которые удивительно мастерски соединяются с народными интонациями и элементами иных культур. Его произведения вошли в классическую серию произведений 50 известных современных композиторов. Высокую художественную ценность приобрели его вокальные сочинения. Эта сфера явно преобладает в творчестве Луань Кая. Военно-патриотические песни, романсы и «неоклассические народные песни» Луань Кая заняли устойчивое место в репертуаре самых популярных китайских вокалистов, они любимы ценителями национального вокального искусства. Однако, в силу активно развивающегося творчества и относительно молодого, для классиков, возраста композитора, его музыка не стала предметом всестороннего исследования как в Китае, так и русскоязычном сегменте музыковедения, посвященного изучению китайской академической музыки рубежа XX – XXI века. Между тем личность композитора, представителя современной полифоничной культуры Китая, представляет особый интерес, поскольку он принадлежит к новому поколению китайских композиторов, в музыке которых слышен пульс жизни современной культуры Китая, отражаются самые актуальные ее тенденции.

Степень изученности темы исследования. На китайском языке о Луань Кая пишут много, но это преимущественно краткие статьи, эссе и очерки. Отметим среди авторов таких, как Ван Сяоян [160], Ван Цюнь [162; 163], Лу Чжэнчжи [181]. О востребованности научного анализа вокальных сочинений Луань Кая свидетельствует активизация внимания к его творчеству молодых исследователей. Нельзя не отметить и первые появившиеся работы о творчестве композитора (преимущественно оперном) в русскоязычном музыкознании. Среди них отметим статьи Чжань Шубо [136], Гуань Чэнюань [22]. Однако, содержание и анализ этих работ сосредоточены на отдельных сочинениях композитора и не затрагивают вопрос понимания их своеобразия в контексте культурно-исторических тенденций.

Значительный интерес для понимания творческих устремлений Луань Кая представляют собственные статьи композитора, посвященные его оперным произведениям, патриотическим, художественным и «неоклассическим народным» песням, взглядам на роль популярной музыки [182; 183; 184; 185; 186]. Исследования, которые были бы направлены на многостороннее исследование оригинального вокального стиля Луань Кая, в настоящее время практически отсутствуют. О нем много пишут в прессе, его приглашают на телевидение, с ним беседуют представители других искусств – Луань Кай интересен кинематографистам, режиссерам, сценографам, вокалистам. Беседы и интервью с композитором содержат много ценного материала, который может предоставить исследователю информацию о месте творчества Луань Кая среди других композиторов его поколения. Имя композитора все чаще упоминается в аналитических работах, связанных с развитием современного вокального и оперного искусства Китая. Все это, вкупе с богатейшим «арсеналом» вокальных произведений композитора, представляет интересный материал для целостного научного исследования его художественного творчества, и одновременно позволяет констатировать факт: музыка композитора на сегодняшний день остается недостаточно изученной, а вклад в современную китайскую академическую музыку мало осмысленным,

поэтому представляется целесообразным сосредоточиться на самой репрезентативной, на наш взгляд, сфере композиторского творчества Луань Кая, а именно, на вокальной музыке.

Проблемы исторического контекста, пути и направления эволюции жанров китайской музыки XX столетия, в которых работает Луань Кай, затронуты в работах таких китайских музыковедов, как: Ван Ин [9], Дай Юй [28], Дунсюань У [36], Ду Сы Вэй [35], Ли Синьянь [46; 47], Цао Шули [112], Чжан Личжэнь [126], Чжан Цяньвэй [133], Чэнь Ин [141; 142], Ян Цзунбао [151], Ян Цзиньпэн [150], Янь Цзянань [154] и др.

Важные для нашего исследования методические аспекты анализа оперных и вокальных произведений, применяемые нами к сочинениям Луань Кая, проблемы особого статуса жанров вокального искусства в культуре Китая содержатся в работах таких исследователей, как Т. Б. Будаева [7; 8], Ван Итун [10], Ван Кайди [11], Ван Мяо [14], Ван Шижан [16], Гуань Чэнюань [21], Ден Кай Юань [31], Хо Цзинсинь [106], Цао Шули [112; 113], Цзюань Сунь [116], Чан Лиин [123] и др.

Объектом диссертации является вокальное творчество композитора: именно в нем концентрированно выражен оригинальный стиль композитора.

Предмет исследования: специфика вокальных сочинений композитора сквозь призму слияния целого спектра разнообразных элементов и традиций: народного мелоса, китайской военно-патриотической и художественной песни, европейской интонационности, оперного и эстрадного пения, стилистики поп-музыки нового времени.

Цель исследования – раскрыть музыкально-языковые, жанровые, стилевые особенности современного и в то же время глубоко классического вокального творчества Луань Кая, опирающегося на традиции китайской культуры и резонирующего тенденциям, присутствующим в современной мировой культуре.

Задачи исследования:

- выявить значение древней национальной культуры для формирования направленности композиторского творчества Луань Кая;
- определить роль Сяо Юмэя в становлении китайской академической музыки первой половины XX века;
- обозначить ведущие жанры китайской вокальной музыки в XX веке, послужившие базой творческих исканий Луань Кая;
- рассмотреть формирование Луань Кая как композитора в связи с культурно-историческим контекстом;
- определить особое место Луань Кая в ряду поколения композиторов, сформировавшегося в эпоху «открытости и реформ» в Китае (с конца 70-х годов XX века);
- проанализировать вектор развития чрезвычайно важной для китайской культуры военно-патриотической темы в вокальном и оперном творчестве Луань Кая;
- рассмотреть феномен «неоклассических народных песен» Луань Кая в контексте «неоклассики» эпохи метамодерна;
- проанализировать вокальные произведения композитора в жанрах военно-патриотической и «неоклассической народной песни»;
- определить место вокального творчества композитора в китайском музыкальном искусстве XXI столетия.

Теоретико-методологические основы исследования. Методология диссертации опирается на музыкально-исторические и музыкально-теоретические подходы в сочетании с привлечением общегуманитарных и культурно-контекстных принципов. Классические научные труды российских музыковедов по-прежнему являются основополагающими в определении уровней и аспектов анализа вокальных сочинений. Для данной работы важными стали книги и статьи В. Д. Конен [41], М. К. Михайлова [72], Е. В. Назайкинского [76], Г. М. Шнеерсона [146], Ю. Н. Холопова [107], В. Н. Холоповой [108], В. А. Цукермана [118] и др.

Композитор и его творчество рассматривались в диалектике внешних и внутренних контуров истории музыки, в неразрывной связи художника и эпохи. Объект исследования рассматривались: во всемирно-историческом и локально-историческом контексте развития; в связях с общественно-политической, идеологической, духовной и художественной жизнью Китая XX – XXI века; в контексте влияния традиций и новаторства, диалектики национального и интернационального.

Теоретическая научная база исследования включает в себя также:

– труды по теории и истории китайской культуры (Т. Б. Будаева [7; 8], С. А. Гудимова [23; 24], Дин Яо [33], Н. А. Лукинский [61], Лю Ху [64], Сунь Лу [95], Чан Лиин [121; 122; 123] и др.);

– труды по истории китайской литературы и поэзии (Гудимова С.А. [24], Ли Ян [57], И. С. Смирнов [81; 92], Н. А. Спешнев [93], Н.Т. Федоренко [103], Чан Лиин [121; 123], Чжан Хуншань [130] и др.).

Методы исследования. В связи с перечнем задач и подходов, использовался историко-культурологический метод для понимания явлений современного искусства как социокультурного продукта и части в эволюции общей национальной духовной культуры; для изучения музыкальных произведений использовался целостный и сравнительный анализ специфики сочинений Луань Кая с точки зрения выявления сходства и различий с произведениями аналогичных жанров и тематики других композиторов XX и XXI веков.

Материал исследования – ноты песен, партитура оперы «Гора Имэн», аудио– и видеозаписи исполнения вокальных произведений Луань Кая.

Положения, выносимые на защиту:

- Луань Кай является одним из знаковых представителей современной музыкальной культуры Китая.

- Высокая общественная значимость творчества композитора Луань Кая обусловлена его глубокой связью с культурными, духовными, нравственно-этическими традициями своего народа.

- В музыкальном плане композитор наследует традиции древней национальной культуры, китайской академической музыки первой половины XX века, составляющих фундамент идеологии его творчества.

- Вокальный стиль Луань Кая представляет собой сплав самых разнообразных значимых тенденций вокальной культуры Китая: от эстетики народных песен, рафинированного оперного пения до эстрадных мелодий, а также гармонического языка и ритмов современной поп-культуры.

- Оперный стиль композитора основан на развитии традиций жанра народной оперы и типичной для неё военно-патриотической тематики.

- Стилистика военно-патриотических песен Луань Кая представляет собой глубоко современный взгляд на музыкальное отражение актуальной для китайского искусства темы патриотизма.

- При глубокой связанности с традициями Китая Луань Кай является композитором XXI века, чутко откликающимся на изменения, происходящие в мире глобальной культуры, что нашло отражение в его «неоклассических народных песнях» как глубоко оригинального явления китайского метамодерна.

Научная новизна исследования. В диссертации впервые:

- вокальное творчество современного композитора Луань Кая становится в центре систематического исследования;

- многообразие жанровых проявлений в вокальных сочинениях композитора подвергается тщательному анализу;

- представлено развитие жанра военно-патриотической песни в творчестве Луань Кая;

- новаторский жанр «неоклассических народных песен» рассмотрен сквозь призму «неоклассических» тенденций эпохи метамодерна в Китае;

- анализ вокальных произведений композитора рассмотрен с точки зрения использования комплекса традиций и новаторства.

Теоретическая значимость исследования состоит в построении принципов анализа вокальных сочинений конца XX – XXI столетий, еще не

прошедших «испытания временем», входящих в исполнительский репертуар вокалистов. В контексте анализа дополнено теоретическое представление об отдельных жанрах вокальной музыки Китая – художественная песня, военно-патриотическая песня, «неоклассическая народная песня» – и вектор их эволюции в XXI веке. Понятие «неоклассика», появившееся в эпоху метамодерна, рассмотрено в сравнении с понятием «неоклассицизм», выявлены его особенности и преломление в творчестве китайского композитора.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что материалы настоящего исследования могут быть использованы:

- в исполнительской деятельности вокалистов, осваивающих произведения Луань Кая, что позволит им максимально приблизиться к пониманию композиторского стиля, осознать замысел каждого сочинения, понять во всем многообразии и тонкостях палитру его авторских приемов;

- в разработке раздела курса современного музыкального искусства Китая XXI века с включением в него аналитической информации о личности и творчестве Луань Кая как значимой фигуры китайской музыки нового времени;

- в возможности использовать материалы исследования в новых научных работах китайских музыковедов для уточнения картины развития современного вокального искусства Китая.

Достоверность результатов исследования подтверждается опорой на фундаментальные музыковедческие труды по истории и теории музыки, применением апробированных методов исследования, детальным анализом нотного материала, концептуальным осмыслением оригинального вокального стиля яркого представителя китайского искусства XXI столетия.

Апробация результатов исследования осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена. Материалы работы были представлены на XVIII Международной научно-практической конференции РГПУ им. А.И.

Герцена (2022 г.), а также на Восьмой всероссийской педагогической конференции «Педагогика и искусство в современной культуре» в феврале 2025 года в Санкт-Петербурге. Положения диссертации отражены в 7 научных статьях, опубликованных в рецензируемых изданиях и иных сборниках научных трудов.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, включающего 154 источника на русском языке, 2 на английском и 59 на китайском языках, а также приложения с нотными примерами.

ГЛАВА 1

РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В XX ВЕКЕ

В связи с тем, что в вокальном творчестве Луань Кая нашли отражение как древние традиции национальной вокальной культуры, так и опыт китайских композиторов, создававших академическую вокальную музыку в XX веке, первая глава посвящена характеристике особенностей китайской вокальной музыки с древних времен, а также обзору развития вокальных жанров в музыкальной культуре Китая в XX веке.

1.1. Вокальная культура Древнего Китая. Истоки, традиции

До настоящего времени в национальной вокальной культуре Китая сохраняется актуальность вопроса ее классификации, в которой китайские исследователи рекомендуют в крупном плане выделять традиционную и современную, применяя признак наличия или отсутствия в ней западного влияния.

Традиционным вокальное искусство может быть в случае задействования в нем совокупности методов и средств, характеризующихся наличием определенного стиля, выстроенного с учетом родного языка, физиологических и психологических особенностей исполнения. Кроме названного, следует отметить важность особенностей лада, метрики, ритма, структурно-функциональной организации, которые определены эстетикой и духом традиционной культуры. На это указывают в своих работах такие исследователи, как Чэнь Ин, Чжан Цяньвэй, Чан Лиин и др.

В качестве первых вокальных произведений, выстроенных с учетом требований, предъявляемых к ним, можно назвать национальные композиции,

датируемые вторым десятилетием VIII века. В связи с этим, следует обратить внимание на то, что согласно вышеназванной дате, вокальное искусство в современном его представлении можно считать достаточно «молодым». Однако не стоит игнорировать долгий путь его становления, в ходе которого были накоплены уникальные традиции вокального исполнительства, послужившие основой для последующей более органичной надстройки вокальной культуры в современности.

Естественно, что вокальное искусство Китая обладает своеобразной, только ему присущей самобытностью, сформированной в ходе исторического развития государства под влиянием традиционных ценностей, которые сформировались в результате влияния религиозно-философских концепций (конфуцианство, даосизм) и морально-нравственных ценностей, проявляющихся в культурном мировоззрении и творчестве народа (театр, песенный и инструментальный фольклор).

Современное вокальное искусство имеет глубокие корни в культуре Древнего Китая. При этом, как пишет Ян Цзунбао, «вплоть до XX века такого понятия, как вокальное искусство в Китае не существовало, хотя на протяжении всего этого времени страна славилась своими музыкальными представлениями» [151, с. 10].

Здесь необходимо уточнить иерархию нескольких понятий: «вокальная музыка», «вокальное искусство» и «вокальная культура». «Вокальная музыка» – вид музыки, организованный во времени, по высоте и исполняющийся одним или несколькими голосами без сопровождения или в сопровождении инструментов. «Вокальное искусство» появляется тогда, когда пение становится способом передачи идейно-образного содержания, заключенного в музыкальном произведении с помощью певческого голоса.

В уникальной культуре Древнего Китая вокальная музыка занимала краеугольное место в системе философско-эстетического понимания значимости музыки в жизни китайского общества. В связи с этим, как ни в какой другой национальной культуре, именно в Китае рано сложились

предпосылки появления именно «вокальной культуры» как системы. Сформированная в древние века, она стала культурно-исторической базой для последующего долгосрочного развития вокального искусства.

Цяо Лэй и Е. Г. Савина пишут: «Общеизвестно, что китайская культура носит традиционный характер, где глубоко чтутся сложившиеся принципы и ценности, которые стабильны и непререкаемы. Иными словами, за многотысячелетнюю историю существования китайской культуры в ней не происходило радикальных изменений, вплоть до начала XX в. Построенная вокруг авторитета прошлого, китайская музыка издавна сохраняла незыблемость своих традиций, передающихся из глубокой древности» [119, с. 141].

Роль государства в развитии китайской культуры была очень велика и остается существенной по сей день. Философия – неотъемлемая часть китайской культуры. На национальное мировоззрение китайцев огромное влияние оказали три основных течения – конфуцианство, даосизм и буддизм: «В конфуцианской философии акцент делается на этике, целью которой является создание гармоничного общества, основанного на уважении, порядке и добродетели. Даосизм, с другой стороны, подчёркивает гармонию с природой, спокойствие и самопознание, а буддизм призывает к освобождению от страданий и достижению просветления» – пишет С. Д. Ахмедова [3, с. 429].

Философия Древнего Китая лежит и в основании понимания искусства, в том числе музыкального. Древние философы считали музыкальный звук антиномией понятию «шум». Он должен быть благозвучным. Глубокий символизм китайской традиционной культуры тоже проистекает из древности, когда согласно философскому мировоззрению китайцев сложилось понимание, что между ступенями звукоряда существует сложная символическая связь с месяцами года, часами суток, расположением солнца и луны, с животными, птицами, с природными стихиями, с мужским (ян) и женским (инь) началами и т.д. Таким образом, согласно древней китайской философии, «музыка – дар Неба, она основывает свои принципы на законах

развития вселенной и обладает огромной силой воздействия на людей» [1, с. 197].

В каждом из основных направлений китайской философии присутствует свое определенное видение роли музыки в духовной жизни общества: «Согласно представлениям конфуцианства, музыка являлась важным фактором воспитания людей и средством достижения общественной гармонии. Даосизм отводил искусству роль фактора, способствующего слиянию человека и природы, а буддизм выделял мистическое начало, помогающее духовно совершенствоваться личности и постигнуть сущность бытия» – пишут Н. А. Синянская и Фу Шуцзюнь [90, с. 169].

Древние китайцы видели в музыке огромную силу нравственно-этического воздействия на людей. В древнекитайском языке «музыка» и «радость – наслаждение» обозначались одним словом, но и до сих пор, даже в современном китайском языке, слова «музыка» и понятие «радость–наслаждение» записываются одним иероглифом 乐.

Уникальное национальное пение в Китае прошло огромный путь развития. Его истоки уходят в период раннего синкретизма VIII–XIII вв., а наиболее высокий уровень развития вокального искусства фиксируется в Пекинской опере, возникшей в конце XVIII века. Отмечая присущий народной китайской музыке синкретизм пения, танца и театрального действия, подчеркивается, что именно голос в этом синтезе занимает особое место, являясь самым выразительным «инструментом», способным максимально передавать мысли и чувства человека.

Если проследить образование форм вокальных музыкальных представлений, обобщив ряд менее значимых характеристик, то можно представить динамику их развития следующим образом:

- Сяньхэгэ (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) – сольное исполнение без инструментального сопровождения;
- Даньге – вокальное трио, сопровождаемое пением солиста *a capella*;

- Инструментальное сопровождение сольного исполнения песни (гучжэн, бамбуковая флейта, барабан) как форма проведения традиционных мероприятий, существующая и востребованная до настоящего времени;

- Тан Дацюй (618 г. – 907 г.) – форма, в которую включены музыка, пение и танцы. В зависимости от задач мероприятий, названная форма могла нести официальный характер происходящих действий – Яюэ Дацюй, либо быть иметь религиозное назначение, обрядовые функции – Фаюэ Дацюй;

- Юань Цюй (1271 г.–1368 г.), включающая в себя дзадзю (опера) и саньцюй (поэзия), объединенные в пении и характеризующиеся строгим соответствием прописанных правил формата и структуры слов и рифм.

В эпоху Древнего Китая были созданы китайские трактаты о музыке, которые являлись неотъемлемой частью китайских философских школ. В эпоху династии Чжоу («времена ста философских школ») появились «Юэцзи» («Записки о музыке», IV век до н.э.), главной мыслью которого является влияние музыки на нравы людей. Кроме этого – «Люйшу» (Книга о льюй), «Юэшу» («Книга о музыке»), «Юэлунь» («О музыке»), в которых просматривается связь с древнегреческими философско-эстетическими воззрениями Пифагора, Платона, Аристотеля.

Непреходящую ценность представляют сборники, в которых были систематизированы песенно-поэтические образцы. Ряд таких собраний по сей день являются источником знания о специфике песенного наследия Китая. В первую очередь, это «Книга песен» (V века до н.э.), составление которой приписывается Конфуцию. Состоящая из 305 лирических стихотворений, она отражает весь спектр жизни народа: «Благодаря появлению «Книги Песен» – пишет Чжан Хуншань, – среди представителей высших слоев китайского общества возник интерес к народному творчеству, собиранию, обработке и изучению фольклорных материалов. Но анализ фольклорных текстов сначала носил фрагментарный характер» [130, с. 55]. Значимым этапом в развитии традиционной китайской музыки является деятельность Цюй Юаня,

создавшего в IV веке до н.э. песенно-поэтическую школу и сборник под названием «Чуские строфы».

Фольклор, как часть общественного уклада, обычаев, традиций, церемониальной жизни находит отражение в одном из древнейших текстов раннего периода династии Цинь «Ритуалы Чжоу», известного как произведения Чжоу Гуна. Чжан Хуншань, говоря об исследованиях китайского фольклора отмечает также «Записи прекрасных снов в Восточной столице» Мэй Юаньлао, каноны «Взвешивание суждений» (Ван Чун) и «Проникновенный смысл нравов и обычаев» (Ин Чао), относящиеся к периодам Восточной Хань (25 г. н. э. – 220 г. н. э.) [130, с. 55]. Уже по названиям этих трактатов мы видим, что фольклор является неотъемлемой частью жизни, нравственных представлений древних китайцев.

В крупном плане традиционная китайская музыка подразделяется на придворную и народную. Она вбирает в себя жанры народной музыки, которые были распространены в разных регионах Китая во всем разнообразии – танцевальную, песенно-танцевальную музыку, жанр музыкальной драмы (сицзюй), который появился в эпоху династий Юань и Мин (XIII – XVII вв.), кульминацией развития которого стали ее выдающиеся разновидности – цзинцзюй (пекинская опера), куньцзюй (куньшанская опера), юэцзюй (шаосинская опера). Пекинская опера сохранилась до XX века и получила мировую известность как глубоко самобытное музыкально-театральное искусство, в недрах которого зафиксировались эстетические особенности китайской вокальной культуры.

Суммируя исследование развития народных песен и в целом китайской вокальной музыки, Тан Хайчуань пишет: «Таким образом, свое начало народные песни в Китае берут со времен V века до н.э., с произведения под названием «Книга песен» <...> Следующим этапом развития традиционной китайской музыки является создание в IV веке до н.э. песенно-поэтической школы, основателем которой стал Цюй Юань. В эпоху династии Тан и Сун музыкальная наука продолжала развиваться. Композиторы писали гимны,

произведения для широкой и узкой публики, лирику, воспевали китайский народ, красоту природы <...> VII–XI века примечательны появлением в Китае музыкального театра и традиционной китайской оперы» [99, с. 69].

Значение китайских народных песен, представляющих собой веками накопленное китайским народом богатое наследие, огромно для современной китайской культуры, так как они стали базисом для всех музыкальных жанров, выработанных в китайской академической музыке XX века. Чжан Цзышу пишет: «Китайские народные песни <...> отражают разнообразие китайского общества, истории и культуры, передавая через мелодии и тексты чувства, переживания и жизненные истории обычных людей, а также демонстрируя уникальные культурные особенности различных регионов Китая. Разнообразие китайских народных песен проявляется в их многочисленных жанрах и региональных особенностях. От горных песен и песен-мелодий до колыбельных и любовных песен – каждый жанр имеет свой уникальный исторически сложившийся стиль исполнения и способы выражения певцами воплощенных в этих песнях эмоций, мыслей, чувств, переживаний» [131, с. 186].

Отдельно остановимся на китайской вокальной культуре: «Со времен династии Шан (XIV–XI вв. до н. э.) в Китае существовали профессиональные образовательные заведения, где обучали пению. Из них позже сформировались знаменитые музыкальные академии «Юэ Фу», «Ли Юань», «Тай Чан Шу» и прочие. Если обратиться к древним китайским философско-эстетическим трактатам и музыкально-теоретическим источникам «Беседы и суждения» Конфуция, «Трактат о музыке» Сыма Цяня, «Рассуждение о пении» неизвестного автора и др., то можно заметить особое отношение к музыке в целом и специфические характеристики вокального обучения в частности, которые со временем прочно укрепились в певческой культуре Поднебесной» [119, с. 142].

Музыкальное образование в Древнем Китае мыслится частью государственной политики. Правители всех 25 династий китайской истории

выделяли огромные средства на развитие музыки и создание разного рода культурных институций: Большой департамент по делам музыки «Дасыюэ» в период династии Западная Чжоу (1046 г. до н.э.– 771 г. до н.э.); музыкальное управление «Дачансы» во времена династии Суй (581–618 гг.); музыкальная школа и ее филиалы существовали в эпоху династии Сун (960–1279 гг.).

Огромную роль в становлении музыкального образования сыграла эпоха династии Хань (206 год до н. э. – 220 год н. э.). Именно тогда появляются понятия «музыкальное образование» и «музыкальное творчество».

Важнейшим событием в эпоху династии Хань стало создание музыкальной палаты – Юэфу, «которая являлась органом по управлению музыкальной деятельностью» [56, с. 217]. Она была создана в 112 г. до н.э., подняв музыкальное творчество и обучение традиционной китайской музыке на профессиональный уровень и придав им системный характер. Именно здесь был создан один из древнейших музыкальных трудов – сборник мелодий «Юэфу шицзи», состоящий из ста томов, в котором содержатся больше 5000 народных песен и танцевальных мелодий.

Отметим значение периода расцвета династии Тан (первая половина Средневековья в Китае). Ли Юе пишет: «В период династии Тан (618–907 годы) традиционное музыкальное образование в Китае вступило в период расцвета. В это время народная музыка разных жанров (народные песни, танцы), музыкальная драма, а также дворцовая (вокальная, инструментальная, танцевальная, застольная) и религиозная музыка получили большое развитие. Произошло также формирование многих музыкальных образовательных учреждений, действовали разнообразные коммуникации в музыкальной образовательной сфере, публиковались пояснения к различным системам музыкальной нотации, состоялась реформа в области музыкальной формы и появились новые музыкальные теории» [56, с. 219].

До XVII века музыкальное искусство Китая развивалось в замкнутой среде. Н. А. Синянская отмечает, что вплоть до начала XX тысячелетия «в Поднебесной появилось несколько сотен музыкальных жанров, так или иначе,

имеющих основу в традиционной народной культуре», а в XX веке Китай «стал активно заимствовать западные веяния в музыке, сохраняя при этом исключительную аутентичность» [90, с. 170].

Представленный краткий исторический экскурс становления вокальной музыки Китая, отражает общую картину структурной функциональности традиционных форм организации вокального исполнительства и позволяет не только констатировать важность данной области музыкального искусства в жизни страны, но и перейти к изучению развития жанрового разнообразия китайской вокальной музыки в XX веке.

1.2. Роль Сяо Юмэя в формировании идеологии взаимодействия национальных и европейских традиций в китайской академической вокальной музыке XX века

Реформа музыкального искусства в Китае на протяжении XX столетия происходила в двух направлениях – развитие и совершенствование национальной музыки и создание новой музыки, жанры которой сформировались в европейской культуре, имеющей отличия от китайских музыкальных традиций. В основе этого процесса лежало понимание необходимости объединения культур Востока и Запада. На основе изучения западных музыкальных традиций, композиторских приёмов, исполнительской техники, в период первой половины XX века, были написаны первые авторские произведения китайских композиторов, соответствующие уровню профессионального исполнительства. На протяжении XX столетия теоретическое изучение проблем музыкальной культуры способствовало дальнейшему развитию профессионального композиторского творчества.

Важнейшим фактором усвоения универсального языка мировой музыкальной культуры стало развитие в Китае жанров симфонической музыки

и оперы – двух ведущих академических жанров мировой классики. Этому способствовало появление первых профессиональных симфонических оркестров, в частности, в Шанхае. Эти коллективы служили площадкой обучения и передачи европейскими и русскими музыкантами, входившими в их состав, опыта понимания и исполнения симфонической музыки китайским музыкантам. Результатом стало выведение китайского симфонического оркестра на международный уровень.

Развитие музыки в Китае на протяжении XX века можно разделить на несколько периодов. Остановимся на первом периоде (1920-е – 1930-е годы), в который закладывался базис будущей профессиональной академической музыкальной культуры Китая.

Отметим огромную роль в этом процессе одного из ярчайших деятелей китайской культуры, каким являлся в этот важный период Сяо Юмэй (1884-1940). Он был одним из первых профессиональных композиторов Китая, который получил музыкальное образование за границей, а затем начал осознанно использовать западноевропейские приемы и методы композиции в своих произведениях. Широко образованный музыкант-просветитель, педагог и теоретик Сяо Юмэй сыграл особенно важную роль в формировании жанров новой китайской вокальной музыки, в первую очередь – жанра художественной песни. Именно он ввел в обиход данный термин – художественная песня.

Сяо Юмэй был одержим идеей строительства национальной культуры. В своих глубоко национальных по духу песнях, он воспекает величие народа, беспокоится об укреплении и поддержании целостности страны, сохранении нации, ее богатейшей культуры. Сяо Юмэй утверждал, что музыкальные деятели должны использовать свое творчество для пробуждения общественного сознания и укрепления патриотизма в людях.

Выдающийся исследователь и теоретик музыки, благодаря своим глубоким знаниям и художественному таланту, Сяо Юмэй составил большое количество учебных пособий и трактатов по музыке. В 1920 году он издал

«Метод исследования музыки», в 1920–1921 годах – «Очерк гармонии», в 1924–1925 годах – «Учебник по теории музыки для младших классов средней школы» (в шести томах), в 1925 году – «Учебник по фортепиано». «Учебник органа» и «Учебник скрипки» были опубликованы в 1927 году, а «Общие музыкальные исследования» и «Очерк истории современной музыки» – в 1928 году.

В начале 1920-х годов он издал несколько сборников песен в сопровождении фортепиано (опубликованы в 1923 году и 1924–1925 годах). Уникальность изданного «Сборника песен» заключается в том, что в него вошли наиболее репрезентативные произведения песенного искусства того времени, а также ранние произведения самого композитора. Большинство авторских произведений мастера отражают жизнь людей, студенческой молодёжи, чувство любви к родной природе («Поющие гуси летят на юг», «Новый снег», «Карабкаясь высоко», «Звёздное небо»). Некоторые произведения затрагивают современные социальные проблемы и проникнуты глубоким патриотизмом.

Как исследователь Сяо Юмэй отмечал, что современные китайские музыканты, теоретики, педагоги и музыкальные общественные деятели, должны уделять больше внимания глубокому изучению музыкальной теории европейского и восточного искусства, для совершенствования своего композиторского творчества. Он неоднократно указывал на то, что отсталость музыкального образования – одна из основных причин неразвитости китайской музыки. Именно поэтому, главная сфера деятельности Сяо Юмэя, которой он занимался на протяжении всей жизни, связана с созданием высшего музыкального профессионального образования в Китае. Внедряя практические и теоретические музыкальные предметы в китайские образовательные учреждения, Сяо Юмэй ставил своей целью воспитание кадров музыкальных исполнителей, композиторов, теоретиков, педагогов, без которых невозможно было развитие на высоком уровне новой академической музыкальной культуры страны.

Подчеркивая ценность традиционной китайской музыки, Сяо Юмэй внедрял в музыкальную ткань своих произведений элементы ее самобытного звучания. Он призывал исполнителей, педагогов, исследователей, современных китайских композиторов поддерживать изучение традиционной музыки и использовать ее в качестве базы для создания произведений. Только это могло способствовать отражению национального характера, чувств и эмоций китайцев, созданию художественного образа национальной культуры. Сяо Юмэй трезво отмечал, что в период 20-х – 30х годов XX века интерес к китайскому национальному культурному наследию переживает кризис, находится в упадке. На данном этапе китайская национальная музыка не популяризировалась. Она потеряла актуальность как способ выражения тех или иных актуальных социальных событий. Музыкант призывал многовековые музыкальные традиции китайской национальной музыки наполнить в современных музыкальных произведениях новым содержанием. Именно это могло позволить сформироваться новаторскому, современному искусству, но национальному по своему духу.

В своих трудах Сяо Юмэй анализирует и подчеркивает самобытную непохожесть китайской музыки в сравнении с произведениями национальной музыки других стран.

Музыкант проделал огромную работу по изучению, фиксации образцов традиционной китайской музыки, сделав их тематическим материалом для современного китайского композиторского творчества, которое, благодаря этому, не утратило своего национального колорита.

Сяо Юмэй создал Ассоциацию по исследованию национальной музыки, которая в том числе занималась «переводом» ее в партитуры общепринятых мировых стандартов. Это способствовало ее популяризации среди исполнителей и композиторов разных стран. В эту ассоциацию вошли китайские и западные музыкальные эксперты, исследователи, педагоги, исполнители.

Важнейшим направлением деятельности Сяо Юмэя являлась работа по популяризации китайской народной музыки среди широкой слушательской аудитории. Для сохранения и распространения образцов песенного наследия он со своими единомышленниками переводил их в общепринятый европейский формат нотной записи для последующего использования в качестве справочно-тематического издания для композиторов и историков музыки.

Сяо Юмэй подчеркивал, что ценность традиционной китайской музыки заключается не только в ладогармонических, метроритмических особенностях, используемых музыкальных инструментах и технике исполнения, а в разнообразии и глубине содержания музыкальных произведений, передающих самобытный колорит музыкального наследия страны. Традиционная музыка должна стать составной частью нового музыкального творчества, сформировав возрождение интереса к национальному искусству Китая. Благодаря Сяо Юмэю, на сегодняшний момент новая китайская музыка, созданная на основе западных музыкальных техник и впитавшая в себя традиционные музыкальные формы и элементы, обладает всеми современными характеристиками новой эпохи, при этом не теряя своего национального характера.

Музыкант считал, что создание национальной композиторской школы возможно только при условии получения профессионального музыкального образования. В своих научных исследованиях он сформировал ряд важнейших положений по организации музыкального образования в Китае. Он отмечал, что общее музыкальное образование является важнейшей частью эстетического и культурного развития человека, формирует ценностно ориентированное развитие будущего китайского гражданина. Эстетическое воспитание является важной частью социальной жизни общества, способствует развитию мышления, памяти, логики, а также других важнейших мыслительных процессов, которые являются основополагающими для формирования личности человека. Проводя реформу музыкального

образования в средней школе, исследователь подчеркивал, что содержание учебного курса должно включать вокальную, хоровую практику, инструментальную игру, теорию музыки. Однако, в то время количество учебных часов было недостаточным для получения профессионального образования начального уровня. Это приводило к тому, что интерес к музыкальному искусству не успевал сформироваться.

Сяо Юмэй стал одним из первых учёных и исследователей Китая, реформировавших всю музыкальную систему страны. Он входит в число самых известных деятелей искусства и культуры Китая первой половины XX века. Исследователь ушёл из жизни в 1940 году, однако, вектор развития музыкального искусства, заложенный им, не потерял своей актуальности в последующие годы. Во второй половине XX века развитие и реформирование музыкальной образовательной системы Китая продолжили ученики Сяо Юмэя, сохранившие преемственную связь с великим наследием мастера.

Такие музыканты как Сяо Юмэй являлись образцом для новых поколений композиторов, ценящих традиции своей национальной культуры. Универсальность личности композитора, педагога, теоретика-исследователя, общественного деятеля, по-своему отразилась в музыкантах будущего, среди которых Луань Кай, многогранно проявляющий себя в развитии современной музыкальной культуры Китая.

1.3. Жанры китайской вокальной музыки в XX веке (народные, военно-патриотические, художественные песни)

Обращение к генезису вокального творчества Луань Кая вызывает необходимость обзора трех основных жанров китайской вокальной музыки первой половины XX века, которые отражают наиболее важные тенденции развития китайской музыкальной культуры. Это – народные песни (фольклор)

и их обработки, патриотические и военные массовые песни, художественные песни.

Особенности каждого из этих жанров прорастут в творчестве Луань Кая.

По меткому выражению Чжан Лин, «народная песня является “художественной ДНК” культуры, зашифрованной в звуках. Народная песня по праву является главным репрезентантом национальной музыкальной традиции практически во всех музыкальных культурах мира. С одной стороны, в ее словесных текстах запечатлены характерные для культуры традиционные ценности, представления о мире, этика и мораль, эстетические взгляды, отображенные в художественных образах. С другой стороны, в ее музыке зафиксированы интонации (в том числе и речевые), которые являются своеобразным интонационным словарем данной культуры и ее языка, эмоционально окрашенным и несущим исторически “откалиброванные” смыслы» [125, с. 190].

Период 1840–1949 годов характеризуется усилением европейского влияния в Китае. В области музыкального искусства в центре этого процесса оказывается именно вокальная музыка, каждый жанр которой отражает тот или иной срез социокультурных процессов. Данную временную дистанцию в развитии китайской музыки Чжан Цяньвэй подразделяет на первый «переходно-подготовительный» период (1840–1920) и второй период «усвоение инокультурного опыта» (1920–1949). По поводу первого периода автор пишет: «Уже в середине XIX века со стороны определенных кругов китайской интеллигенции все больше подвергается критике “политика духовной самоизоляции” Китая и выдвигаются идеи преодоления его отсталости путем освоения достижений Запада, приобщения к новым общественно-политическим идеям» [133, с. 37].

Традиции национального поэтического творчества эпох Сун (X–XIII вв.) и Тан (VII–IX вв.) соединяются с современными социально-политическими, патриотическими темами, которые приобретают особую актуальность в связи с событиями Второй опиумной войны. Традиции и современность,

подражание народному фольклору, издревле присущие китайской поэзии патриотические идеалы, возрождаются и отличают поэзию таких китайских поэтов конца XIX – начала XX вв., как Хуан Цзуньсянь, Тань Сытун, Ся Цзэнью и др.

Во всех видах искусства начала XX века все ярче начинают противопоставляться «охранительные» тенденции, направленные на продолжение национальных традиций, в противовес ориентации на европейское искусство. Но главные поиски передовой художественной интеллигенции были направлены на поиск синтеза западной и традиционной китайской культуры. Именно это мы наблюдаем в области формирования новой академической китайской музыки.

Заметим, что такой путь был пройден многими странами, которые усваивая опережающий опыт европейской профессиональной музыкальной культуры, адаптировали ее на свою национальную почву. В этом смысле много общего между китайской и русской культурой, которая прошла период адаптации, строительства своей национальной музыкальной культуры на столетие раньше, в XIX веке. В начале XX века в силу исторических, экономических, политических, идеологических обстоятельств взаимоотношения между Китаем и Россией/СССР были наиболее тесными и влияние соседа на культурное строительство в Китае до 1960-х годов можно назвать определяющим.

Возвращаясь к вокальным жанрам, отметим, что именно народная песня в эпохи строительства основ национальной культуры становится главным «интонационным словарем», базисом, на котором формируется новое, но сохраняющее национальное своеобразие, искусство. Чан Лиин пишет: «Народная песня по праву считается настоящей сокровищницей культуры Китая. В народно-песенном творчестве как в зеркале отразилась история страны, думы и чаяния людей, из него во все времена черпали темы и сюжеты профессиональные композиторы, мастера поэтического и театрально-драматического искусства» [121, с. 4]. Об этом же пишет Денг Кай Юань:

«Становление национальной стилистики в китайской камерно-вокальной музыке тесно связано с фольклором и, прежде всего, с песенным жанром» [31, с. 58].

Именно народная песня способствовала поиску «китайского стиля» и служила сохранению художественной идентичности во всех жанрах академической музыки и в первую очередь вокальной.

О том, какую важность представляла для становления китайской музыкальной культуры XX века народная песня, говорит и активное развитие в начале прошлого века национальной фольклористики. Импульс к этой деятельности дало движение за новую культуру 4 мая. Профессора Пекинского университета в 1918 году основали «Общество изучения песен», которое занималось сбором народных песен, исследованиями в области фольклора. В этом же году был инициирован общенациональный конкурс «Народные песни». Там же в 20-е годы появились еженедельники «Народные песни» и «Фольклор». В 1920 г. была создана Ассоциация по изучению народных песен. Насколько разнообразна была коллекция собранных песен можно судить по описанию, которое приводит Чжан Хуньшань: «Краткое описание их коллекции четко определяло содержание “народных песен”: это должны быть песни, во-первых, относящиеся к истории человеческих чувств, обычаев, политики и религии места, общества или эпохи; во-вторых, имеющие глубокий смысл, подобные афоризмам; в-третьих, непристойные, но натурально интересные, такие как риторика призывников, стариков и женщин; в-четвертых, обладающие естественным очарованием, такие как детские стишки, а также пророчества, которые кажутся непонятными». [130, с. 57].

Полученный импульс к развитию китайской фольклористики имел огромное значение и пролонгированный результат. Автор отмечает, что «в настоящее время фольклор становится горячей точкой исследования в современных китайских социальных и гуманитарных науках» [130, с. 57].

Можно сказать, что народная песня существовала и красной нитью проходила через всю китайскую музыкальную культуру в трех аспектах:

- как аутентичный фольклорный жанр древней национальной вокальной культуры;
- как объект творческих преобразований (обработки, аранжировки народных песен);
- как тематический материал, несущий в себе интонационный комплекс самобытной национальной культуры («художественная ДНК»), используемый в разных жанрах китайской академической музыки, обеспечивающий ее национальную принадлежность и своеобразие.

Издревле присущее народным песням разнообразие содержания (трудовые песни, политические, ритуальные, песни о любви, детские песни, песни о жизни и т.д.), обусловило их универсальное применение и адаптацию к отражению актуальных проблем современности.

Особую актуальность приобрели политические песни, которые и в древние времена отражали отношение людей к политическим событиям, выражали «гнев и протест против несправедливости» [132, с. 154]. Об актуальности в новое время такого жанра народной песни политического содержания, как гимн, Чжан Цюаньвэй и М. Г. Костерина пишут: «Гимны являются основным направлением политических песен в новую эпоху после освобождения. В них поется о трудящихся, которые счастливы быть хозяевами своей страны» [132, с. 154].

Важным источником сохранения национального менталитета, национальной философии являлись ритуальные песни, содержание которых «проистекает из благоговения людей перед природой, их восхищения силой природы» [132, с. 155]. Церемониальные песни характеризуются следующим образом: «Такие песни используются на свадьбах, похоронах или при встрече высоких гостей <...> Молитвенные народные песни, исполняемые во время больших праздников, имеют разное содержание в зависимости от торжества. Когда люди умирают, поют похоронные песни, чтобы выразить скорбь живых по умершим» [132, с. 155].

Заметим сразу, что разнообразие содержания и глубокая связь с разными сторонами жизни народа, не являются уникальными свойствами китайской народной песни. Это изначально присутствует в народной культуре любого народа. Однако, каждая традиционная культура наиболее глубоко отражает национальное своеобразие и именно поэтому невозможно без опоры на это наследие построить суверенное искусство.

Еще одной областью народной песенной культуры являются лирические песни или песни о любви. Являясь областью интимных человеческих переживаний, они передают целый спектр чувств людей. Эти чувства являются вечными, свойственными природе человека, но вместе с тем несут на себе и отсвет национального менталитета, культуры бытия, традиций той или иной нации. Радости и горести, разлуки с любимым человеком, любовные трагедии находили отражение в народных песнях. У Минмин отмечает: «Интересно, что в прошлом в Китае тема любви считалась табуированной в искусстве. Однако, Ши Гуаннань своим творческим подходом к ней, искренностью и целомудрием разрушил эту “запретную зону”» [102, с. 75].

Показательна также «женская» тема в китайской песенной традиции, о которой пишет Шэнь Лянь Кан: «Вид традиционной камерно-вокальной музыки, известный с древних времён и близкий *цзы*, – это рифмованный сказ танцы – включал в себя пение, декламацию и инструментальную импровизацию (на струнном щипковом инструменте). В эпоху Цин (1644–1912) сказ танцы часто сочиняли женщины (аналогия с современными женщинами-писательницами). Они создавали настоящие танцы-романы, рассказывающие о судьбе женщин, часто занимательные и сложные по сюжету» [148, с. 115]. Заметим, что в будущем образ женщины займет огромное место в новой китайской опере XX века.

Необходимо выделить еще одну категорию народных песен – детские песни, игровые и развивающие. Начиная с колыбельных и далее они выполняли важную воспитательную функцию. Они помогали «не только обогатить знания детей о мире, вдохновить их воображение, но и <...> развить

у детей мышление, хороший стиль, хорошие привычки, а также стать одним из важных инструментов мудрого воспитания» [132, с. 155].

Работая с вокальным творчеством Луань Кая, мы обратили внимание на то, что исследователи выделяют в нем тематическую категорию «песни о жизни». В этом плане композитор тоже опирается на глубинную традицию национальной народной песни, в которой присутствовали «песни о жизни» или «жизненные песни». Можно сказать, что эти песни на первый взгляд отражают социальную и семейную жизнь людей, которая так или иначе находит воплощение во всех выше отмеченных тематических направлениях песен. Тем не менее, принципиальное отличие «песен о жизни» – это философский взгляд на жизнь. Напомним, что философия («любовь к мудрости») – особая форма познания и система обобщённых знаний о наиболее общих основаниях бытия, занимающаяся анализом универсальных характеристик реальности, человеческого существования и отношений человека с окружающим миром. В «песнях о жизни» объектом «является единство противоположностей: красота и уродство, добро и зло, боль и радость, революция и реакция и так далее. Через эти сравнения выражаются мысли и чувства певца, его отношение к действительности» [132, с. 155].

Вполне закономерен вывод Чан Лиин по поводу значения народной песни в развитии китайского музыкального искусства: «Образцы национального песенно-поэтического творчества всегда служили живительным и неисчерпаемым источником для формирования различных направлений в китайской поэзии, драме, опере и других видах искусства, что позволяет расценивать народную песню как настоящий феномен китайской цивилизации» [121, с. 21].

Современные формы вокальной культуры Китая образованы на протяжении длительного исторического периода под влиянием множества факторов, изучение которых позволяет увидеть обусловленность развития искусства социально-экономическими условиями, историческими обстоятельствами, а также проанализировать механизм сохранения

национальных особенностей в музыке. Именно вокальное творчество ярко транслирует основы традиционной культуры Китая, накопленные и бережно сохраняемые в музыкальном творчестве народа.

Жанром вокальной музыки, в котором наиболее ярко проявились процессы европеизации китайской музыки, является художественная песня. Этому жанру в последнее время уделяется очень большое внимание в китайском музыковедении. Отметим исследования таких авторов, как Ли Синьянь, Ляо Шаша, У Дуньсуань, Чжао Жунжун, Ван Шижан, Тянь Цин и др.

Зарождение в Китае художественной песни (сольные песни с аккомпанементом фортепиано) относится к 20-м годам XX века. Наиболее глубоким исследованием феномена, получившего название «художественная песня», является работа Ли Синьянь «Китайский романс: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнении». Автор пишет, что в качестве образца жанра были взяты европейские лирические песни XIX века, для которых «характерны следующие особенности: использование известных стихов, сосредоточенность на внутреннем мире человека, выразительная мелодия и важная роль фортепианного аккомпанемента» [47, с. 24].

Говоря о предпосылках жанра, приведем показательное высказывание Шэнь Лянь Кан: «Ещё до взаимодействия с европейской романтической музыкой Китай имел многовековую традицию камерно-вокальной по своему бытованию музыки. Здесь издавна складывается круг лирических высокохудожественных вокально-поэтических жанров. Лирическую музыку, связанную с классической китайской поэзией, игрой на цине, театром отличают поэтическая образность, красота, высокие требования к мастерству исполнителя. В связи с этим интерес к романтической музыке и интеграция национального и европейского романтического начала является закономерным этапом в развитии профессиональной (композиторской) китайской музыки XX – начала XXI вв.» [148, с. 116]. В связи с этим можно утверждать, что именно жанр художественной песни становится областью наращивания профессионализма в сфере академической вокальной музыки. И

в этом смысле он имеет огромное значение для становления национальной профессиональной композиторской школы в XX веке. Доказательством этого является то, что авторами художественных песен стали самые выдающиеся китайские композиторы XX века, которые сегодня являются классиками национальной школы. Среди них основоположники жанра художественной песни (период 30-х годов): Сяо Юмэй (который ввел термин «художественная песня»), Цинь Чжу, Сянь Синхай, Хуан Цзы, Чжао Юаньжэнь, Хэ Лутин и другие. В своих произведениях они заложили основу современной национальной вокальной музыки, как одного из наиболее значимых направлений китайского академического музыкального искусства XX века.

Художественные песни первой половины XX века расширили границы китайского музыкального творчества, затрагивали широкий спектр тем – философские, лирические, драматические, бытовые, образы природного мира. Характерными чертами художественной песни являются:

- поэтический текст классических или современных авторов, наследующий традиции китайской поэзии;
- простая ясная форма;
- фортепианный аккомпанемент;
- использование стиля академического пения бельканто.

Использование стиля бельканто в художественной песне наиболее ярко символизирует процесс интеграции западного стиля в китайское вокальное исполнительство. Однако, именно бельканто было одной из проблемных тем того времени. В начале XX века китайские исполнители дистанцировались от бельканто, отдавая предпочтение традиционным певческим манерам, которые использовались в древних китайских операх. В качестве главной, характеризующей национальную манеру пения особенности, можно назвать резкость звучания в высоком регистре при небольшом диапазоне извлекаемых звуков.

Сторонники национальной манеры пения обрушивались с критикой на новую для них европейскую манеру пения. Она была непривычна и для

китайской публики. Среди произведений, в которых максимально ярко представлены народные традиции исполнения, можно назвать такие, как «Брат и сестра, осваивающие целину» (Ян Льюю, Ань Бо), «Муж и жена знают слова» (Ма Кэ) и др.

Постепенно в вокальные произведения стала проникать новая манера пения. Китайские музыканты стали находить баланс, при котором в пении органично сочетались западная и национальная певческие традиции. Этому способствовало глубокое теоретическое и практическое изучение западноевропейского академического стиля пения.

Важное значение в становлении вокальной культуры Китая и освоения бельканто сыграло открытие Шанхайской консерватории, в стенах которой начинается подготовка исполнителей национального пения. Техники и методы профессиональной подготовки вокальных исполнителей постепенно распространяются на обучающие практики других китайских консерваторий, однако интерес к традициям исполнения национальных песен не угасает. Так, обнаруживается баланс, который можно наблюдать в исполнении таких известных вокалистов, как Го Ланьина, Ван Юйчжэнь и др.

Художественная песня становится полем для поиска новых идей и методов, экспериментов для их передачи, а также жанром, в котором композиторы нашли возможность придать актуальное прочтение китайскому национальному поэтическому наследию в музыкальной форме.

Среди наиболее известных и значимых для вокальной культуры Китая художественных песен, следует назвать «Великая река течет на восток» (1920 г.), «Песни династии Цин» (1929 г.) и «Царство звуков» (1931 г.) Цин Чжу. Для их создания автор использует тексты древних китайских стихов, смысловые оттенки которых передаются в мелодии и подчеркиваются с помощью выразительного музыкального сопровождения (преобладание аккордовой фактуры в аккомпанементе фортепиано). Многие исследователи сходятся во мнении, что композиция Цин Чжу «Великая река течет на восток» положила начало жанру китайской художественной песни.

В том факте, что современные композиторы «выбирали для песен стихотворения поэтов далекого прошлого», Хань Ин видит «ответственность перед обществом» китайских композиторов, сохраняющих таким образом национальное культурное наследие [105, с. 58].

Другим примером является песня «Как я могу не думать о нем», сочиненная Чжао Юаньжэнем, написанная на стихи современного поэта Лю Баннона. Несмотря на то, что стихи написаны поэтом XX века, в поэтическом языке ощущается связь с китайскими поэтическими традициями, где всегда присутствовало тесное взаимопроникновение природы и человеческих чувств.

«На небе немного облаков, на земле дует легкий ветерок.

Ах! Ветерок разведал мои волосы; как я могу не думать о нем...»

Вместе с тем, более актуальные акценты в тексте делают песню понятной, выражающей эмоциональное состояние нового поколения. Именно это способствовало ее большой популярности, открывало путь к широкой аудитории.

В 1940-х годах в период борьбы с Японией тема национального освобождения, независимости пронизывала всю жизнь общества и ярко звучала в китайском искусстве. Художественные песни, сочиненные в этот период, передают тяжелую жизнь людей во время войны. Хань Ин пишет: «Композиторы Хуан Чжи, Хэ Люйтин, Лю Сюеань, Чэнь Тяньхэ, Сянь Синхай, Не Эр, Ма Сычунь и другие создали в 1920 – 1940-х годах новую песенную культуру. Произведения Чэнь Тяньхэ «Три мечты розы», «В горах», «Грусть о родине», Лю Сюеань «Красная фасоль», Хэ Люйтин «На реке Цзялин», Цзян Вэнье «Песня населения Тайвань» стали близки людям в период сопротивления японским захватчикам» [105, с. 58]. В качестве наиболее яркого примера отражения этой темы, отметим художественную песню «На реке Сунгуа» (1936 г.) Чжан Ханьхуэя, написанную композитором во время

отступления китайских войск из оккупированных японцами северо-восточных провинций Китая.

В связи с этим, как пишет Ли Синьянь, «жанр художественной песни, эквивалентный романсу, постепенно сменяется массовой патриотической песней с ее наиболее характерными жанровыми чертами, приобретающей большую актуальность в 40-е – 50-е годы» [47, с. 47].

В период, последовавший после образования Китайской Народной Республики в 1949 году, китайский народ переполнен радостью и воодушевлением обретения независимости. Эта тема находит отражение в таких песнях, как «Ах! Желтая река» Дин Шанде и «Письма соболезнования» Хэ Люйтина.

Отдельно остановимся на влиянии на художественную песню многонациональной китайской песенной культуры.

Напрашивается параллель с русскими композиторами XIX века, которые в период становления национальной культуры огромное внимание уделяли сбору русских народных песен, их гармонизации и оформлению в сборники народных песен. Этот богатейший материал впоследствии стал основой формирования нового языка русского национального музыкального искусства. На протяжении тысячелетий народные песни исполнялись только в сельских регионах России, были тесно связаны с крестьянским бытом, религиозно-обрядовой культурой народа и передавались только из уст в уста. После огромной работы русских композиторов по сбору русского фольклора, песенные образцы зазвучали в качестве тематического материала симфонических произведений (М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Балакирев, П. Чайковский и др.), грандиозных оперных произведений, связанных с исторической тематикой, показом быта русского народа (Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский). Народные песни обогащали стилистику русской вокальной музыки, которая соединила три источника – интонационный строй народной песни, русского городского романса и традиции романтической европейской песни (немецкая Lied).

Китайские композиторы также начали активно работать над адаптацией народных песен, аранжируя их, используя поэтические тексты, насыщая почерпнутыми из них мелодико-ритмическими особенностями произведения различных жанров симфонической, вокальной, музыкально-театральной музыки.

В период «культурной революции» развитие жанра художественной песни практически прервалось. Но, начиная с 1990 года, в Китае происходит рост интереса к художественной песне. 1980-е – 2000-е годы – это период нового расцвета китайской художественной песни. Устойчивое развитие экономики Китая на волне глобализации и повышения уровня жизни людей привели к насыщению их культурной жизни, в том числе и китайского песенного искусства. В 2000 году были проведены первые в своем роде в истории Китая три масштабных мероприятия по сочинительству и исполнению художественных песен, приуроченные к 50-летию основания страны.

Таким образом, развитие китайской художественной песни стало той важной сферой жизни китайского общества, в которой шел поиск новых путей развития музыкальной культуры Китая. В этот период события, происходящие в стране, заставили композиторов интегрировать стилистические особенности новой эпохи в художественные песни, придавая им более современное звучание.

Тема национальной гордости китайского народа в связи с новыми достижениями находит свое отражение в таких песнях, как «Дорога» Ван Хуайцзяня, «Высокая песня о завтрашнем дне» Инь Цин, «Мечты сбываются» Пан Луна, «Восходит красное солнце» Ци Цзянбо, «Поцелуй родину» Ван Кайдуна, «Парус», «Жизнь и смерть», «Любовь сердца», «Моя глубокая любовь ждет тебя» Луань Кая и др.

В рассматриваемый исторический период художественные песни заполняют учебный и концертный репертуар как молодых, так и авторитетных вокалистов. Например, песня Чжан Юньцина «Тихие ночные мысли»

получила первую премию Национального конкурса авторских песен в 2000 году. Текст песни основан на стихах Ли Бая, а метод построения музыкальной композиции заключается в том, чтобы трогательным интонированием, близким к шепоту, выразить чувство тоски по дому.

Многие композиторы берут древние поэтические произведения для создания современных текстов музыкальных композиций. Они, по существу, не отличаются от классических поэтических произведений, но неизбежно отражают социальные изменения, новый культурный контекст, образ мышления, духовные потребности и эстетические запросы людей, что отражается и стилистике современной песни. Например, в основе песни Чжоу Яна «В горах» текст стихотворения Сюй Чжимо, в песне Лу Цзайи «Я люблю эту землю» использовано стихотворение Ай Цина, в котором традиционные образы китайской поэзии, связанные с природой, отражают и радость, боль поэта.

Картина развития китайской вокальной музыки в XX веке не будет полной, если отдельно не сказать о патриотических песнях. Ли Синьянь пишет: «Социально-политические процессы, происходящие в Китае в 20-е – 40-е годы все время уточняли запрос общества на разные образцы вокальной музыки, и нельзя не учитывать тенденции и тот музыкальный фон, на котором происходило развитие этих жанров» [47, с. 61]. А этот фон определялся тенденциями политическими, экономическими и культурными. Все они так или иначе были связаны с проблемой Восток – Запад.

В 1912 году в результате Синьхайской революции пала империя Цин, которая уже была на грани краха из-за внутренних революционных выступлений и экспансии иностранного империализма. Китайская республика в это время была еще очень слаба, страна раздроблена. Существовали внутренние силы, которые сотрудничали с различными иностранными державами. Главной угрозой в то время была Япония, являвшаяся на тот момент великой, стремительно модернизирующейся страной с огромной военно-технической помощью запада. После Первой мировой войны она

вторглась в Китай. С 1931 года Китайская республика вела боевые действия с Японской империей, а с 1937 года началась страшная жестокая японо-китайская война, которая продолжалась до окончания Второй мировой войны в 1945 году и капитуляции Японии.

Нетрудно заметить, что многие исторические вехи в Китае начала XX века совпадают с событиями в Российской империи, а затем СССР. Это обусловило близость идеологии двух стран в борьбе за свою независимость. Октябрьская революция 1917 года стала примером для китайских революционеров. У Минмин пишет: «Свершившаяся в 1917 году в России Великая Октябрьская социалистическая революция стала примером для китайских коммунистов» [102, с. 84]. Это не могло не способствовать сближению Китайской республики и СССР в области культуры: «Вслед за революционными идеями – продолжает автор – в Китай пришли и русские революционные песни <...> На основе революционных песен в 20-е годы в советской России появился жанр “массовая песня”». Призванные объединять людей на политических выступлениях, шествиях, митингах, демонстрациях, они вобрали в себя лозунговые, плакатные, призывные интонации, ритмы революционных гимнов и маршей. Многие русские революционные и массовые песни издавались в китайских сборниках, а также переводились на китайский язык» [102, с. 84].

Говоря о формировании китайской национальной композиторской школы, для которой жанр художественной песни является показательным, Ли Синьянь особо отмечает значимость молодого для Китая академического направления вокальной музыки: «китайская профессиональная академическая композиторская школа включается <...> с опозданием более чем на век» в процесс формирования «универсальной системы музыкальных форм и жанров, принятой во всех странах, как набор “знаков”, канонов, служащих основой межкультурного художественного понимания, общения, сближения» [47, с. 52]. И «художественную песню» она рассматривает в определенной степени как «временную, переходную жанровую форму, в которой китайские

композиторы приспособливают европейский опыт к своей национальной культурной почве» [47, с. 52].

Жанр патриотической, военной песни заслуживает особого внимания: в сочинениях, принадлежащих этому жанру, по словам У Минмина, нашли отражение «новые времена и события», требовавшие «другого поэтического и музыкального содержания» [102, с. 85].

О значении нового массового жанра китайской вокальной музыки юэ-гэ в первой половине XX века Лю Цзэ пишет, что он был «открыт и понятен всем людям независимо от профессии и возраста, поскольку содержание песен основано на реалиях жизни китайского общества» [65, с. 83].

Авторами лучших произведений, посвященных освободительной борьбе китайского народа, были те же композиторы, которые создавали и художественные песни – Хуан Цзы, Си Синхай, Лю Сюэан, Чэнь Тянь Хэ, Хэ Люйтин. Это не только подчеркивает большую значимость данного жанра для китайской вокальной музыки, но и достаточно высокий профессиональный уровень произведений. В этом смысле уместно провести параллель с советскими композиторами. Выдающиеся советские классики, работавшие в серьезных жанрах академической музыки – симфонии, опере (Шостакович, Прокофьев, Свиридов, Хренников, Соловьев-Седой и др.), одновременно были создателями актуальных для того времени песен, посвященных военной тематике, многие из которых стали выдающимися образцами отечественной и мировой классикой песенного жанра.

Важно обратить внимание и на мысль, которую подчеркивает У Минмин, что развитию патриотической темы в песнях и в целом музыкальном искусстве способствовала позиция лидера китайских коммунистов Мао Цзэдуна, который считал песню «важным фактором подготовки солдат к служению в китайской армии» [102, с. 86]. Этому способствовало и то, что «практически все ведущие китайские музыканты того времени были членами Коммунистической партии Китая, проходили службу в армии и революционные, патриотические песни, являющиеся неотъемлемым

компонентом идеологического воспитания молодежи, оказали на них большое воздействие» [102, с. 86]. В 1929 году Мао Цзэдун говорил: «Революционная литература и искусство имеют политическую силу, сродни оружию. Он обязал каждый армейский политотдел добросовестно собирать и создавать песни о чувствах и настроениях народных масс» [88, с. 74].

Существующие на данный момент музыковедческие исследования позволяют сделать вывод о глубинной связи современной композиторской деятельности с национальным фольклором, а также признать, что именно вокальное творчество ярко транслирует основы традиционной культуры Китая, накопленные и бережно сохраняемые в музыкальной культуре народа. Ян Цзунбао пишет: «Создание произведений вокальной музыки современными китайскими композиторами способствовало не только развитию вокального искусства, но и существенно обогатило выразительность китайской музыки как таковой. Творческие приемы, воплощенные в вокальных произведениях современных китайских композиторов, будучи под сильным влиянием западной музыкальной культуры, сохраняют и продолжают традиции китайской вокальной культуры, сочетая все лучшее, что накоплено в этой области за долгие годы» [151, с. 20].

Эту же тенденцию красноречиво демонстрирует и вокальное творчество современного китайского композитора Луань Кая. Его творчество знаменует новый этап развития китайской музыки, связанный с утверждением самобытной национальной композиторской школы, обладающей неповторимым художественным обликом и одновременно созвучной магистральным тенденциям мирового музыкального искусства. Усвоение и переосмысление западных техник и приемов композиции сочетается у Луань Кая с глубоким постижением духовного мира китайского народа, его многовековых культурных традиций. Органичный синтез национального и общечеловеческого, традиционного и новаторского составляет своеобразие индивидуального стиля композитора и определяет непреходящую ценность его вокальных сочинений.

Таков культурно-исторический фон, важный для понимания и анализа вокального творчества Луань Кая. Древние музыкально-театральные традиции, а также принципы и формы построения культурных институций, включающих в себя и музыкальное образование – это уникальный опыт Китая, на который будут опираться китайские музыканты XX века в период «вестернизации» отечественной культуры. На рубеже XIX – XX веков Китай входит в эпоху активного экономического, политического, культурного взаимодействия Востока и Запада. Начинается диалог двух культур, простирающийся до наших дней. В Китае он породил множество горячих дискуссий, средоточием которых было вокальное искусство. Западное влияние зачастую встречало сопротивление у китайской публики, воспитанной на национальных традициях, что было особенно заметно на примере вокальной музыки. В этой связи чрезвычайно важна роль таких музыкантов, как Сяо Юмэй, которые искали и научно обосновывали пути поиска органичного синтеза во взаимодействии европейской и китайской культур. Наиболее яркие результаты проявляются в вокальной музыке – жанрах художественной, военно-патриотической песни. Незыблемым условием сохранения национального своеобразия формирующейся академической музыки Китая в XX веке являлась народная песня. Выработанные на данном этапе принципы отражены в творчестве Луань Кая и сохраняют свою актуальность по сей день.

ГЛАВА 2

ЛУАНЬ КАЙ И ЭПОХА «ОТКРЫТОСТИ И РЕФОРМ»

2.1. Формирование основных тенденций творчества Луань Кая в эпоху «открытости и реформ»

Для понимания своеобразия индивидуальности композитора важно осознать истоки ее формирования. Мысль о влиянии на художника времени, в котором он живет, очень точно сформулировал У Минмин: «В личности художника и его творчестве фокусируется историческое время в понимании единства прошлого, настоящего и будущего, где прошлое – традиции, опыт предшественников, настоящее – связь с современностью и отражение ее в творчестве, будущее – та или иная степень «предсказаний» перспектив развития искусства, которые можно обнаружить в произведениях данного автора и его современников» [102, с. 12].

В связи с этим, в целом, можно выделить следующие факторы, повлиявшие на формирование творческого облика Луань Кая:

- традиции национальной культуры;
- влияние педагогов, являвшихся представителями национальной композиторской школы, сформировавшейся в первой половине XX века, унаследовавших традиции европейской романтической и русско-советской музыкальной культуры, а также эстетические и социально-политические взгляды эпохи героической борьбы и становления коммунистического Китая;
- отдельные тенденции «эпохи открытости и реформ» на рубеже XX – XXI веков (неофольклоризм, неоклассика, популярная музыка).

Что касается культурно-исторического контекста, то для композитора, родившегося в 1973 году, годы профессионального обучения которого

пришлись на 90-е годы XX века, а наиболее ощутимые творческие успехи связаны с первой четвертью XXI века, важными факторами являются как тенденции китайской «эпохи открытости» (с конца 70-х годов XX века), так и влияние эпохи культурного глобализма, значение которой ощутимо сказывается на развитии культуры практически все стран мира на рубеже XX–XXI веков.

Знакомство будущего композитора с национальной культурой началось с самого раннего детства. Этому в огромной степени способствовала история его родного города. Луань Кай родился в городе древнейшей культуры Цзинань провинции Шаньдун¹: «В Цзинане расположено большое количество памятников истории и культуры – гора Шуньцзиншань, где находятся останки императора Шунь, колодец Шуньцзин, река Эинхэ, храм императора Шунь, Цискакая Великая стена, Пагода четырёх ворот, гробница семьи Го на горе Сяотан (времён династии Хань – самая древняя каменная постройка в Китае), храм Лянъянь с цветными раскрашенными статуями архатов времён династии Сун» [114].

Исследователь традиционной культуры провинции Шаньдун Лю Ху пишет: «Шаньдун является одним из важнейших мест для китайской культуры: здесь родился Конфуций, возникла ранняя китайская письменность и древнейший город-государство, также здесь рано стали производить керамику и шелк. С древних времен провинция Шаньдун была одним из

¹ Город субпровинциального подчинения, административный центр провинции Шаньдун <...> расположен в западной части провинции, в нижнем течении реки Хуанхэ <...> В городе проживают ханьцы, хуэйцы, монголы, маньчжуры, мяо, дун, корейцы, чжуань, буи, тунцзя, гаошань и др. <...> В эпоху неолита данная местность относилась к району культуры Луншань <...> В 1929 г. Цзинань получил статус города, в 1948 г. стал городом особого подчинения <...> Среди 72 источников Цзинаня, наиболее известные – «четыре больших источника»: Баоту, Чжэньчжу, Хэйху и Улунтань. Питаемое источниками озеро Даминху и горы Цяньфошань (гора тысячи Будд) дополняют красоту друг друга и создают удивительный пейзаж – «лотосы в озере, ивы растут, видно отсюда гору тысячи Будд». Цзинань – важный исторический и культурный центр Китая [63].

политических, экономических и культурных центров Китая <...> В провинции Шаньдун зарождалось конфуцианство – этико-философская система и религиозное учение Китая. Суть ее сводится к следующим трем принципам: доброжелательность, вежливость и умеренность» [64, с. 185].

Отметим, что уже в годы детства Луань Кая город являлся крупным промышленным, сельскохозяйственным, а также образовательным центром Китая. Стоит упомянуть несколько вузов, которые существовали в городе Цзинань и обуславливали высокий градус интеллектуальной жизни. Это Шаньдунский университет, основанный в 1901 году и являющийся одним из старейших государственных университетов в Китае. Среди ключевых дисциплин университета, наряду с экономикой, юриспруденцией, историей, наукой, инженерией, сельским хозяйством, медициной, военной наукой, важное место занимают философия, литература и искусство. Шаньдунский педагогический университет основан в 1902 году, но его традиции восходят к педагогической школе древнего колледжа Шаньдун. В 50 году он стал первым колледжем с базовым высшим образованием в провинции Шаньдун. Напомним, что в 50-е годы китайская система образования переживает огромный подъем. В конце 1948 году, накануне образования Китайской народной республики, был создан Цзинаньский университет, а в 1951 году Шаньдунский институт науки и техники, являющийся одним из пяти ведущих университетов провинции Шаньдун.

Музыкальная культура данного региона насчитывает не менее 300 лет и представлена народными песнями и местными операми, уходящими корнями в эпоху династии Сун (960 – 1279 гг.). Сюй Цзян пишет: «Что касается традиционной драмы, Шаньдун имеет большое разнообразие оперных произведений и имеет долгую историю. Например, “Дун Лю” – одна из четырех древних драм, а также “Опера Люцзы”, популярная в Шаньдуне более 500 лет. С точки зрения танца, Цзяочжоу Янко из Шаньдуна, Хайян Янко и Гузи Янко все вместе именуется “Шаньдунскими тремя Янго”» [98, с. 233].

В дальнейшем многие особенности унаследованных в детстве национальных традиций, прорастут в творчестве композитора Луань Кая, в его оперной музыке, «барабанных мюзиклах», вокальной, танцевальной музыке.

В данной провинции было особенно популярно исполнительство на ударных и духовых инструментах. В деревнях юго-западного Шаньдуна были чрезвычайно распространены любительские, семейные ансамбли. Эти особенности местной национальной культуры присутствовали и в семье будущего композитора. Его отец писал оперы, а мать играла на эрху. Дом Луань Кая находился на территории Шаньдунской оперной школы. По его воспоминаниям, рядом с домом находился репетиционный корпус театра. Каждый день в два часа дня, когда в театре начинали призывно звучать гонги и барабаны, он приходил туда, чтобы посмотреть спектакль. В то время в театре шли разнообразные национальные оперы, в том числе Пекинская опера. Почти весь репертуар был хорошо знаком Луань Каю. Все окружающие его люди, так или иначе были связаны с искусством. Это влияние на личность будущего композитора было очень важным.

Его художественное развитие шло в русле познания традиционного национального искусства. Он изучал игру на эрху, китайскую живопись, литературу и национальную оперу, влияние которой имеет фундаментальное значение для китайцев. Об этом пишет Мэн Яоюй: «Развитие оперного жанра в традиционных региональных разновидностях выполняло и историко-стилевые функции, сохраняя и передавая определенные модели социальных отношений – семейных, гражданских, государственных. Широкое развитие региональных оперных практик способствовало, с одной стороны, качественному отбору музыкального материала, с другой – интеграции наиболее ярких художественных эффектов, определяемых в сравнении культурных, языковых (диалектных) различий и разницы в способах как вокального, так и инструментального исполнения» [75, с. 172].

В 2018 году именно в родном городе Цзинань Луань Кай осуществил премьеру своей выдающейся оперы в жанре китайской народной оперы «Горы

Имэншань», которая считается одним из лучших произведений данного жанра в XXI веке. Этот факт подчеркивает, насколько большое значение этот город имел для Луань Кая, как глубоко проникла в него культура родной провинции Шаньдун, что отчетливо проявилось в этом его выдающемся оперном сочинении. На это указывает Чжань Шубо: «В музыкальном языке оперы заметны влияния регионального музыкального колорита провинции Шаньдун. “Народные песни горы Имэн” естественно вплетаются в оперное пение и не только сохраняют историческую память, но и придают свежесть всему музыкальному спектаклю. В музыкальной партитуре оперы есть и традиционные китайские музыкальные инструменты, такие, как бамбуковая флейта, суона, пипа» [136, с. 196]. При этом в опере Луань Кай прекрасно сочетает колорит традиционного национального музыкального языка со структурой классической европейской оперы, близкой романтической «большой опере».

Для понимания индивидуальности творческого пути Луань Кая важно учитывать, что его формирование происходило в «эпоху открытости», которая начинается после окончания Культурной революции в 1976 году и длится в соответствии с современным периодизациям по настоящее время. «Культурная революция» нанесла огромный урон музыкальной культуре Китая. Были приостановлены все осуществленные поколением китайских композиторов первой половины XX века наработки в области синтеза европейского и национального искусства. Вся разрешенная музыка отличалась политизированным характером.

Декабрьский Пленум ЦК КПК 11-го созыва в 1978 г. обозначил новые задачи, указал на «необходимость освобождения сознания», «подверг критике “культурную революцию” и линию на классовую борьбу, деятельность партии отныне должна была быть направлена на осуществление “четырёх модернизаций” и экономическое строительство» [44, с. 775].

Для того, чтобы понять отличие «эпохи открытости», в рамках которой происходит формирование Луань Кая, первоначально отметим, чем

характерен был предыдущий период развития китайского академического музыкального искусства после образования КНР (1949 – 1976) и творчество китайских композиторов 30 – 60-х годов, какие были ими достигнуты результаты на этапе первой волны вестернизации.

Дай Юй называет этот период эпохой реализма, который был отмечен «значимыми произведениями в духе реализма - операми с китайскими сюжетами, дальнейшим освоением жанра симфонии и становлением и реформой профессионального образования музыкантов» [28, 10]. Он пишет: «По-прежнему преобладают вокальные жанры. Появились эпические и лирические “красные оперы” <...> В них вошли элементы региональных видов традиционной драмы Шаньси, Хэбэй, Хэнань банцзы. Это подлинные мелодии, форма бяньцянги симметричного типа, действие и типажи героев при опоре на серьёзные сюжеты, наличие массовых хоровых сцен, симфонические, сценарно-драматургические принципы европейской оперы» [28, с. 10]. Значительных успехов достигла симфоническая музыка, преимущественно программная. Этому способствовало создание симфонических оркестров практически во всех крупных городах Китая.

В области музыкального языка для произведений этого периода характерна опора на европейскую мажоро-минорную систему, но с использованием самобытных китайских особенностей лада, фактуры, тембров (введение китайских инструментов в европейский состав оркестра). Эти тенденции говорят о том, что первая волна вестернизации китайской музыки прошла результативно и синтез китайского и западного искусства был не только достигнут, но и явился базисом для дальнейшего развития китайской академической музыки.

Уточним еще два важных момента. В период 1957–1965 годов стилистические ориентиры, композиторские приемы, которые используют китайские композиторы в инструментальной музыке, были почерпнуты из народной, романтической европейской и советской музыки (особенно симфонических произведений). И второе – «революционность» и

«массовость», как отличительное свойство музыки почти во всех жанрах этого «периода Локального развития Новой музыки» [28, с. 12]. Наиболее ярко эти свойства нашли отражение в инструментальных сочинениях Ли Хуаньчжи, Ло Чжунжуна, Цзян Вэнье: «Их тематизм отличается национальным ладо-интонационным стилем и местной спецификой. В форме авторы опираются на равновесие и трёхчастность, не относящиеся к китайской традиции. В непрограммных симфониях нашли отражение черты немецкого романтизма, выраженного через песенность и вальсовость» [28, с. 10].

Подчеркнем, что отмеченные тематические и языковые тенденции в полной мере относятся не только к инструментальной, симфонической музыке, но и к другим музыкальным жанрам – опере, вокальной музыке.

Следует заметить, что «эпоха открытости» не была однозначной, в ней существуют определенные под этапы, обусловленные социально-политическими событиями, и характеризующиеся сопутствующими им художественными тенденциями. С одной стороны, к концу 70-х годов начинается «великий перелом»: «Были реабилитированы фактически все, кто пострадал за время кампании борьбы с “правыми” и в ходе “культурной революции”» [44, с. 775]. Высвобождается из-под запрета зарубежное и советское искусство, второе дыхание обретает развитие национального искусства: «Театр сицуй в 1978–1979 г. переживал небывалый зрительский бум» [44, с. 778].

Развенчание идеологических норм предыдущего периода в 1970-е годы вдохновило интеллигенцию: «Творческая личность воспаряла и ликовала уже потому, что могла вернуться к творчеству, ее больше не мучили и не притесняли. Начиная с конца 1970-х гг. до середины 1980-х гг., в среде интеллигенции царили необычайный подъем и воодушевление <...> Интеллигенция ощущала себя в согласии с государством, положительные результаты курса реформ и открытости начала 1980-х гг. вернули ее части утраченное доверие к государству» [44, с. 775].

Период эпохи «открытости и реформ» в музыкальном искусстве отмечен «второй волной» вестернизации, усиливающимся влиянием западных философско-эстетических концепций, радикального авангардного искусства. Для нового поколения китайских композиторов существенными являются контакты с западными композиторами, увлечения современными композиторскими техниками – политональностью, атональностью, додекафонией, пуантилизмом, минимализмом, конкретной музыкой, техниками коллажа, перформансами. Многие китайские композиторы этого поколения не только обучались на западе, но и строили там свою музыкантскую карьеру. Достигли большого международного успеха Тан Дун, Го Вэньцин Цюй Сяосун, Чэнь И, Сюй Мэндуна, Чжоу Вэньчжун, Вэнь Дэцин. Как утверждает Дай Юй, идеи Новой китайской музыки, направленной в сторону модернизации, даже приводят «к временной потере самобытности» китайского искусства [28, с. 12].

Наиболее показательны новые взгляды и установки проявились в области театрального искусства. В 80-е годы китайский театр «осмелился отступить от метода соцреализма (революционного реализма) 1950-х – начала 1960-х гг., отказаться от стереотипного взгляда на искусство как “служанку политики”, от единообразия режиссуры, бедности сценического языка» [44, с. 797]. Даже в традиционном театре сицзюй наблюдается обновление условного сценического языка, мелодики, сценографии, в которых сказывается влияние театра абсурда.

Говоря об «эпохе открытости» Дай Юй отмечает, что «новая музыка, появившись после сближения Востока с Западом, с освоения иных норм мышления, пройдя стадию локальной востребованности, приходит в “период открытости” к широкому признанию в мире со всеми чертами зрелого мышления» [28, с. 12].

Однако коррективы в либеральный курс развития искусства внесли трагические события на площади Тяньаньмэнь в июне 1989 г., которые обернулись «возвратом к тотальному идеологическому контролю и рецидивом

“внутренней цензуры”» [44, с. 776]. В новых социально-политических обстоятельствах партийное руководство страны подвергает критике «вестернизацию» и «недостаточное внимание к прославлению революционной истории партии и народа, отход от выдвинутого Мао Цзэдуном метода сочетания революционного реализма и революционного романтизма, отсутствие заслонов произведениям “ошибочной направленности”» [44, с. 797]. В театрах восстанавливаются постановки 1940-х – начала 1960-х гг. Идеологическое руководство партии ориентирует драматургов и руководство театров «сосредоточить усилия на создании произведений <...> “способствующих подъему духа нации, патриотизму, коллективизму”» [Там же]. В начале 90-х годов возрождается в обновленном виде марксистский подход к искусству и вновь обретают актуальность идеи Мао Цзэдуна [Там же, с. 776].

В 90-е годы как реакция на авангардные устремления движения «новая волна» возникает направление в китайском искусстве, получившее название «возвращение к корням». Учитывая определенное ограничение либерализации искусства в 90-е годы, сосуществуют два движения – «“Новая волна” с авангардными устремлениями и “Возвращение к корням” как реакция на них»: «К 90-м годам XX-го века, – пишет Дай Юй, – оба направления начинают взаимодействовать, давая органичный сплав» [28, с. 12].

Взаимодействие нового европейского опыта и опоры на традиции национальной культуры на новом этапе дает интересные находки в области современного композиторского творчества. Тем не менее, в нем можно выделить два основных русла – более радикальное модернистское и, условно, консервативное. Для первого характерна элитарная музыкальная эстетика, для второго – более демократичная, последовательно сохраняющая связь с традициями китайской академической и массовой музыки XX века. Луань Кай в большей степени принадлежит ко второму направлению, опирающемуся на национальные истоки и традиции китайской академической музыки первой половины XX века. В этом немалую роль сыграли его педагоги.

Луань Кай поступил в Центральную консерваторию в 1992 году. Во время учебы он стал одним из самых талантливых студентов на факультете. Музыкант утверждал, что альма-матер сыграла огромную роль в его жизни. Луань Кай много раз выигрывал стипендию Фу Чэнсяня и народную стипендию за свои произведения.

В Центральной консерватории существовал очень высокий уровень не только преподавания, но и воспитания студентов на основе национальных нравственных принципов, царила прекрасная творческая атмосфера. Выдающиеся профессора демонстрировали поразительную скромность, демократичность жизни, поведения. Часто можно было увидеть, что они ездят на работу и после работы в кампус на велосипедах. Эти скромные люди давали студентам первоклассные знания, в них было много энергии, любви к своему делу и собственным примером они заражали учеников. Это было тем более поразительно, если учесть, какой сложный путь им пришлось пройти – войны, «культурную революцию».

Не менее интересным было общение с однокурсниками. Луань Кай признавался, что за восемь лет учебы многие знания были им получены не только на занятиях, но и в общежитии, где они много играли, пели, выступали в студенческих концертах. В процессе общения студенты учились друг у друга и это дополняло и обогащало их учебную жизнь.

Во время учебы Луань Кай активно участвовал в различных внутренних и международных конкурсах. В 1996 году его симфония «Sacrifice Hole Caprice» («Каприз жертвенной пещеры») заняла второе место на 5-м международном конкурсе композиторов в Тайбэе. На 6-м международном конкурсе композиторов в Тайбэе Луань Кай получил награду в номинации «лучшее произведение» за свою работу «Уходящий из жизни». Несмотря на то, что Луань Кай был всего лишь студентом консерватории, эти награды свидетельствуют об уже определенной зрелости его как композитора. В студенческие годы ему была оказана честь представлять композиторский факультет Центральной консерватории в конкурсе на создание музыки в честь

возвращения Гонконга. Его прекрасная песня «Сердечная любовь», исполненная студентами, получила высокую оценку.

После ошеломляющих дебютов требования Луань Кая к самому себе становятся только выше. Он многократно обдумывает каждую деталь в своих сочинениях и тщательно изучает возможности достижения результата. Постепенно в Луань Кая, как композиторе новой эпохи, помимо композиторского мастерства, вырабатываются высоко профессиональные навыки продюсера масштабных проектов. В новой культурной реальности продюсирование становится неотъемлемой частью творческой деятельности.

В 1997 году Луань Кай окончил композиторский факультет Центральной консерватории музыки по специальности «композиция» у профессора Ду Минсиня, известного композитора, педагога и музыкального деятеля Китая. А с 2000 по 2002 год он продолжил совершенствовать свое мастерство, обучаясь в магистратуре композиторского факультета Центральной консерватории у другого знаменитого профессора – композитора Тан Цзяньпина.

Обратим внимание на то, что оба педагога Луань Кая, как личности и композиторы формировались под самым непосредственным влиянием не только западной, но китайской и русско-советской культуры. Для понимания вклада этих ярких представителей китайского музыкального искусства в формирование личности Луань Кая, кратко остановимся на характеристике особенностей их творческого пути.

Основным педагогом Луань Кая в Центральной консерватории был Ду Минсинь. В отличие от многих китайских композиторов первой волны вестернизации, он не поехал обучаться на запад. В 1939 г. Ду Минсинь поступил в Чунцинскую школу Юйцай, учился игре на фортепиано и скрипке у знаменитого китайского композитора Хэ Лутина. Кроме этого, его педагогами были Жэнь Гуан, Фань Цзисэн, Ли Гоцюань. Чрезвычайно важно то, что в 1954–1958 гг. он учился в Московской консерватории. Напомним, что именно в это время отношения Китая и СССР в сфере культуры были наиболее тесными и плодотворными. Советские педагоги внесли неоценимый вклад в

формирование национальной академической композиторской и исполнительской школ Китая. Чжао Яньчжань пишет: «В целях развития фортепианного искусства в Китае правительство направило после серьезного отбора и профессиональных экзаменов шесть выдающихся молодых пианистов и преподавателей фортепиано (У Цзуюян, Ду Минсинь, Чжу Цзяньэр, Цюй Вэй, Цзоу Лу и Мэйцигэ) учиться в Московскую консерваторию, всемирно известную высшую музыкальную школу Советского Союза, для дальнейшего изучения композиции. Это событие стало важной страницей в истории музыкальной индустрии Китая. Шестеро молодых людей получили высококлассную всестороннюю и систематическую подготовку по теории музыки и композиции в СССР. Глубокое влияние русской и советской музыкальной традиции, прямой контакт с живыми классиками – выдающимися советскими композиторами того времени, позволили китайским студентам Московской консерватории получить прочные базовые навыки в композиции и обогатить творческое видение» [140, с. 597].

По классу композиции Ду Миньсинь учился у М. И. Чулаки. Е. Долинская пишет: «Показательно, что в классе по композиции профессора М.И. Чулаки молодой музыкант к каждой сессии был обязан писать и одно произведение на своем родном музыкальном языке. В этом была важнейшая позиция отечественных педагогов, обучавших китайскую молодежь не только в 1950–1960 годах, но и еще раньше – на рубеже 1910–20-х годов. Выдающийся русский композитор-пианист Александр Черепнин, находясь в 1920-е годы в вынужденной эмиграции в Китае, считал главной обязанностью учить китайцев так, чтобы они оставались верны своей культуре» [32].

Обратим внимание на то, что полученное фундаментальное образование, обусловило разнообразие творчества Ду Миньсиня в жанровом отношении: более десяти симфонических произведений (из них наиболее популярные – «Молодежь» и «Великая стена») балеты «Русалка» и «Красный женский отряд», сюиты, три фортепианных концерта, два концерта для

скрипки, камерные ансамбли, мюзиклы, музыка к кинофильмам и телесериалам («Скорбь», «Поле», «Ли Сыгуан», «Сянь Синхай»), к телевизионному документальному фильму «Любовь через пролив» и т.д. [149, с. 186]. Отличительными свойствами музыки композитора являются программность и опора на интонации народных напевов различных регионов Китая: «В них присутствуют символика, колорит величественной природы, танцевальность и философские размышления» – пишет Юй Пэнхуа [149, с. 186].

Но еще более важно подчеркнуть связь творчества Ду Миньсиня с современностью, общественно-политической жизнью страны. Показателен в этом смысле период «культурной революции», который Ду Миньсинь застал уже зрелым композитором. Ему трудно было принять те ограничения, жесткий контроль, которым подвергалось искусство. Однако, избежать этого полностью не удалось. Но композитор сумел не следовать прямолинейным идеологическим установкам этого времени. В 1966 году он написал фортепианную сюиту «Красный женский отряд» по мотивам одноименного «образцового спектакля». Юй Пэнхуа отмечает: «Ду Миньсинь в своих фортепианных сочинениях старался использовать лады, мелодии и ритмы этнической народной музыки. Но вместе с тем музыкант изучал и постепенно внедрял элементы современных западных техник композиции, соединяя их с традиционными принципами развития национальных напевов, благодаря чему формировался его уникальный стиль» [149, с. 190].

Названия частей сюиты свидетельствует о ее содержании: «Тренировка женского отряда», «Танец красногвардейцев с пятидюймовым ножом», «Цюньхуа присоединяется к армии», «Армия и народ – одна семья», «Веселые женщины-солдаты», «Чанцин умирает за правое дело», «Мужественно идти вперед». В сюите огромное место занимает образ народной армии Китая, героизм китайского народа и образ женщины-воина, который очень важен для китайского искусства, о чем еще будет идти речь в связи с оперными произведениями Луань Кая. В сюите Ду Миньсинь использует народные

напевы о. Хайнань, песню «Интернационал», а лейтмотивом в ней служит песня «Марш добровольцев» композитора Не Эра [149, с. 190].

Заметим, что Ду Минсинь и по сей день является активно работающим композитором, особенно в области фортепианной музыки. Свой Четвертый концерт для фортепиано «Пробуждение» он написал по заказу Китайского симфонического оркестра к столетию Коммунистической партии Китая (в 2021 г.) в 2020 году, когда ему было 92 года [15, с. 40].

Говоря о личности Ду Минсиня, важно подчеркнуть, что его обращение к героической тематике не было вынужденным, формальным, а соответствовало его мировоззрению, как композитору своего времени. Но учитывая влияние Ду Минсиня на своего ученика, Луань Кая, мы можем утверждать, что он не только вооружил его глубокими профессиональными знаниями, но и сумел передать молодому композитору патриотизм, уважение к героической истории китайского народа и Армии Китая.

Пути ученика и учителя не расходятся и по сей день, а верность героико-патриотической тематике объединяет их. Примечательно соседство двух премьер учителя и ученика. 24 июня 2019 года в Пекинской национальной библиотеке музыкального искусства прозвучала Симфоническая вокальная сюита Ду Минсиня «Великая китайская стена», о которой Ван Итун и Е.О. Назарова пишут: «С момента премьеры произведение полюбилось исполнителям и слушателям. Для современного Китая, глубоко интегрированного в мировую культуру и экономику, но стремящегося к сохранению традиционной культуры, поиск эстетических средств выражения особенного пути развития страны и героического духа, стойкости народа, сохраняет актуальность с середины прошлого века, потому и находит отклик у публики» [10, с. 58].

А годом ранее, в 2018 году, состоялась премьера китайской национальной оперы Луань Кая «Гора Имэн», о которой пишет Чан Шубо: «Эта опера стала ответом на призыв Генерального секретаря Си Цзиньпина, объявившего курс на наследование и продвижение традиционной культуры

Китая, на инновационное развитие китайской культуры. Этот оперный спектакль был особо отмечен Центральным отделом пропаганды Коммунистической партии Китая и был выбран в качестве основного репертуара для поддержки театра «Наследие и развитие Китайской национальной оперы» <...> Сюжет оперы основан на реальных исторических событиях национально-освободительной войны в Китае против японских захватчиков» [136, с. 197]. Оба произведения, учителя и ученика, воплотили очень близкую им идею единства армии и народа перед лицом национальной угрозы.

Одной из отличительных сторон «эпохи открытости и реформ» становится быстрое распространение массовой культуры. Среди массовых видов искусства наиболее активно начинает развиваться поп-музыка и музыка для кино.

Луань Кай не остается в стороне от жанра музыки для кино и телевидения. Он обращается к ним также как и его педагоги, ведь кино пользуется огромной популярностью в Китае уже с 20-х – 30-х годов. Наиболее активное развитие вокальной киномузыки происходит с 1949 по 1966 год. Она преимущественно отражает патриотическую, героическую тематику. Фильмы и музыка передают восхищение людей своей Родиной, рождают стремление к новой жизни. Дай Юй пишет о значении вокальной киномузыки: «Музыка из китайских фильмов сыграла важную роль в пропаганде движения за национальное спасение в Китае. В течение 17 лет с момента основания Нового Китая в 1949 году до начала Культурной революции в 1966 году, вокальная киномузыка вступила в короткий период быстрого развития. В вокальных произведениях того времени, в основном, находит выражение восхищение людей Родиной и стремление к новой жизни» [28, с. 16]. Среди китайских композиторов наиболее результативными в области киномузыки были: Лэй Чжэньбан, Ван Юньцзе, Хэ Лутин, Не Эр, Сянь Синхай, Лю Чи, Жэнь Гуан. Также как и в других жанрах, в музыкальном

языке песен для кино наблюдается интеграция западных и восточных традиций.

В период государственного подавления творческой свободы, которое наиболее отчетливо проявилось в период «культурной революции», количество вокальных произведений существенно снижается. Но подчеркнем, что роль кино в эту мрачную эпоху была огромной. Через кино транслировалась идеология Мао Цзэдуна, которая составляла содержание «образцовых опер». В свою очередь «образцовые оперы» были переведены в киноформат и считались обязательными для просмотра населением.

Зато, как отмечают специалисты и исследователи, с 1977 по 1990 год в Китае было выпущено в прокат 1434 фильма, в которых звучала музыка. Киномузыка и ее широкое распространение в мире является неотъемлемой частью культурной глобализации. Китайские композиторы активно подключаются к этому процессу. Гуй Сяолэ пишет: «Киномузыка как самостоятельная область композиторского творчества получила интенсивное развитие в Китае на рубеже XX-XXI столетий, что было обусловлено стремительным ростом национальной киноиндустрии, выходом китайских фильмов на мировой экран, активизацией творческих контактов с зарубежными кинематографистами. В этот период плеяда молодых композиторов, получивших академическое образование в ведущих музыкальных вузах Китая и Европы, обратилась к жанру киномузыки, привнеся в него новаторские идеи, нетрадиционные средства выразительности, оригинальные приемы звукозрительного синтеза» [25].

В стилистике их произведений нашли отражение самые разные тенденции и приемы западной и восточной музыки, среди них Гуй Сяолэ отмечает: архаические пласты китайского фольклора; новейшие композиционные техники (сонористика, алеаторика, минимализм, неомодалность). Они соединяют «ханьскую народную песенность с неоклассической ясностью изложения, декоративной орнаментикой стиля модерн и джазовыми гармониями», «широкий спектр стилей и направлений –

от неофольклоризма и неоромантизма до авангардных техник письма» с орнаментикой стиля модерн и джазовыми гармониями; изощренные тембровые решения <...> «ритмоинтонации пекинской оперы с жанровыми элементами барочной сюиты (аллеманда, куранта, сарабанда, жига)» [25].

Луань Кай тоже очень много работает в сфере кино и телевидения. Но, отдавая дань актуальным для времени сферам творчества, он везде находит то, что соответствует его индивидуальности. Он написал много песен, инструментальной музыки к фильмам и телефильмам. Как правило, большинство из них получили высокую оценку не только представителей киноиндустрии, но и широкой слушательской аудитории. у массового слушателя. Также как и в жанре оперы работу Луань Кая в области кино и телевидения отличает тяготение к патриотической тематике, интерес и равнодушие к героической истории страны, а также отклик на общественно значимые проблемы. В этом смысле Луань Кай опять же ближе к традициям и тематике музыки китайского кино 30-х – 60-х годов.

В музыку Луань Кай часто включает этнические инструменты (эрху, пипа, гучжен и т.д.), чтобы подчеркнуть восточную эстетику в грандиозных киноповествованиях. Так в «Операции “Красное море”» он использовал духовую музыку, чтобы создать ощущение подавленности на поле боя, а струнные, чтобы подчеркнуть трагические чувства солдат. В фильме «Путешествие Ма Сяньяна в сельскую местность» Луань Кай остроумно показывает деревенскую жизнь с помощью бодрых ритмов народной танцевальной музыки, а в фильме «Огненно-голубой клинок» использует электронные звуковые эффекты в сочетании с малыми барабанами, чтобы создать суровый образ морской пехоты.

Музыка Луань Кая очень точно синхронизирована с операторским монтажом. В фильме «Война ста полков» используется прием искажения масштаба японского вторжения, символизирующий идею угнетения, в то время как контратакующая армия Восьмого маршрута сопровождается звучанием традиционного музыкального инструмента суона, который

является метафорой культурной борьбы. Звучащие в это время голоса, поющие народные песни, метафорически представляют судьбы отдельных людей в исторической ситуации.

Луань Кай делает очень интересные находки для киномузыки. В современных военных фильмах он использовал электронные синтезаторы, такие звуковые эффекты, как звук подводного гидролокатора, зарядки огнестрельного оружия, полета нейтронной бомбы, создавая звуковой конфликт «технологии и человечности» с традиционной оркестровой музыкой.

Невероятно интересны эксперименты с межкультурными элементами. Так, в музыке к фильму «Даянго» композитор сочетает в цзяодунские народные песни с европейскими оперными ариями, создавая сложное звучащее мультикультурное пространство современности.

Работы Луань Кая разрушили стереотипные представления о традиционных саундтреках и способствовали успеху многих фильмов. О нем часто говорят, что Луань Кай – «композитор, который может писать сценарии по нотам». Назовем несколько проектов в кино и на телевидении, к которым написал музыку Луань Кай. Многие из них являются социальным заказом. Два крупномасштабных телевизионных документальных фильма «Страдание и слава» и «Перемены и слава» были спродюсированы CCTV, отделом пропаганды Главного управления и Центром телевизионного производства Народно-освободительной армии Китая. Документальный фильм «Приближается Шаоци» был снят в ознаменование столетия со дня рождения Лю Шаоци (1898 – 1969), китайского революционера, государственного и политического деятеля.²

В ряду таких же исторических, патриотических работ Луань Кая: музыка к полнометражному фильму «Слава и миссии» по заказу Министерства

² Лю Шаоци – один из лидеров Коммунистической партии Китая (1959–1968). В своей деятельности был последователем Мао Цзэдуна. Однако в годы Культурной революции его объявили врагом республики и подвергли репрессиям.

общественной безопасности; к блокбастеру «Когда Родина-мать зовет» к 50-летию Победы Китайской Народно-освободительной армии в Великой Войне «сопротивления США и помощи КНДР»; к 20-серийному фильму «Солдатская Баллада», снятому с помощью камер наблюдения.

Оригинальна музыка к кинодраме «Чеканка мечты в Долине», в которой жизнь столицы Китая изображена на фоне меняющихся времен года, зимы, весны, лета, и осени. В музыке к телевизионным сериалам «Шелковый путь», «Красная розовая девушка» и «Когда любовь приходит» композитор демонстрирует другую грань своего таланта – лирическое дарование, глубоко отражающее эмоциональную жизнь людей современной столицы.

Выдающаяся музыка написана Луань Каем к сериалу «Безымянное высокогорье», посвященному героизму войск спецназа, а также к фильмам «Душа армии, бросающаяся в три ущелья», «Одиннадцатый класс», «Столетний генерал Сунь И», «Половина редьки и одна косточка», «Восемь уроков», «Королевский шип», «Старые Вещи в Старом городе», «Совсем как подросток», «Прекрасная няня», «Новобранец Чжан Бенван», «Пустой дом», «Сон Ю» и др.

В 90-е годы в Китае возникает огромная тяга к национальной музыкальной и хореографической традиции. Она включается в активно развивающийся жанр мюзикла, пришедший из-за рубежа, в котором танец играет очень большую роль. Интересно, что в этом жанре начинают использовать традиционные китайские сюжеты: «Важнейшим направлением музыкально-драматического искусства являются хореографические постановки как продолжающие традицию национального танца (“Летний дворец Юаньминьюань – любовь и ненависть”, композитор Чжао Цзипин), так и осваивающие европейский классический балет (“Отражение луны в двух источниках”, композитор Мо Фань). Одновременно проводятся эксперименты с сочетанием балетных и традиционных танцевальных элементов (“Туфли князя Се”, 2000; “Звуки ветра”, 2001)» [44, с. 806]. В хореографических

постановках мы видим проявление стилистического плюрализма, характерного в целом для этого периода.

Нельзя не отметить успешную работу Луань Кая и в области танцевальных жанров. Музыка к танцевальному произведению «Красно-синяя армия» получила высокую оценку профессионального сообщества и Первую премию за создание культуры группового танца на Пятом общенациональном танцевальном конкурсе, проводимом CCTV. На 9-й всеармейский литературно-художественный конкурс Луань Кай представил музыку к масштабному музыкально-танцевальному спектаклю «Клятва солнцу», режиссером которого стал известный китайский хореограф Чжан Цзиган.³

В 2009 году Центральное управление пропаганды и Министерство культуры поручили Луань Каю создать танцевальный спектакль «Дорога к возрождению». Музыкальные темы из этого представления – «Дорога к возрождению», «Толкование снов», «Благоприятный луг» – произвели огромное впечатление на слушателей и приобрели огромную популярность.

В 2010 году Луань Кай создал уникальный, новаторский по форме *барабанный мюзикл*, в котором стал настоящим «пионером жанра», первопроходцем. В барабанный мюзикл «Женщины-генералы семьи Ян» он был приглашен в качестве не только композитора, но и музыкального руководителя. И это неслучайно. Напомним, что Луань Кай родился в провинции Шаньдун, где особое распространение получила музыка, исполняемая на ударных и духовых инструментах. Поэтому именно Луань Кай смог эффектно и аутентично применить шаньдунские традиции исполнения на барабанах для этого особого, эффектного музыкального зрелища. Грандиозные представления прошли в Тайюаньском театре Сингуан в

³ Чжан Цзиган (1958) – китайский хореограф, главный хореограф при Главном политическом управлении НОАК, генерал-лейтенант. Организатор церемоний открытия и закрытия Олимпийских Игр 2008 года в Пекине. Чжан Цзиган также занимался постановкой танцевального представления «Дорога к возрождению», музыку к которому написал Луань Кай.

провинции Шаньси и в Большом зале народных собраний в Пекине и стали беспрецедентным сенсационным событием.

О значимости Луань Кая для современной китайской музыкальной культуры говорит его работа в рамках грандиозных, значимых для страны и мира, проектах. Он написал главную песню «Отныне вы меняете мир к лучшему» для 16-х Азиатских Паралимпийских игр. В 2011 году он был музыкальным руководителем масштабного концерта выдающегося популярного певца Янь Вэйвэня "Роза стальных пистолетов", организованного Отделом пропаганды Главного управления и Ассоциацией музыкантов Китая. Режиссером и хореографом этого концерта вновь был Чжан Циган. В 2012 году совместно с этим известным постановщиком Луань Кай в качестве музыкального руководителя создал представление «Сияющий свет главы Буке», посвященное 70-летию литературно-художественного симпозиума в Яньане, организованного отделом пропаганды Главного управления. Еще одним успешным совместным проектом режиссера-хореографа и композитора стал танцевальный спектакль «Красный Танец шелка».

Все выше отмеченные тенденции развития музыкального искусства в эпоху «открытости и реформ», отразились в творчестве и видах многогранной деятельности Луань Кая. Сегодня он не только известный композитор современной академической школы Китая, но и профессор Академии искусств Народно-освободительной армии Китая. С 2011 по 2013 год Луань Кай занимал должность музыкального руководителя в партии Центрального военного совета поддержки ветеранов войск Народно-освободительной армии, дислоцированных в Пекине. Кроме этого, композитор ведет несколько направлений в Китайской ассоциации музыкантов, являясь директором департамента композиции и научных исследований, членом департамента цифрового образования, членом судейской комиссии и «Общественной премии» Ассоциации легкой музыки при этой организации. Область популярной музыки не только существенная часть творчества композитора, но и важный компонент, определяющий особенности его авторского стиля.

Музыкальный стиль Луан Кая отличает современность, яркая мелодичность и новаторство. В нем находит отражение сочетание традиций классики и современности, симфонической и электронной музыки.

Произведения Луань Кая получили высокое признание. Об этом свидетельствует и тот факт, что гастролы композитора прошли более чем в 50 странах мира. В Китае его произведения включены в классическую серию 50 самых известных сочинений современных китайских композиторов.

После участия 18 октября 2002 года в прямой трансляции по всему миру выставки «Процветающий Китай», на которой звучала музыка Луань Кая, он приехал в свой родной город и на торжественном правительственном собрании исполнил свою масштабную симфоническую поэму «Струющийся запретный город». Это впечатляющее масштабное представление стало вторым по значимости грандиозным музыкальным событием современной концертной жизни страны после выступления трех ведущих теноров мира в Китае. После этого выдающееся произведение Луань Кая было показано в 52 странах мира, в том числе США, России, Франции, Австралии и др. Оно имело большой успех и было признано международным музыкальным сообществом.

Начиная с 2003 года при поддержке Китайской ассоциации музыкантов Луань Кай выпустил ряд музыкальных альбомов, которые приобрели большую популярность у публики. Они свидетельствуют о разнообразии его творчества. Среди них отметим следующие: «Классический альбом произведений современного китайского композитора Луань Кая», «Музыкальный образ – Даю Хуаншань»⁴, вокальный альбом «Мечта о

⁴ Хуаншань («Жёлтые горы») – горный хребет в провинции Аньхой, расположенной в восточном Китае. Она знаменита гранитными скалами и могучими соснами. Красоту этого края воспевали китайские художники и поэты со времён династии Цинь. Современное название – Жёлтые горы – они дал им средневековый поэт Ли Бо в 747 году. Три самых высоких пика горной гряды носят нахвания: Пик Лотоса, Пик Света и Пик Небесной Столицы. Район Хуаншань признан национальным парком КНР. С 1990 года он включен в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

приближении к Востоку. Вокальные произведения Луан Кая», альбом этнических обработок «Блуждающая любовь» («Kangding Love»), а также «Избранные вокальные произведения Луан Кая», «В погоне за мечтами. Музыка Луань Кая для кино и телевидения». Выделим альбом вокальной музыки «Моя глубокая любовь ждет тебя» («My Affection is Waiting for You»), который отличается свежестью музыкальных идей за счет использования разнообразных стилей, и свидетельствует о том, что композитор находится в постоянном поиске.

Луань Кай невероятно динамично развивается, самосовершенствуется, проявляет инициативу и во многих сферах его творчество является новаторским. Присущий ему синтез академизма и новаторства базируется на идейной убежденности, прочной приверженности национальным традициям; композитор мыслит искусство как общественно значимый пласт человеческой культуры. В его творчестве представлены жанры народной оперы, а также широкий спектр вокальной музыки, главными темами которого являются патриотизм, военная, героическая тематика, а также наследие духовных, философских основ китайской национальной культуры.

В последние годы музыкальные произведения Луань Кая получили широкое распространение и пользуются любовью публики. Его творчество охватывает широкий спектр музыкальных стилей, жанров. На сегодняшний день Луань Каем написано более десятка симфоний, оперы, мюзиклы, хоровые произведения, камерно-инструментальные ансамбли, более 300 вокальных произведений, партитуры для кино и телевидения.

Музыкальный язык Луань Кая поражает невероятной мелодичностью, которая делает их демократичными и доступными современному массовому слушателю.

2.2. Героико-патриотическая тема в опере Луань Кая «Гора Имэн» и средства ее воплощения

Героико-патриотическая тема занимает одно из ведущих мест в творчестве композиторов Китая. Во время военных событий прошлого века сложилась уникальная песенно-романсовая область, в которой воспевались образы, восхваляющие родной край, куда входят также ностальгические песни и романсы, прославляющие героев, лидеров страны и простых тружеников, побуждающие к борьбе и сопротивлению. Данная область вокального искусства сложилась под непосредственным воздействием текущих войн и сложившейся социальной ситуации. Как правило музыкальным материалом для них служили обработки популярных народных песен, отражающих нужный эмоциональный настрой. Стилистика произведений, связанных с военно-патриотической тематикой, характеризуется наличием четкого ритмического рисунка, восходящего к маршевым формам.

В творчестве Луань Кая нашли яркое отражение ключевые константы военно-патриотического искусства, сложившиеся в 30-40-е годы прошлого столетия, целью которого было призвать к возрождению величия и процветания своей страны и народа. Луань Кай, будучи причастным к Армии (профессор Академии Народно-освободительной Армии Китая), в своем творчестве очень часто обращается к историческому прошлому страны, внося свою лепту в патриотическое воспитание китайского общества.

Выбор Луань Каем из широкого диапазона современной китайской оперы жанра народной оперы не случаен. Это еще раз подчеркивает идеологию его творчества, основанную на общественно значимых проблемах, актуальность которых осознается и приветствуется в стране: «В свете ведущих политических и культурных задач современного Китая – пишет Чжань Шубо – особое внимание композиторами уделяется операм на историческую и

революционно-историческую тематику. После частичного снижения интереса к ней в конце XX века, сегодня эта форма оперного искусства вновь на пике популярности» [136, с. 197].

Идеологическое влияние коммунистической партии Китая вновь становится ощутимым и направлено на сплочение народа, укрепление патриотизма и верности своей истории. Не случайно именно крупные учреждения культуры, общественно-политические организации становятся заказчиками произведений в связи с важными датами в истории Китая. Показательными примерами могут стать и произведения других композиторов. Так в 2016 году по заказу Национального центра исполнительских искусств к 80-летию победы Великого марша Китайской Рабоче-Крестьянской Красной Армии была создана эпическая опера «Великий поход» композитора Инь Цина, современника Луань Кая. Материалом для написания либретто оперы послужили множество биографий и мемуаров участников Великого похода.

Последние два десятилетия значительно вырос интерес китайцев к жанру оперы. Этому способствовало и открытие новых музыкальных театров современного типа. Опера, ранее считавшаяся элитарным видом искусства, требующим от зрителя музыкального опыта и вкуса, теперь привлекает внимание широкой аудитории. Этот интерес во многом обусловлен в том числе и обращением китайских композиторов к военно-патриотическим темам, которые находят глубокий отклик у зрителей.

В сложившейся в XX веке композиторской школе Китая можно наблюдать комплексный подход к отражению военно-патриотической темы, основанный на совмещении традиционного материала и западноевропейских современных технологий, преломлении этно-музыкальной специфики в стилистику нового композиционного формата.

Сегодня национальная китайская опера стала значимым компонентом мирового оперного искусства, пройдя большой путь от первых оперных опусов, созданных под влиянием западной музыкальной культуры китайским

композитором Ли Цзиньхуэем (1891–1967) – творцом первых национальных китайских опер для детей, особенностью которых был резкий поворот в сторону освоения форм западноевропейской оперы. В современных китайских оперных произведениях удачно сочетаются китайские тембры и ладогармонические созвучия пентатоники, с европейскими музыкальными инструментами, заимствованными европейскими принципами организации и развития музыкального материала с использованием системы лейтмотивов и др.

Но главной отличительной чертой китайской национальной оперы стала доминирующая тема, связанная с воспитанием патриотических чувств к своей стране. В такой обстановке сформировалось оперное творчество Луань Кая.

Музыкальный стиль Луань Кая отличается сбалансированным применением разнообразных стилей традиционного, классического и современного музыкального искусства, применением симфонической и электронной музыки. Но используя современные средства композиции, Луань Кай стремится сохранить национальную мелодическую красоту и искренность своей музыки. Именно благодаря этому, творчество Луань Кая отмечено десятками международных и национальных наград, а его произведения уже давно вошли в обязательную программу вокальных факультетов специализированных музыкальных ВУЗов страны.

В своем творчестве композитор отдает предпочтение жанру народной оперы, где элементы национального вокально-мелодического стиля, традиционная манера пения органично соединяются с академическим оперным стилем пения *bel canto*.

В 2018 году состоялось значительное событие в творческой биографии композитора – в Большом театре провинции Шаньдун состоялась премьера его оперы «Гора Имэн». Как практически все оперы китайских композиторов схожей тематики, сюжет «Горы Имэн» основан на реальных исторических событиях военного сопротивления китайского народа против японской агрессии (Восьмилетняя война с 7 июля 1937 по 15 августа 1945 гг.).

В основу сюжета вошел эпизод прорыва в горном хребте Дациншань в системе Имэньшань (Внутренняя Монголия в составе Китая). Чжань Шубо пишет: «Автор либретто – китайский писатель Ци Ван Сяолин – тщательно проработал линию основных действующих лиц драмы – Хай Тан, Линь Шэна, Ся Хэ и командира Чжао, которые преодолевают разногласия и объединяются перед лицом национальной угрозы. Основная тема оперы – показ единства Китайской Армии и Народа. Судьба главного персонажа оперы Хай Тан по мере развития драмы тесно переплетается с судьбами других ведущих персонажей – её дяди Сун Цзюлуна, мужа Линь Шэна, женщины-солдата из Восьмой армии Ся Хэ, сына Сяо Шаньцзы. Это путь духовного перерождения главной героини, ее духовного роста» [136, с. 197].

Ария Хай Тан и хор «Восьмую армию маршрута называют прекрасной репутацией» музыкально объединены мелодико-ритмическими особенностями жанра марша, что подчеркивает единство людей и армии (Примеры 1, 2).

Луань Кай со своими товарищами из постановочной группы, в течении почти двух лет совершили 11 творческих экспедиций на революционную базу горы Имэн для полевых исследований и сбора материала. Творческая группа, состоящая из музыкантов, литераторов, костюмеров и др., углубились в полевую работу, тепло общались с местными жителями, фиксировали их трогательные истории о героических подвигах земляков. В результате этих записей были обнародованы впечатляющие данные: из 4,2 миллионов человек, проживавших в 30-х годах в районе горного хребта Имэншань, более 1,2 млн человек вступили в ряды Коммунистической Красной армии, из них более 100 000 героев пролили свою кровь, защищая родные горы. За этими цифрами стоят трагические судьбы и яркие жизни обычных китайцев, не позволивших врагу топтать родную землю. Композитор вспоминал: «Я извлек из сотен тысяч человеческих судеб реальные и трогательные истории об Имэне и затем дал своим персонажам заново прожить их яркую жизнь в своей опере. По сути,

в этих героях мы видим сотни конкретных образов “Хай Тан”⁵ и “Хэ Сяо”⁶» [183, с. 16].

Но самое главное, что в экспедиции был собран бесценный этно-музыкальный материал традиционных песен и наигрышей. В результате музыка Луань Кая уходит корнями в этнический материал этого края. Когда речь заходит о горе Имэн, люди в первую очередь вспоминают песню «Малая гора Имэн». Это самая известная народная песня в Шаньдуне, настоящий символ региона Имэн. Когда Луань Кай создавал «Гору Имэн», он сознательно и многообразно использовал материал «Малой горы Имэн», ее элементы пронизали всю оперу. Например, тема «Все» в арии «Гора Имэн, вечные родители» (Пример 3).

Луань Кай цитировал интонации оригинала или создавал темы в стиле народной песни, но интегрируясь в ткань музыки, они обеспечивали ее национальную оригинальность на протяжении всей оперы.

В опере, помимо насыщенного тематического содержания, огромную роль играет тема величия природы, китайских гор. Интересно, что в армейских кругах давно была популярна народная песня «Малая гора Имен». Традиция музыкального описания важнейших субъектов природного ландшафта Китая – гор и рек, восходит к глубокой древности и имеет символический подтекст. В китайской музыкальной культуре существует целая область вокально-инструментальных произведений, посвященных важнейшим культурным константам Китая – рекам и горным массивам – под названием *шаньхэ* (山 – гора, 河 – вода, река), которое в китайском языке часто используется как одно из обозначений Родины. На это указывает Сунь Жожань: «...Семантика шаньхэ простирается далеко за пределы сугубо языковых значений, уходя корнями в пласты мифологии, затрагивая философию и многообразно воплощаясь в национальной литературе и искусстве. Прочно укоренившись в

⁵ *Хай Тан* – главная героиня оперы – мать, жена и солдат Красной армии.

⁶ *Хэ Сяо* – женщина-солдат из легендарной 8-й армии.

культурном сознании этноса, шаньхэ не потеряло своего значения и в XX-XXI веках, многогранно проявившись в музыкальном искусстве этого периода» [94, с. 3].

В выборе сюжета для оперы Луань Кай ярко демонстрирует свое уважение к традициям национальной оперы, формирование которой пришлось как раз на время военных событий 40-х годов. Художественно-музыкальная образность, как символ патриотизма раскрывается в следующих операх: «Великий поход» Чэнь Гэн, Шэн Мао, Тан Хэ, Ли Юйцюя; «Ловкий захват Тигровой горы» Си Цимин; «Вечная печаль» Хуан Цзы; «Хуанхэ» Сянь Синхай; «Река Хуайхэ» Ма Сыцун; «Счастливая река» Сяо Бай, Ван Цян; «Солнце горы Тушань» У Цуцзян; «Великая стена» Ду Минсин и др.

Образная система шаньхэ красной нитью проходит через творчество китайских композиторов последние десятки лет, воплощая старинные образы в современных композиционных формах. Величие и суровость китайской природы символично отразилась на характерах главных героев оперы, которые представлены яркими музыкальными характеристиками, вызывая у зрителя глубокие эмоции.

В опере много сольных номеров (11 арий) с характерным национальным колоритом.

«Гора Имэн» представляет собой жанр народной оперы, который наиболее часто используется для раскрытия национальной героико-патриотической тематики, но в опере присутствуют и элементы европейской «большой оперы» эпохи романтизма, о которой говорят мелодии широкого диапазона, масштабные арии драматического типа, большие развернутые сцены.

Говоря об оперном жанре в творчестве Луань Кая, нельзя не усмотреть в нем влияние его педагога – Тан Цзяньпина. Формирование личности Тан Цзяньпина пришлось на последние годы «культурной революции». Этот сложный период в жизни Китая музыкант пережил вместе со своей страной. Также как и творчество Ду Минсиня, музыкальное наследие Тан Цзяньпина

включает в себя произведения различных жанров – симфонии и концерты, камерно-инструментальные сочинения и вокальные циклы. Но наиболее солидно представлен в его творчестве музыкально-театральный жанр – драмы «Красочные облака, проплывающие через горы», «Любовь согревает Тянь-Шань», оперы «Канал», «Песня о юности», «Цзянь Сюэсен», «Революция 1911».

Но самым значимым произведением Тан Цзяньпина стала опера «А зори здесь тихие» на сюжет одноименной повести советского писателя Бориса Васильева, которая была написана в 2015 году. Ей сопутствовал огромный успех и в России, и в Китае. О ней пишет Ван Кайди: «В первой китайской музыкальной драме о Великой Отечественной войне “А зори здесь тихие” синтезировались черты, характерные для европейского типа оперы в его русифицированном варианте. Это нашло конкретное отражение в героико-эпической драматургии, во многом определившей многосоставный музыкальный текст оперы, в котором объединились аллюзии на русский фольклор, quasi-цитаты из русских опер, военно-патриотических и советских массовых песен <...> Одновременно в концепции композитора, режиссера и автора либретто получили отражение мировоззренческие и идеологические константы традиционной культуры Китая, что наделило оперу особым подтекстом» [11, с. 166]. Сам Тан Цзяньпин говорил о том, что стремился «создать атмосферу России, но старался, чтобы это было понятно и китайскому слушателю». В результате «получилась китайская опера, но с русской душой» [120].

Близкие по времени написания опера Тан Цзяньпина и Луань Кая демонстрируют идейную близость композиторов двух поколений, их верность традициям китайской академической музыки первой половины XX века. Отметим два наиболее ярких момента, объединяющих два оперных сочинения этих композиторов. Во-первых, – это обращение к героико-патриотической тематике, которая вновь становится востребованной в китайском обществе. И

в этом смысле они развивают магистральную линию в китайской опере, обозначенную в первой половине XX века.

Во-вторых, роль образов женщин-героев в китайской опере. Тема женского самопожертвования ради родины, имеет глубокие корни и традицию в национальной культуре. Вспомним неоднократно воспетый образ героической девушки Мулан, ставшей воином, переодевшись в мужское одеяние. Об этом пишет Гуань Чэнюань: «Женщины – героини войн и восстаний, защитницы своей страны и борцы за идеалы революции – стали центральными персонажами опер «Красная гвардия Хунху» (1958), «Сестра Цзян» (1964), «Скорбеть по умершему» (1981), «Поле» (1987), «Дочери партии» (1991), «Си Ши» (2009), «Горы Имэншань» (2018) и других. Фигура женщины-героини оказалась актуальной для китайской народной оперы на всех этапах развития жанра: в период «семнадцати золотых лет» (1949–1966); в 1980–1990-е гг., когда оперный театр восстанавливался после событий Культурной революции; в XXI в., принесших в китайскую народную оперу новые, современные черты» [21, с. 51]. Заметим, что автор упоминает в ряду наиболее знаковых произведений оперу «Горы Имэншань» Луань Кая.

Последние годы китайские исследователи уделяют большое внимание роли женских героических образов в китайской опере. В числе одной из причин этой особенности национальной оперы XX века называются культурные традиции Китая. Ян Ян пишет, что с одной стороны, женские образы «всегда являлись особым культурным феноменом и значительным культурным символом» и всегда были связаны «с традиционным китайским эстетическим предпочтением», которое можно обозначить, как «тенденция к женственности» [153, с. 311]. Но другая сторона отношения к женщине в феодальном Китае базировалась на том, что «женщины должны быть терпимыми и скромными» и иметь социальную установку «мужчины благородны, а женщины низки» [153, с. 311].

Путь к образу китайской женщины-героя начинается в XIX веке. Ян Ян пишет: «В процессе Тайпинского восстания в 1851 году впервые был поднят

вопрос о равенстве между полами <...> Женщинам было разрешено вступать в армию» [153, с. 311]. В начале XX века начинается мощное движение за освобождение женщин, в результате которого, как пишет Гуань Чэнюань, «феминистская идеология вывела женщин на сцену китайской революции, а женская фигура заняла центральное место в операх, целью которых было представление истории революционных событий» [22, с. 52].

Женщина-герой является центральным образом в первой китайской классической опере «Седая девушка» (1949) – Си Эр. И по сей день женские образы в героических произведениях занимают большое место. Например, вспомним фортепианную сюиту Ду Миньсиня – «Красный женский отряд», которая написана по одноименному коллективно созданному балету. Названия ее частей развивают эту тему: «Тренировка женского отряда», «Веселые женщины-солдаты», «Чанцин умирает за правое дело» и др.

Но поскольку мы говорим об оперных произведениях, написанных композиторами в глубоко продвинувшуюся «эпоху открытости и реформ» в первую четверть XXI века, когда «идея о гендерном равенстве получила более широкое распространение, а правовая поддержка женских прав позволила им играть все более важную роль в социальной, экономической и политической жизни» [153, с. 313], то мы обратим внимание на те новаторские подходы к созданию образа женщины-героя, которые видим в операх Луань Кая и его педагога Тан Цзяньпина.

Гуань Чэнюань делает очень точный анализ различной трактовки женских героических образов, выбрав для этого оперы, написанные в разное время – «Сестра Цзян» в период расцвета реализма, накануне «культурной революции» (1964), «Дочери партии» в период, когда эпоха «открытости и реформ» переживает период некоторого притормаживания либеральных преобразований и возвращения к реалистическим идеалам искусства (1991). Народная опера «Горы Имэншань» Луань Кая – современное произведение, в котором нашли отражения новые тенденции времени. Анализируя либретто и драматургию трех опер, автор помимо общих черт, связанных с социальным

происхождением и жизненным опытом героинь («родились в крестьянских семьях, в детстве занимались тяжелым трудом, <...> пережили потерю близких и родных <...> Все три героини – женщины-матери» [21, с. 53]), отмечает их типические черты как оперных персонажей: «В условиях войн и революций они проявляют патриотические чувства, жертвуют личными интересами ради общего блага, большая часть их эмоциональных переживаний связана с борьбой за победу. В музыкальных характеристиках <...> отражены их несгибаемая воля, преданность Родине, надежда на лучшее будущее <...> Все они являются носительницами «регионального компонента», имеют черты «местного характера», поскольку в «центральных песнях» опер композиторы используют фольклор провинций Китая, на территории которых происходит действие» [21, с. 61].

А вот отличия героинь Гуань Чэнюань диагностирует, исходя из требований времени, в которое создавались произведения, и отраженного в них социально-политического запроса. Так сестры Цзян – представительницы интеллигенции, перед которыми время поставило задачи «объединить образованные слои общества и укрепить их коммунистические убеждения» [21, с. 55]. Героиня оперы «Дочери партии» Тянь Юмэй – крестьянка и член партии, типаж, ставший актуальным в 90-е гг. А вот на образе Хай Тан отразились реалии времени начала XXI века и эпохи «открытости и реформ». Об этой тенденции пишет Ян Ян: «После политики реформ и открытости идея о гендерном равенстве получила более широкое распространение, а правовая поддержка женских прав позволила им играть все более важную роль в социальной, экономической и политической жизни. Таким образом, социально-культурные изменения повлияли на образ и статус женщин» [153, с. 313].

Хай Тан в опере Луань Кая является беспартийной, что отвечало социально-эстетическим установкам современного зрителя, в ней в большей степени ощущается женственность. Кроме этого, композитор создает психологически точный образ. Психологизм, как отчетливый тренд в

китайской опере, отмечается уже в 80-е годы. Показательными произведениями этого направления являются первая китайская камерная, лирико-философская опера «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня (1981), опера «Степь широкая» Цзинь Сяна (1987 г.). Еще более ярко это проявилось в образе Хай Тан. Гуань Чэнюань пишет: «Наиболее разнопланова фигура Хайтан: в ее сольных и дуэтных высказываниях воплощены любовь и тоска по мужу, скорбь по погибшим сыну, дяде, солдатам китайской армии, надежда на будущую счастливую жизнь. Соединение эпизодов героико-драматического плана с лирическими делает образ Хайтан психологически достоверным и многогранным: она и национальный герой, и живой человек одновременно» [21, с. 60]. Об этом свидетельствует Ария Хай Тан «Ждешь меня, дорогой» (Пример 4).

Женские образы, созданные в опере «Гора Имэн» на основе реальных прототипов, ставят это произведение на особый уровень реалистического искусства, отражающего быт и жизнь простых китайцев в сложное время. Музыка, вокальные партии основаны на традиционных напевах народностей региона, проживающих в горной системе Имэньшань. Песня по словам автора, является душой оперы, пробуждает в людях вдохновение, глубокую привязанность к родине, желание ее защищать. Создавая музыкальные портреты героев через их сольные арии-песни, Луань Кай целый год потратил на изучение народно-песенной культуры провинции Шаньдун, исследовал мелодические особенности и структуру народных песен Шаньдуна, преломляя традиционный материал через современные композиционные приемы. В результате стилистика оперы пронизана ароматом национального колорита.

Женская тема нашла и очень оригинальное воплощение в самой известной опере его педагога Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие». Как известно, главными героями повести Б. Васильева и оперы Тан Цзяньпина являются пять молодых советских девушек, совершающих подвиг во время Второй мировой войны. И в огромной степени именно эта тема, столь созвучная женской теме в китайской опере, привлекла композитора к этому

сюжету. Го Цзюнь пишет: «Сочувствие к героям повести объясняется и тем, что в истории Китая периода Второй мировой войны также было немало смелых женщин, таких, как Чжао Иман⁷, Чан Бэнхуа⁸ и др. Подобно героиням повести советского писателя, они героически пожертвовали своей жизнью для защиты родины» [19, с. 44].

После студенческих волнений в июне 1989 года меняется внутренняя политика руководства Китая в области культуры и искусства. Вновь возрождается интерес к прошлому и истории страны. Эти темы вновь привлекают не только художников, но и публику. Это ярко прослеживается на примере литературы этого времени: «Интерес массового читателя продолжает привлекать выходящая в больших объемах мемуарная литература и биографии известных личностей. Произведения историко-документального, мемуарного и биографического характера отличаются от литературы прежних лет, прежде всего, обширной документальной базой: доступность архивов позволила писателям украшать свои произведения подлинными документами, воспроизводя их дословно» [44, с. 780].

Исследователи справедливо отмечают, что, сочиняя оперу «Гора Имэн», Луань Кай ориентировался на оперу своего профессора. Героическая, военная тематика, занимающая такое большое место в творчестве педагогов, стала близка Луань Каю и занимает в его жизни огромное место. Не случайно сразу после консерватории он был распределен в Академию искусств Народно-освободительной армии Китая и по сей день является ее ведущим профессором. Им написано огромное количество песен на военную тему, об Армии, которые исполняются и популярны не только в самой Академии, но и во всей стране. Деятельность по развитию важных для Китая традиций военно-

⁷ *Чжао Иман* – была преданным членом КПК, была уполномоченным комиссаром. В 1936 г. она была арестована японскими захватчиками, которые подвергли ее жестоким пыткам. Находясь в плену, Чжао Иман приняла героическую смерть.

⁸ *Чан Бэнхуа* – герой войны с японскими захватчиками. В 1938 г. в провинции Аньхой она руководила сражением, была взята в плен и жестоко убита.

культурного образования занимает огромное место в творческой жизни Луань Кая. И именно эта жизненная и творческая позиция разительно отличает Луань Кая от его сверстников, композиторов «Новой волны» «эпохи открытости», одними из главных маркеров мировоззрения которых Ян Цзиньпэн называет именно идеологические: «Искусство и литература освобождаются от идеологии <...> Искусство перестает служить нуждам и требованиям государства и становится инструментом познания мира и жизни» [150, 137]. Представители «Новой волны» полагают, что «нельзя более делать музыку прислужницей политики и опускать ее на сугубо утилитарный уровень», «искусство не должно и не может синхронизироваться со временем, оно должно опережать свое время» [150, 61].

В отличии от этих программных заявлений композиторов «Новой волны», Луань Кай не отрекается от исторических и героических тем, имеющих идеологическую окраску. На сегодняшний день творческое наследие Луань Кая весьма разнообразно. Огромное место в нем занимают китайские народные оперы «Гора Имэн» и «Узел солидарности», симфония «Героям», симфоническая сюита «Легенда о Сяншане», что является продолжением генеральной линии развития китайского музыкального искусства в XX веке.

Отметим, что и в оперном творчестве Луань Кай всегда стремился к тому, чтобы простым слушателям были понятны все тонкости художественного замысла без лишних громоздких музыкальных сложностей. Композитор отталкивается от постулата, что только по-настоящему погрузившись в народную жизнь, можно создать истинные произведения искусства, которые будут находить отклик в сердцах людей. Подобная творческая концепция отражена не только в выборе сюжета, но и детальной проработке художественных образов оперы «Гора Имэн». Благодаря этому «Гора Имэн» смогла выделиться среди многих оперных произведений современного китайского музыкального искусства и стать за короткий срок классическим произведением, глубоко любимым публикой. Успех

исторической оперы Луань Кая свидетельствует о важности и необходимости глубокой интеграции китайской интеллигенции в жизнь народа посредством художественного творчества.

Последним масштабным произведением композитора исторической, героико-патриотической тематики стала опера «Великая восьмерка» 八一起义 («Восемь великих», 2024), освещающая события первого вооруженного конфликта между гоминдановцами и коммунистами Китая, известного как Наньчанское восстание 南昌起義 1 августа 1927 года. В восстании приняли участие более 20 тысяч военных под руководством знаменитых китайских командиров, известных в Китае как «великая восьмерка»: Чжоу Эньлай, Чжу Дэ, Не Жунчжэнь, Е Цзяньпин, Линь Бяо, Чэнь И, Лю Бочэн, Хэ Луна (еще был один командир Е Тин). Луань Кай, как и в случае с «Горой Имэн», ориентировался на последнее оперное произведение своего учителя – Тан Цзяньпина «Чжоу Эньлай» 周恩來 (2022) о выдающемся политическом деятеле Китая – Чжоу Эньлае (1898-1976) – первом главе Госсовета КНР с 1949 по 1976 гг. Опера наполнена песенной стихией, ее мелос опирается на интонационный строй народных революционных напевов.

Таким образом, оперное творчество органично взаимодействует с песенным стилем Луань Кая. Вокальный аспект оперных произведений представляет исследовательский интерес как пример синтеза достоверного этнографического материала, возрожденного в современных красках с помощью новых композиционных приемов. Оперные и песенные шедевры Луань Кая выдержали множество постановок, они широко известны китайскому слушателю и продолжают духовную линию национальной китайской композиторской школы.

2.3. Вектор стилевой эволюции вокальной музыки

Казалось бы, еще не настало время ставить во всей полноте вопрос эволюции стиля композитора, едва перешагнувшего рубеж 50-летия. И все же целостность творческого облика Луань Кая, активность его созидательной деятельности, отчетливая выраженность стилевых предпочтений позволяет обнаружить вектор развития его художественных устремлений в области вокальной музыки.

Культурно-исторический, контекстный подход к изучению жизни и творчества композитора позволил осмыслить путь композитора в области вокального стиля как восхождение от малых и средних форм к монументальным жанрам, от гомофонно-гармонических структур к полифоническому многоголосию, от диатонической ясности к сложной хроматике и атональности, от следования фольклорным моделям к смелому новаторству и эксперименту. На всех этапах своего творчества композитор сохраняет глубинную связь с национальным мелосом, опирается на интонационные и ладовые особенности китайской народной музыки, однако эти традиционные элементы облекаются в современные формы, обогащаются новыми средствами выразительности.

Основополагающая тема – художник и его время – с особой остротой звучит в искусстве XX, XXI веков. Период новейшей истории связан с обострением социально-политических, идеологических конфликтов в мире, что не могло не отразиться в музыке, литературе, театре. Для Китая переход от эпохи созидательного строительства КНР, затем кризиса «культурной революции» к периоду, названному эпохой «открытости и реформ», имеет очень важное значение. Она отмечена, с одной стороны, возрождением культурных традиций и накопленного до «культурной революции» опыта формирования китайской академической культуры, с другой – новой волной «вестернизации» и все более отчетливых признаков внешнего влияния

культурного глобализма. В связи с этим перед художниками возникает несколько стратегий творческого развития. Анализ этапов становления и развития личности Луань Кая помогает выявить, что основу его творчества составляет приверженность композитора к традициям, как древним, так и недавно сложившимся в китайской академической музыке первой половины XX века. Говоря о влиянии, отмечается серьезная роль в формировании мировоззрения и стилистических особенностей творчества Луань Кая его учителей – профессоров Центральной консерватории, выдающихся китайских композиторов Ду Минсиня и Тан Цзяньпина. Унаследованный от них принцип органичного взаимодействия национального и европейского, стал основополагающим в творчестве Луань Кая. Отдельное внимание уделяется продолжению Луань Каем развития героико-патриотической темы, образа женщины–героя, в разных музыкальных жанрах, но наиболее подробно в народной опере «Гора Имэн». Отражению в песенном творчестве Луань Кая военно-патриотической тематики сквозь призму любви и уважения к Армии Китая будет посвящен отдельный раздел данной работы.

Вокальное творчество Луань Кая, одного из ведущих китайских композиторов рубежа XX–XXI веков, представляет собой уникальное явление современной музыкальной культуры Китая, в котором находят отражение как глубинные национальные традиции, так и новаторские художественные тенденции эпохи.

Проследить становление и эволюцию композиторского стиля Луань Кая представляется возможным на основе анализа его вокальных сочинений, созданных на протяжении трех десятилетий творческой деятельности и демонстрирующих непрерывный рост мастерства, обогащение музыкального языка, кристаллизацию индивидуальной манеры письма.

Начальный этап творчества Луань Кая (1990-е годы) отмечен активным освоением и творческим переосмыслением богатейших традиций национального песенного фольклора. Ранние вокальные миниатюры композитора, такие как «Песня рыбака», «Любовь на берегу реки»,

«Ностальгия», близки к жанру художественной песни. В них осязаемо стремление воссоздать характерные черты народно-песенного мелоса – пентатонные лады, специфические ладовые обороты, вариантно-попевочное строение мелодии, куплетно-строфическая форма. Вместе с тем, уже в этих сочинениях проявляется индивидуальный почерк автора, его умение выразить тонкие лирические эмоции и душевные состояния в лаконичных поэтических образах и запоминающихся мелодических оборотах.

Новый этап творческой эволюции Луань Кая приходится на начало 2000-х годов и связан с расширением жанровых и стилистических горизонтов его вокальной музыки. Наряду с камерными миниатюрами, композитор создает развернутые вокальные циклы, такие как «Времена года» и «Пейзажи родного края», в которых народно-песенная основа органично сочетается с современными композиционными техниками – полиладовостью, полиметрией, сложными ритмическими структурами, нетрадиционной трактовкой вокальной партии. Усложняется образно-эмоциональный строй музыки, преодолевается лирико-созерцательная ограниченность ранних опусов – в вокальных циклах возникают драматические коллизии, психологически насыщенные образы, философские обобщения.

Произведения 2010-х годов отражают достижение Луань Кая творческой зрелости и расцвет его композиторского дарования. Центральное место в вокальном наследии этого периода занимает цикл «Китайские напевы», включающий 10 развернутых вокально-симфонических поэм для голоса и оркестра. Грандиозный замысел этого сочинения связан со стремлением охватить основные национальные песенные жанры – трудовые, лирические, обрядовые, шуточные – и через них воплотить многовековую историю и характерный облик различных регионов страны. Многообразие жанровых истоков органично сплавляется здесь воедино, благодаря единству музыкального языка и целостности композиторского стиля.

В вокальных поэмах цикла «Китайские напевы» Луань Кай демонстрирует зрелое мастерство как в драматургическом развитии

музыкального материала, так и в оркестровой палитре, создающей красочную звуковую ауру вокальной партии. Фактурное и тембровое богатство оркестровой ткани сочетается с изысканной хроматизированной гармонией и прихотливым ритмическим рисунком. Декламационность вокальной партии, сближающая ее со сценической речью в китайском традиционном театре, органично дополняется кантиленными эпизодами широкого дыхания, раскрывающими неисчерпаемые возможности певческого голоса.

Художественные достижения вокально-инструментальных поэм цикла «Китайские напевы» получили дальнейшее развитие в оперном творчестве Луань Кая, представленном такими значительными партитурами, как «Песнь о Мулань» (2014) и «Сон в красном тереме» (2017). В этих операх, основанных на популярных сюжетах классической китайской литературы, композитор обращается к масштабным музыкально-драматическим концепциям, монументальным формам, развитой системе лейтмотивов.

Вокальный стиль опер синтезирует традиционную напевность и современную декламационность, метроритмическая и фактурная организация отличается исключительной сложностью и изощренностью. Новаторским является введение саундтреков, электронных тембров, мультимедийных эффектов, что придает звучанию невероятный размах и мощь, позволяет воссоздать грандиозные массовые сцены и батальные эпизоды.

Вокальное творчество Луань Кая разнообразно. В художественных песнях, вокальных циклах формировался вокальный стиль композитора, который стал основой и был развит в его оперных сочинениях.

Но наибольшую известность Луань Кай получил как автор вокальной музыки. Сохраняя утонченный академический классический стиль, он уделяет большое внимание связи своих произведений с жизнью общества, что делает его произведения близкими слушателю, увлекательными и волнующими.

Все вокальное творчество Луань Кая можно разделить на несколько тематических направлений:

- песни, воспевающие любовь к Родине;

- песни военной тематики;
- вокальные произведения, в которых воспевается жизненный путь человека;
- любовная лирика;
- вокальные произведения этнической направленности, опирающиеся на национальные особенности китайской народной песни.

Каждое из них развивает фундаментальные духовные нравственные ценности китайского народа, которые были главным содержанием тех жанров вокальной музыки, которые сложились в Китае в XX веке. По сути, Луань Кай в своем творчестве синтезирует и продолжает развитие таких жанров, как «школьные песни», патриотические, военные песни, художественные песни.

Главнейшая тема китайского искусства, имеющая глубокие корни, – любовь к Родине. У каждого ребенка, выросшего на китайской земле, горячее патриотическое сердце. Луань Кай воплотил в своих песнях любовь к родине, прекрасно сочетая западные композиторские приемы с китайской национальной музыкой, которая не только передает ощущение величественной мощи, но и красоту, чувство нежности к родному краю. В мае 2004 года, во время празднования 60-й годовщины основания Нового Китая, Луань Кай и поэт Чэнь Даобинь создали музыкальное произведение «Моя любовь ждет тебя»:

*Неважно, когда, неважно, где,
моя любовь и привязанность всегда с тобой.*

В популярной песне «Я и Родина» чувство любви и привязанности к Родине передается через грандиозность, величие, готовность к самопожертвованию ради нее. Песня «Национальный флаг говорит сам за себя» воспекает красоту природы Китая, его великие реки и горы. Энергия, героический пафос при описании природы приводят к кульминации, в которой

мощно звучит тема национального гимна, которая словно призывает людей двигаться вперед.

Особое место занимают в творчестве Луан Кая песни на военную тематику. Являясь профессором Академии искусств Народно-освободительной армии Китая, Луань Кай на данный момент является одним из немногих академических композиторов в Китае, который сочетает популярную музыку со стилем военной музыки, создавая по-настоящему художественные произведения, отражающие чувства, эмоции солдат, жизнь войск и дух армии. Его военные песни играют важную роль в идеологическом и нравственном воспитании молодежи, укреплении духа национальной армии. В 2015 году Луань Кай участвовал в общевойсковом конкурсе по написанию песен для армии с тремя песнями: «Мы снова начинаем с Гутиана», «Призовите молодежь к оружию» и «Пожалуйста, Будьте уверены». «Дети Китая» - одна из многих военных песен Луань Кая, получившая широкое признание. Каждый раз, когда эта песня звучит, сердца молодежи Китая наполняются силой, и гордостью.

Вокальные произведения, посвященные философским размышлениям о жизни – вытекают из глубокого понимания корней национальной культуры. «Философия является неотъемлемой частью китайской культуры и глубоко проникла в различные аспекты жизни китайского народа. Для китайцев философское восприятие жизни означает не только стремление к познанию истины, но и поиск гармонии с природой, сокровенного смысла и собственного места во Вселенной» – пишет С. Д. Ахмедова [3, с. 428]. В песне «Жизнь и смерть» словно звучат голоса сотен миллионов китайцев, раскрывается смысл жизни и прославляется великий дух сопротивления, стойкая вера в любовь к жизни.

Вокальные произведения, воспевающие безграничную любовь, отличаются особой эмоциональностью и направленностью к сердечным струнам слушателей. Песня «Любовь в четырех временах года» не просто

связана с четырьмя временами года, но имеет большой философский подтекст. Песню «Дарю тебе любовь» поют всем детям на тему великой любви:

*Каждый ребенок - ангел, как звезда,
как солнце, как разноцветная искра*

Каждый из основных этапов вокального творчества Луань Кая ознаменован созданием знаковых вокальных опусов и ростом композиторского мастерства. Эволюция индивидуального стиля композитора простирается от ранних опытов, тесно связанных с фольклорными истоками, до зрелых работ, отмеченных оригинальным синтезом национальных традиций и современных средств музыкальной выразительности.

Но особого внимания заслуживают две области вокальной музыки Луань Кая, с одной стороны, глубоко укорененные в традиции вокальных жанров китайской академической музыки, с другой – полные новизны слышания и понимания современного композитора XXI века. Это – военно-патриотические песни и «неоклассические народные песни», исследованию которых посвящена третья глава диссертации.

ГЛАВА 3

ВЕДУЩИЕ ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУАНЬ КАЯ

3.1. Жанр военно-патриотической песни

В Китае существует специализированная композиторская категория – «военный композитор». Луань Кай является одним из самых лучших современных композиторов, пишущих на военную тематику, о китайской армии. Об этом свидетельствуют награды его произведений. В 2007 году вокальное произведение «Товарищи по оружию» получило литературно-художественную премию как новое выдающееся произведение Освободительной армии Китая. В 2009 году песня «Жизнь и смерть» стала лауреатом армейской премии как «Лучшая песня о ликвидации последствий землетрясения». Песня «Он стоял там на страже» получила награду армии за лучшую работу в категории «лирическая песня».

Луань Кай является профессором Академии искусств Народно-освободительной армии Китая, которую называют «Родина армии и колыбель искусства».

В истории музыкальной культуры Китая есть одна тема, которая на данный момент не изучена, несмотря на свою важность. Эту тему затрагивает Чжан Цяньвэй, говоря о роли «в музыкальном образовании, развитии композиторского, театрального творчества, концертной деятельности, в целом китайской музыкальной культуры таких, довольно специфических, свойственных именно китайской социалистической культуре, институций, как ансамбли песни и пляски военных округов» [133, с. 101]. Очень многие китайские композиторы первой половины XX века были тесно связаны с армией, которая помимо функции защиты Отечества, играла огромную роль, как культурная институция. Многие композиторы первой половины XX века,

вышедшие из социальных низов, после создания КНР получили начальное образование благодаря армии. А затем зачастую именно в армейских театрах, оркестрах, ансамблях они начинали свою творческую карьеру.

Говоря о сохраняющейся роли армии в настоящее время Чжан Цяньвэй пишет: «Военные традиции армии Китая <...> сохраняются и сегодня, благодаря тому что в отличие от многих партийных функционеров, Си Цзиньпин с молодых лет был связан с НОАК. Большую роль армия продолжает играть в культурной жизни страны. Достаточно сказать, что супруга Си Цзиньпина – Пэн Лиюань - руководитель ансамбля песни и пляски Народно-освободительной армии Китая в чине генерал-майора, а ГПУ принадлежат не только политические училища в Нанкине и Сиане, но и собственный институт искусств» [105, с. 110].

Помимо строевой и боевой подготовки военнослужащих в армии всегда уделялось большое внимание организации культурного досуга. Академия искусств Народно-освободительной армии Китая, где много лет работает Луань Кай, готовит кадры культработников. В академии семь факультетов: литературы, театра, музыки, танца, культработы, изобразительного искусства и культурных коммуникаций. Главный лозунг деятельности Академии – «Твердость в политике, усердие в обучении, служение Армии, сочетание моральных и деловых качеств» [40].

Сочинение песен военно-патриотического содержания является неотъемлемым компонентом преподавательской деятельности Луань Кая в Академии. Но, помимо этого, он ведет большую научно-исследовательскую деятельность в области истории китайской военной музыки. В одной из его статей, «Размышления о создании военной музыки», Луань Кай пишет об огромной важности военной музыки для воспитания солдат. Он являлся инициатором открытия в Академии искусств Народно-освободительной армии Китая отдельного направления обучения военной музыке. По мнению музыканта это соответствует актуальным тенденциям развития современной

музыки и воспитательным задачам, которые стоят не только перед Академией, но и другими учебными заведениями искусства по всей стране.

Луань Кай написал огромное количество вокальных произведений на военную тематику, которые заслужили высокую оценку со стороны общественности. Их с удовольствием исполняют офицеры, студенты, служащие в армии. Его военные песни отличаются поразительным разнообразием, но главное, что они формируют уважительное отношение к Армии, ее истории, к Родине, и вместе с тем показывают повседневную жизнь военнослужащих. Его песни являются мощным средством объединения студентов, способствуют повышению морального облика армии, укрепления доверия к ней и ее духовной силе.

Песни Луань Кая заслуживают внимания и музыкального анализа, так как представляют собой совершенно новую трактовку жанра военно-патриотической песни, они изменили традиционные представления студентов о военной музыке, поражая свежестью, новизной, современностью музыкально-поэтических образов, искренностью их воплощения. Эти качества вызывают живой эмоциональный отклик. Для того, чтобы понять, в чем новаторство военно-патриотических песен китайского композитора XXI века Луань Кая, обратимся к предыстории развития этого вокального жанра в Китае.

В предыдущей главе было отмечено, что для Луань Кая характерна глубокая связь и с древними традициями национальной культуры, и с творческими достижениями предыдущего периода развития академического музыкального искусства Китая в XX веке. Тем не менее, опираясь на этот базис, во всех своих произведениях он остается современным композитором и использует новые художественные ресурсы, для того чтобы трансформировать сложившиеся традиционные идеи и жанры, наполнить их новым, актуальным, созвучным современному восприятию содержанием. Военные песни Луань Кая – своеобразный мост между прошлым и настоящим китайской культуры, между историческими традициями и современностью.

Хуан Чжиси пишет: «Истоки китайских патриотических песен восходят к древним временам, когда музыка и поэзия использовались как средство выражения любви к своей стране и восхваления национальных героев. Однако современная эра патриотических песен в Китае началась в конце XIX – начале XX веков, отмеченной упадком династии Цин и появлением националистических движений» [111].

Как никакой другой вокальный жанр, именно патриотические песни соединяют нас с уходящими в древние века глубокими философскими, нравственными представлениями китайцев. Отмечая присущий китайцам особый коллективизм, мы находим объяснение этому в особенностях национальной психологии народа. Н.А. Спешнев, изучая этот вопрос, отмечает: «Известно, что восточная культура по своему характеру коллективная культура, а западная – индивидуальная. Восточные люди, живущие в рамках коллективной культуры, относятся к коллективизму с особым вниманием. Они рассматривают коллектив не только как реальное собрание индивидов, но и как более высокую ценность, чем индивиды. Индивид может существовать только в качестве члена семьи, нации, класса и других коллективных образований. Кроме этого, у него нет каких-либо социальных функций» [93, с. 209]. Ощущать себя частью коллектива для китайца является комфортным состоянием: «Восточный человек приспособливается к обществу не для того, чтобы контролировать других, распоряжаться и управлять ими, а для того, чтобы соответствовать обществу, находиться с ним в гармонии» [Там же].

На протяжении всей истории развития Китая искусство и государство были глубоко связаны, в древней китайской традиции искусство трактовалось «в качестве одного из способов воздействия на гражданское сознание нации» [106, с. 178]. В музыкальном искусстве всегда ценилась воспитательная функция, формирующая нравственные, морально-этические качества личности, народа. Среди них одной из самых главных ценностей являлся патриотизм, который в Китае получил «особенную форму выражения, на

протяжении нескольких тысячелетий являясь основой могущества и единства многонациональной страны» [43, с. 2].

Изучению этой нравственной категории в менталитете китайцев уделяется большое внимание историками, филологами, искусствоведами. Лю Хэншуан показывает какой широкий спектр жизненных ценностей стоит за этим понятием в жизни китайцев: «В языковом сознании китайцев патриотизм часто связывается со словами и выражениями “любить дом/семью”, “любить народ”, “чувство”, “внести вклад”, “преданность работе”, “долг”, “пятизвёздный красный флаг”, “Китай”. В сознании современной китайской молодежи патриотизм так же, как и в древности, ассоциируется со страстью, энтузиазмом, гордостью, горячей любовью к стране; с образом Китая в сердце человека» [110, с. 128]. Истинный патриот «готов бороться и умереть, чтобы спасти Родину; умереть только за свою Родину на поле боя; готов умереть миллион раз, чтобы спасти свою Родину, отдать жизнь за спасение своей Родины» [110, с.134].

Говоря об «этикоцентризме»⁹ китайцев, Н. А. Спешнев пишет, что для культурного воспитания китайцев главное – «это вырастить цзюньцзы шэнсянь “благородного человека и мудреца”, а в военном деле – человека, искореняющего зло и поддерживающего добро. И конечно же, это постоянное стремление к самосовершенству, с тем чтобы быть преданным семье и верным стране» [93, с. 56].

Размышляя о взаимосвязи прошлого, настоящего и будущего в связи с древнейшим памятником поэтической культуры Китая «Шицзин», Н.Т. Федоренко пишет: «Человек в самой своей сущности и есть живое воплощение времени, истории <...> Будущее возникает, разумеется, из настоящего, но

⁹ «Этикоцентризм»– некий «культурный дух» (лунли цзиншэнь), в котором родовая (племенная) этика занимает главенствующее положение. «Согласно положениям этикоцентризма, моральные суждения (критерии) должны доминировать во всем. В традиционном способе мышления подобные реальные суждения ограничивались ценностными суждениями, ядром которых была мораль. Воспитание морали – ее основной девиз» [80].

настоящее – не единственный его источник. Будущее происходит также из минувшего, из опыта всего нескончаемого числа предшествующих поколений. Прошлое и настоящее постоянно сосуществуют в каждом человеке. Мы несем в себе прошлое, которое неотвратимо проявляет свою сущность» [103, с. 5].

«Шицзин» – уникальный древнейший памятник музыкально-поэтической культуры Китая, относящийся к 11 веку до нашей эры. Его значимость и для современной культуры Поднебесной подчеркивают все исследователи: «“Шицзин” – литературный памятник, истинно национальный и по духу, и по языку, и по всему строю своих необыкновенных песен и од, и по необычайной широте их содержания, охватывающего быт, нравы, многообразные явления духовной и социальной жизни» [103, с. 3].

Наряду со стихами самой разной тематики, тема патриотическая, героическая, верности государству занимает в «Шицзин» большое место. В определенной степени эти древнейшие оды и гимны являются предшественниками жанра будущей патриотической песни, расцвет которой начнется в XX веке: «”Сяо я” – форма лирической поэзии для выражения восторженного чувства по поводу какого-либо торжественного случая, для восхваления заслуг и достоинств, воспевание добродетелей и подвигов древних правителей, полководцев, героев <...> Среди произведений придворной поэзии значительное место занимают оды на тему о преданной службе царю, о верноподданических чувствах приближенных царю <...>, песни о ратных подвигах» [103, с. 10].

Из этих древних традиций вырастают и сегодняшние принципы отношения к воспитанию защитников Родины, к Армии. Одной из задач патриотического воспитания является формирование у населения, особенно молодежи уважения к военным, к своей армии.

Все эти особенности культурного, мировоззренческого характера обусловили значение жанра патриотических, военных песен в жизни китайского общества. Расцвет этих жанров вокальной музыки мы наблюдаем в начале XX века.

Остановимся кратко на вопросе терминологии. Песни, связанные с темой войны, героической борьбы за Родину, получили наиболее широкое распространение в начале XX века. С 1910-х годов в Китае в общеобразовательных школах в младших и средних классах на уроках музыки и пения появились, так называемые, «школьные песни»: «Главной целью школьных песен – пишут Хо Цзинсинь, О.А. Юферова – являлось воспитание патриотических чувств у учащихся, укрепление силы воли, национального духа, готовности к жизненным трудностям» [105, с. 178]. Впоследствии, как пишут авторы, «патриотическая идея также просматривается в таких жанрах, связанных с развитием китайской музыкальной культуры, как массовая песня, «музыка спасения», камерные произведения (лирические песни, романсы), популярная музыка (эстрадные композиции), песни к кинофильмам, театральным пьесам» [106, с. 178].

В отдельную категорию авторы выделяют именно военные песни: «Военные песни – это боевые песни и гимны, армейские лирические песни, репрезентативные песни военного устава или обычая. Они широко распространены в армии. Военные песни исполняются, как правило, на парадах, праздничных шествиях и церемониях. Они открывают национальные и военные праздники, важные собрания, звучат в начале официальных международных мероприятий под руководством государственных деятелей. Военные песни обязательно исполняются в тот момент, когда войска поднимают национальный флаг» [106, с. 179]. Военная музыка присутствует у народов всех стран. И не смотря на ладово-гармонические различия, выявляющие их национальную принадлежность, она обладает рядом объединяющих качеств: четкий ритм, чаще всего собранный, организующий коллективное движение метр 2/4 или 4/4, запоминающаяся простая мелодия, которая может легко подхватываться большими массами поющих. Все эти качества характерны для жанра марша, который наиболее часто используется в военной музыке.

Широкое распространение в Китае военных песен и сюжетов не только в вокальной музыке, но и в опере, симфонической музыке связано с происходящими в стране историческими событиями в первой половине XX века. Демократические революции, борьба за свободу и независимость с внешними силами в нескольких войнах (1919–1949), социалистическое строительство (1949–1978) требовали мобилизации, единства общества в борьбе. И музыка должна была выполнять эту объединяющую, идеологическую функцию. Одной из образцовых патриотических песен 30-х годов стал «Марш добровольцев», которую композитор Не Эр написал в 1935 году, впоследствии ставшая гимном Китайской Народной Республики. Выдающиеся образцы патриотических песен писали в то время также Тянь Хань, Чжан Шу, Ань Э, Мэн Бо, Ша Мэй.

Говоря о терминологических разночтениях, отметим, что Линь Чжэфу в статье «Политическая песня в социокультурном пространстве Китая: история, жанрово-стилевые особенности» те же песни, выше отмеченного содержания и назначения, называет «политическими» и «красными песнями»: «Политические песни, отражающие вехи исторического развития страны, имеют уникальную социальную функцию и занимают важное место в становлении музыкальной культуры Китая. Их часто называют красными песнями. Это название возникло в районах революционных вооруженных баз в 1930-е годы. Китайские солдаты и народ прославляли национально-революционное движение, вызванное распространением идей Октябрьской революции 1917 года в России. Это были народные баллады, горские песни, получившие потом название “красные песни” и бытующие по сей день» [59, с. 74].

Несмотря на новые веяния и реформы, после «культурной революции» значение патриотических песен не уменьшилось. В 1978 году лидер коммунистической партии Дэн Сяопин призывал развивать патриотические и военные песни, которые являют собой прогрессивное направление в развитии китайской культуры и искусства. В XXI веке они сохраняют свою важность.

По словам авторов Хо Цзинсинь и О.А. Юферовой, «Песни данных жанров <...> обладают несомненной важностью в целях достижения общественного единства и солидарности, создания гармоничной культурной среды. Они воспитывают высокое чувство любви к Родине, уважение к ее прошлому, ответственность за ее настоящее и будущее, оказывают глубокое влияние на менталитет военнослужащих, придают им уверенность, решимость и мужество» [106, с. 183].

На 18-м съезде КПК были утверждены «ключевые ценности социализма», объединяющие в себе двенадцать понятий: богатство и могущество государства, демократия, цивилизация, гармония, свобода, равенство, верховенство закона, патриотизм, справедливость, преданность делу, честность, дружелюбие. «Сегодня одной из задач правительства – пишет А.А. Куликова – является утверждение вышеперечисленных ценностей во всех сферах общественной жизни для воспитания высоких моральных ценностей у населения страны, и патриотизм занимает не последнее место в данном списке» [43, с. 2].

Всем этим задачам и ценностям в полной мере отвечают песни Луань Кая, разнообразные по содержанию, но проникнутые любовью к Родине. Именно поэтому они играют такую огромную воспитательную роль.

Говоря о песенном творчестве Луань Кая, которое называют в литературе «военные песни», мы считаем целесообразно применять термин патриотические песни, так как те разновидности вокальных произведений эпохи революций и войн в Китае, которые в разных работах детализируются и называются по-разному («военные», «массовые песни», «патриотические песни юэ-гэ», «музыка спасения», «красные песни») по сути имеют объединяющий их мета-смысл, заключенный в слове патриотизм. Именно во имя любви к Родине формируются такие свойства, как «боевой дух», стойкость, храбрость, мощь, стремление защищать Родину, преодолевать трудности и верить в победу.

Содержание патриотических песен приобретало новые нюансы по мере развития страны. Так Линь Чжэфу пишет: «В период реформ и открытости красные песни стали более разнообразными по тематике, стилю и выражению в связи с раскрепощением сознания, а с течением времени изменения в жизни народа сделали диапазон красных песен более широким. В 1990-е годы из-за распространенности популярной музыки красные песни активно пользовались новыми средствами массовой информации, такими как телевидение, радио и интернет <...> Красные песни этого периода стали более образными и эстетичными, чем предыдущие» [59, с. 78]. На разнообразие стилистики патриотических песен в эпоху «открытости и реформ» указывают Хо Цзинсинь и О.А. Юферова, отмечая, что она «обогатилась благодаря проникновению в китайскую музыку элементов западной, гонконгской и тайваньской музыкальных культур, а также различных стилей популярной музыки» [106, с. 183].

Остановимся на роли популярной музыки в творчестве Луань Кая, поскольку она стала важным составным компонентом его стиля в вокальной музыке. Еще обучаясь в младших классах средней школы, он начал заниматься музыкальным творчеством, сочиняя песни и инструментальную музыку, а также школьные песни. Подчеркнем одну важную деталь в творческом развитии Луань Кая, обусловленную временем, в котором проходило его детство и юность. 90-е годы связаны с мощным проникновением в Китай западной поп-музыки, которая вызывала огромный интерес со стороны молодых китайских музыкантов и слушателей.

Благодаря прекрасному владению фортепиано, Луань Кай начинает играть на клавишах в школьной эстрадной группе агитбригады и пишет для нее песни. В репертуаре ансамбля была самая разнообразная поп-музыка. Луань Кай любил поп-музыку, испытывал к ней творческий интерес, чувствовал в ней большой ресурс для создания современных произведений. И именно это отличает его как композитора нового поколения.

О поп-музыке Линь Чжефу пишет: «Во втором десятилетии XX века поп-музыка достигла первого пика своего развития в Шанхае – “торговом центре” и самом процветающем городе Китая, где соединялись культуры всего мира, где широко распространился американский джаз и где уровень жизни горожан обуславливал большой спрос на поп-музыку под влиянием колониальной культуры <...> Развитие индустрии джазовых развлечений неизбежно вело к росту потребительского спроса на популярную музыку. Она была широкодоступна в кинотеатрах, театрах и танцевальных залах» [58, с. 36]. Однако, уже тогда иностранная музыка соединялась с народной традицией (китайской оперой, народной музыкой и китайской декламацией) [Там же]. Появляются популярные эстрадные песни китайских композиторов – «Роза, Роза, я люблю тебя», «Шанхай вечером», «Недостижимая любовь» –, в которых элементы американского джаза или симфоджаза соединились с рафинированными экзотическими китайскими интонациями. Этот стилевой, мультикультурный микст получил название «Таймсонг». Различные стили западной поп-музыки и их национальные разновидности распространялись через кино, радио и танцевальные залы.

С 1949 года, когда была основана Китайская Народная Республика и по 1980 год популярная музыка подвергалась жестокому политическому прессингу и преследованию, что привело к тому, что она была вытеснена из материкового Китая: «После войны большое количество композиторов и певцов переехали в Гонконг в поисках работы, так что в 1949 году Гонконг быстро заменил Шанхай в качестве ключевого района для развития популярной музыки в Китае» [58, с. 39].

Эпоха «открытости и реформ» сказалась и на реабилитации популярной музыки. А новая волна вестернизации китайской музыкальной культуры привела к ее широкому распространению в Китае: «В Китае были представлены многие стили музыки, такие как диско, r&b и рок, что породило множество музыкальных волн в Китае. Китайская поп-музыка прошла путь от подражания песням из Гонконга и Тайваня до вбирания европейской и

американской традиции <...> После 1990-х годов поп-музыка обогатилась националистическими тенденциями, быстро развивалась оригинальная музыка <...> После 2000 года с развитием IT-индустрии наступил информационный век, среда распространения музыки стала более разнообразной, богатая материальная жизнь также сформировала спрос на поп-музыку» [58, с. 41]. Процессы глобализации культуры, массовой информации захватили Китай. Это привело к тому, что «в этот период в стране появилось беспрецедентное изобилие поп-музыки» [Там же].

Факторы глобализации и широчайшего распространения поп-культуры – это сложная и неоднозначная проблема, к которой мы еще вернемся. Но одновременно – это та реальность, которая влияла на композиторов нового поколения и тут важно было разумно и уместно использовать этот новый ресурс в творчестве. Луань Каю это сделать удалось. Его юношеский опыт увлечения поп-музыкой пророс в его зрелом творчестве. Благодаря большому практическому опыту с юных лет, Луань Кай получил широкую известность в области поп-музыки среди самых обычных любителей музыки. В отличие от многих молодых композиторов того времени, Луань Кай не пошел по пути элитарного искусства, плохо понятного массовому слушателю. Он рано понял, какая музыка привлекает простых людей и это стало важным фактором формирования его будущего творческого стиля, ориентированного на широкую аудиторию.

Свои взгляды на создание военной музыки он высказывал в статьях. Главная мысль этих работ заключается в том, что классическая музыка академической традиции и современная популярная музыка должны интегрироваться, чтобы произведения вокального жанра становились более легким для понимания видом искусства.

Еще во время обучения в консерватории Луань Кай познакомился и с основами компьютерной композиции. В наши дни сочинение музыки – это уже не просто написание партитуры. Современный композитор должен уметь работать с компьютером, создавать музыкальные сэмплы. Первое, что сделал

Луань Кай, когда начал работать, он собрал деньги на покупку хорошего набора MIDI-оборудования, так как понимал, что создание электронной музыки имеет важное и перспективное значение. Он осознал, что электронный звук отличается от того, который извлекается из обычного инструмента и является особой краской, выразительным и акустическим эффектом, который становится дополнительным выразительным ресурсом. Чтобы научиться создавать сэмплы, необходимо было понять специфику работы с новыми техническими средствами композиции.

Работа в Академии искусств Народно-освободительной армии Китая во многом повлияла на появление у Луань Кая большого количества песен патриотического содержания, образовав отдельную важную область его вокального творчества как «военного композитора». Но необходимо подчеркнуть, что время внесло коррективы в содержание его военно-патриотических песен. Спектр отражаемых Луань Каем проблем, очень разнообразен и отличен от патриотических песен предыдущих эпох. Также отличаются и стилевые характеристики его музыки. Если раньше военная музыка способствовала мобилизации морального, боевого духа, то с наступлением мирного времени Китай превратился в могущественную, но мирную страну и патриотические песни стали более лиричными, их герой не идет на ненужные жертвы, становится мужественной, но более мягкой идеологической силой, и наследуя древние традиции предков, всегда готов встать на защиту интересов страны.

О широком содержательном спектре песен Луань Кая свидетельствуют многие произведения. Это и мощные, торжественные маршевые композиции, как *«Мы снова начинаем с Гутяна»*, которая не случайно была выбрана в качестве финальной песни на военном параде в честь 70-й годовщины Победы в борьбе с фашизмом. Ее запоминающаяся и красивая мелодия полюбилась жителям всей страны. Эта песня написана для культурно-художественного выступления Центрального военного совета перед старыми кадрами Пекинского гарнизона в 2015 г. Автор текста Ван Сяолинь описал важное для

КНР историческое событие. В 2014 году состоялась «Новая Гутяньская конференция»¹⁰. Она прошла в том же месте, что и знаменитая «Гутяньская конференция» 1929 года. Важность этой конференции в истории Коммунистической партии Китая заключалась в том, что она установила абсолютное руководство партии над армией и заложила важный фундамент для победы китайской революции. Коммунистическая партия Китая взяла на себя высокую миссию создания нового поколения революционных солдат. В этой песне Луань Кай выразил свое почтение к мученикам революции, историческим традициям китайской армии. Это – призыв поддержать славные традиции предшественников и продолжать их в новую эпоху.

Композитор использует сложную тональность *Des-dur*. Торжественное оркестровое вступление задает праздничный, восторженный тон всей песне. Композитор использует простые диатонические гармонии, в собранном, маршевом размере 4/4 звучит торжественная, страстная мелодия с четким, рельефным ритмическим рисунком. Она отчетливо доносит политический смысл текста. Песня полна жизненной энергии и силы, открытость мелодии с решительными, призывными интервалами легко подхватывается слушателями. «Давайте снова начнем с Гутяня» написана для солиста и хора, передает дух коллективизма, единства, демонстрирует боевой дух современных солдат, мощь сильной народно-освободительной армии Китая. Строчки «Давайте снова начнем с Гутяня» рефреном проходит через всю песню, повторяясь перед каждым куплетом. Прием повтора выбран как выражение убедительности и веры.

*Давайте снова начнем с Гутяня,
Лицом к восходящему солнцу, ступая по сиянию.
Красный флажок указывает направление,*

¹⁰ 31 октября 2014 года президент Си Цзиньпин прибыл в Гутянь, чтобы принять участие в проходящей здесь общевойсковой конференции по политической работе и выступить с важной речью. Это совещание было чрезвычайно важным и состоялось на важном этапе развития партии, страны и вооруженных сил.

Вера освещает фронт.

*Давайте снова начнем с Гутяна,
Выполняйте свою миссию и помните об идеалах.
Твердая и властная поступь,
Клятва раздавалась со всех сторон.*

*Искра Гутяна
Зажгла надежду.
Рог революции,
Вдохновляйте нас двигаться вперед.*

*Давайте снова начнем с Гутяна,
Не забывайте о своем первоначальном намерении и двигайтесь дальше.
Ради возрождения нации,
Ради счастья людей.*

*Давайте снова начнем с Гутяна,
Смело преследуя мечты, не боясь ветра и волн.
Путешествие в новую эру,
Мы полны боевого духа*

Как и во многих других китайских песнях, текст полон знаковых символов. Слова «Красный флаг указывает направление», «Вера освещает фронт», «Клятвы звучат по всему миру» отражают идеи революционной веры и устремленности к достижению того, что завещали предки. В тексте песни звучит выражение ответственности за будущее («Примите на себя миссию, храните идеалы в своем сердце», «Ради возрождения нации, ради счастья людей», «Смело преследуя мечты, не боясь ветра и волн»).

Несмотря на политическую плакатность песни, Луань Кай и в этом произведении находит возможность выразить более сложные эмоции. В среднем разделе (В) происходят мелодико-ритмические изменения, которые придают музыке эмоциональную многослойность. Возрастает гармоническое напряжение, слова «Возьми на себя миссию и храни идеалы в своем сердце» приобретают более глубокий, субъективный музыкальный оттенок.

Кульминация песни приходится на слова-рефрен, ставшие смысловым стержнем песни – «Давайте снова начнем с Гутяна, не забывайте о наших первоначальных намерениях и двигайтесь дальше». Они звучат призывно и торжественно.

Но в то же время Луань Каем написано немало патриотических песен в лирическом ключе с очень мягкими и красивыми мелодическими линиями. К ним относятся такие, как «Маленькая птичка на границе». Есть также солдатские песни в народном стиле, как «Он стоит там на страже» и так далее. Луань Кай использует разные манеры пения (от народной до эстрадной) и исполнительские составы (соло, соло с чередованием хора, разные хоровые составы – мужской, женский и детский). Песни Луань Кая вошли в репертуар таких известных китайских певцов, как Вэйвэнь, Лю Хэган и др., что способствовало повышению их популярности.

Но при всем разнообразии в содержании патриотических песен преследуются главные цели – показать жизнь войск, дружбу между солдатами через живой, эмоциональный стиль музыки, их одинаковое понимание важнейших жизненных ценностей, на защите которых они стоят. В этом заключается незаменимая воспитательная роль военной музыки в армии.

Песни Луань Кая сохраняют глубокую связь с национальной культурой, любовью к которой он проникся с детства. В ней его интересовало все – мелодии народных песен и танцевальные ритмы различных этнических групп, особенности национальной одежды. Луань Кай понимает, что его студенты, современные солдаты – это люди разных регионов, этносов, любящие свою Родину, откликающиеся на зов времени, родины, партии, осознающие патриотизм, как мечту о великом возрождении китайской нации. Эта тема наиболее ярко выражена в таких песнях, как «Прекрасный Китай», «Страна нарядилась», «Китайские дети», «Национальный флаг говорит сам за себя» и др. Их главная идея – идти в ногу со временем, откликаться на призыв партии и воспевать национальный дух великой Родины.

Песня «*Заряжать зарядкой*» выражает дух борьбы, упорного и героического сопротивления солдат. В ней используются традиционные для военной музыки средства выразительности – чередование сильных и слабых долей ритма в размере 2/4, которые подчеркивают собранность и целеустремленность, крепость духа, слаженность движения солдат, героически продвигающихся вперед. Но одновременно в этой песне композитор ярко передает мечты солдат, «зеленой молодежи», о службе в военном лагере. В тексте присутствует характерная для китайской поэзии символика. Зеленый цвет – цвет не только молодости, но и природы. Сочетание маршевости с нежными и умиротворенными мелодиями выражает любовь молодых солдат, посвятивших свою молодость и жизнь защите Родины, к ее великим рекам и горам. Использование метода хоровой имитации придает собранным, мужественным мелодиям мягкость, чувственность.

Песня «*Национальный флаг говорит сам за себя*» является одним из примеров патриотической песни в традиционном ее виде. Луань Кай создает произведение, говорящее о возрождении Родины и выражает бесконечную любовь к родному краю. В этой песне Луань Кай претворяет тот стилевой комплекс, который характерен для наиболее репрезентативной классической патриотической песни – национального гимна «Марш добровольцев» Не Эра. Эмоциональный отклик у аудитории вызывает яркий текст песни, пробуждающий чувство национальной гордости китайских детей за свою Родину, чувства юных солдат, полных жизненной энергии, которые мечтают попасть в военный лагерь, чтобы стать настоящими солдатами и подхватить эстафету поколений защитников Родины. Активное движение, динамичный ритм, призывные интонации в мелодии наполняют песню молодой жизненной силой. Но и даже в этом типичном образце, Луань Кай вводит новые свежие элементы. В аранжировке песни он использует электронные звучания, что придает ей близость к современной популярной музыке, а плакатность образов смягчена светлым звучанием хора девочек.

В своих патриотических вокальных произведениях Луань Кая на новом этапе развития жанра удастся преодолевать и определенные сложности, которые связаны с тем, что за годы существования в жанре военно-патриотической песни сложились определенные музыкальные стереотипы, порождающие, порой, клишированные мелодико-ритмические темы и шаблонные не выразительные тексты. Это вредило жанру патриотической песни, делало его устаревшим, консервативным и не привлекательным для молодых слушателей. Луань Кай стремится при выборе текстов и создании музыки ориентироваться на новые вкусы молодежи, и достигает соединения стилей популярной западной музыки с самобытными элементами национальной музыки, что придает его песням жизненную привлекательность, правдоподобность и вызывает отклик молодого поколения. Но неизменным в его военных песнях остается главное – глубокое уважение к китайской Армии и любовь к своей стране.

Анализ патриотических песен Луань Кая позволяет выявить одну важную тенденцию, связанную с особенностями эпохи «открытости и реформ», для которой характерно более свободное, чем ранее, переплетение различных музыкальных жанров, стилей. В частности, отметим влияние на патриотические песни Луань Кая эстетики китайской художественной песни. Подчеркнем, что взаимодействие этих жанров наблюдалось и раньше, но в 30-е – 50-е годы скорее патриотическая песня влияла на художественную. Это было связано с тем, что в этот период в Китае проходит ряд войн, которые не могли не найти отражение в современном искусстве китайских композиторов: «Это было время переосмысления, – пишет Ден Кай Юань, – которое в корне изменило как курс развития китайской национальной культуры в целом, так и ее музыки в частности. В вихре антияпонской борьбы в среде музыкантов возникает новое патриотическое движение, связанное с написанием и распространением патриотических песен и музыки» [31, с. 64]. Процесс политизации коснулся и художественных песен. Об этом пишет Чжан Цяньвэй: «Патриотическая тематика, проблемы социальной, классовой

борьбы становятся все более отчетливым вектором развития искусства <...> Современные патриотические темы проникают и в жанр художественной песни. Но как жанр она “оттесняется” сольной и массовой (хоровой) песней патриотического содержания» [133, с. 50].

Проникновение черт эстрадной, популярной музыки, в песни героико-патриотической тематики смягчает плакатность и прямолинейность патриотических песен военной поры.

Современный солдат в понимании композитора – носитель гуманистических идей. Солдатами становятся простые люди, но выполняют они почетную, священную миссию защиты страны внутри и за ее пределами. Как человеку, который многие годы глубоко связан с армией, Луань Каю эта идея очень близка. В таких песнях, как «Птички на границе», «Стальная роза», «Товарищи по оружию», «Он стоит там на страже» и многих других, композитор использовал все музыкальные средства, чтобы выразить свое почтение и уважение к Армии.

«*Маленькая птичка на границе*» – уникальное произведение в жанре патриотической песни и показательное для вокального творчества Луань Кая. Она была исполнена в августе 2014 года на 11-м общевоинском смотре Народно-освободительной армии Китая. Песня написана в соавторстве с известным китайским поэтом Лю Фубо и была исполнена известной китайской певицей Ван Ин Ван.

*Маленькая птичка на границе,
Летящий в голубом небе.
Его пение,
Плывущий по долине.*

*Маленькая птичка на границе,
Поющие на зеленых деревьях.
Его крылья,
Проезжая через бескрайнюю пустыню.*

Маленькая птичка, маленькая птичка,

*Почему ты такой свободный?
Твое пение,
Почему это так красиво?*

*Маленькая птичка, маленькая птичка,
Ты пролетаешь над этой горой,
Пролети над рекой,
Лети в далекое небо.*

*Маленькая птичка на границе,
Лети на закате.
Его фигура,
Отраженный в золотистом свете.*

*Маленькая птичка, маленькая птичка,
Ты забираешь мою мечту.,
Лети в рай свободы,
Улетай в мирную даль.*

Это довольно развернутая песенная форма, построенная на нескольких ярких темах с выразительным, многофактурным и даже виртуозным аккомпанементом. Последнее указывает на жанровую принадлежность к художественной песне. Подобного типа аккомпанементы типичны для романтического европейского, но в большей степени – русского романса. Нужно заметить, что, осваивая фортепиано, не имеющего корней в китайской инструментальной культуре, в том числе и как аккомпанирующего инструмента, китайские композиторы имели в качестве примера европейскую и русскую музыку. При этом отмечено, что более привлекательной для них являлись эмоциональные, насыщенные фактуры романсов русских композиторов – особенно Рахманинова. Широкая амплитуда фактурных волн, довольно развернутые и картинные фортепианные вступления, интерлюдии между куплетами и коды-заклучения.


Идиллическая мирная картина создается уже в фортепианном вступлении, где композитор использует размер 6/8 и ритмический рисунок

характерный для европейского жанра сицилиана,¹¹ часто применяемого в музыке пасторального характера композиторами доклассической эпохи. В музыке композиторов XX века он часто использовался в произведениях неоклассицистского направления. Поэтический текст песни метафоричен. Образ птицы – это метафора мира, царящего в приграничной деревне. Птичьи трели имитируются и в фортепианной партии, и в вокальной (Пример 5).

Пасторальность подчеркивается описанием деревенского быта, мира живой природы – «маленькие цыплята», «большие водоплавающие птицы» и «розовые бабочки». Вся эта красота – заслуга пограничников, стоящих на страже мирной жизни: «Нескольких красных звезд, сияющих в сосновом лесу рядом с пограничным памятником». Упоминание о памятнике очень важный момент – это символ памяти народа, уважения к погибшим во имя страны.

В целом форма песни выглядит так. Вступление напоминает пролог. В нем присутствует картинность и своеобразная импровизационность, а вокальная партия носит декламационно-повествовательный характер (Пример 6). Затем у фортепиано появляется танцевальная тема, которая служит вступлением к основному разделу песни, имеющему форму А+В+А+В, где А куплет, а В – припев. Все повторения даны в вариантном изложении – варьируется мелодия и фактура. Большая кода построена на теме фортепианного вступления, которая удваивается в голосе.

Обе темы – куплета и припева – имеют танцевальный характер. Но наиболее интересно, что обе они в жанре вальса. Нужно заметить, что этот европейский жанр оказался очень любим китайскими композиторами-песенниками. Гибкая, волнообразная мелодия куплета (А) напоминает

¹¹ *Сицилиана* (итал. *siciliana* – сицилийская) – старинный итальянский танец. Для сицилианы характерны: пасторальная образность, умеренный темп, минорный лад, размер 6/8 или 12/8. В мелодике и ритме часто встречается ритмоформула . Сицилиана получила широкое распространение в вокальной и инструментальной музыке XVII–XVIII веков.

светлые советские вальсы (Пример 7). Вторая тема (В) ритмически более упругая за счет ритмоформулы с пунктиром и подчеркивается «подхлестывающими» вальсовое кружение акцентами в аккомпанементе (Пример 8). Жанр вальса придает музыке светлую романтичность и нарастающий восторг, который к концу песни превращается в ликование, подчеркнутый уплотняющейся фактурой и виртуозными всплесками пассажей.

Обращают на себя внимание выразительные гармонические приемы – игра мажора и минора в тональном плане песни (*h-moll – D-dur – h-moll – H-dur*).

Но самое главное, что автор наполнил музыку колоритными местными интонациями Юньнани. Особенности музыкального фольклора Юньнани взяты неслучайно для песни про пограничников. Юньнань – это пограничная провинция на юге КНР, граничащая на юге с Лаосом и Вьетнамом, на западе с Мьянмой, а на севере с Тибетским автономным районом. В ряде городов провинции расположены штабы группы армий и базы Ракетных войск, в столице Куньмин – училище сухопутных войск и Куньминский центр управления космическими полётами.

Провинция Юньнань – одна из самых «танцующих и поющих». Культуру провинции отличает «исключительное этническое разнообразие (26 из официально зарегистрированных 56 китайских этносов) и высокая сохранность этнических традиций» – пишут Лай Фэй и Н. А. Федоровская [45, с. 115].

Для исполнения с инструментальным сопровождением Луань Кай использует в песне народный инструмент хулуси, являющийся разновидностью губного органа, характерного для Южного Китая и особенно распространенного в провинции Юньнань. Выбор инструмента очень точно соответствует характеру песни. Звучание у хулуса очень мелодичное, мягкое. Известно, что мужчины использовали хулусы для объяснения в любви к

женщине. И в этом тоже глубокая метафоричность. Песня Луань Кая – это светлое, нежное объяснение в любви Родине и ее защитникам.

Еще одно яркое произведение Луань Кая – *«Моя любовь ждет тебя»*. Эта песня также передает чувство любви к Родине, самоотверженную преданность стране и благородное стремление солдат защищать ее до последней капли крови. Песня имеет простую структуру куплетной формы, гибкую, выразительную, кантиленную мелодию очень широкого диапазона, придающую песне черты чувственного признания (Пример 9). Куплет отличается мелодической красотой, а в припеве появляется упругий ритм танца (Пример 10). Особая волнообразность мелодии передает нюансы чувств, настроения, которое меняется от лирического к приподнятому, восторженному. В аккомпанементе песни Луань Кай использует разные инструменты – от фортепиано и скрипки до современных электронных инструментов, что придает ей современное звучание.

На примере этой песни мы видим связь академической утонченности с ароматом традиционной музыкой, благодаря которым Луань Кай находит путь к новым эстетическим требованиям публики.

Подлинным шедевром Луань Кая является и песня *«Опьяненный любовью сквозь века»*. В ней еще более ярко воплотились новаторские устремления композитора. В данном произведении Луань Кай взял за основу традиционный стиль Пекинской оперы и добавил к нему современные музыкальные элементы (Пример 11). Изящная, красивая мелодия звучит особенно свежо в той инструментальной аранжировке, которую делает композитор. Он использует из традиционных китайских инструментов флейту и ударные, а также применяет современные струнные инструменты и электронный орган.

Новаторство – это источник развития искусства. Луань Кай всегда стремится к нему. Его вокальные произведения опираются на богатую и плодородную почву национальной музыки, но при этом композитор умело соединяет национальный колорит с современными звучаниями. Это говорит о

том, что Луань Кай слышит современность и стремится идти в ногу со временем.

3.2. Китайская специфика «неоклассического» и авторская концепция «неоклассических народных песен»

Последнее десятилетие все большее внимание приковывают к себе так называемые «неоклассические народные песни» Луань Кая. Поскольку данное направление в вокальном творчестве композитора еще недостаточно исследовано в научном аспекте, терминология, которая используется для их обозначения, еще не устоялась и изобилует разными обозначениями – «неоклассическая народная песня», «песни в стиле ар-нуво», «песенная неоклассика», «неоклассическая народная музыка», «песня в стиле модерн» и др.

Понятия «неоклассицизм» и «неоклассика», будучи привнесенными в китайский научный обиход, приобретают собственные семантические оттенки. Чтобы отделить привнесенное от изначального смысла понятий, обратимся к исходным терминам.

Неоклассицизм – явление, получившее развитие в период между двумя мировыми войнами XX века (20-е – 30-е годы). Е. Г. Шевляков пишет: «Уже само его появление в первых десятилетиях XX века было вызвано стремлением противопоставить царившей в те годы духовной дисгармонии, распространенным в ту пору проявлениям психологического субъективизма, расшатыванию важнейших основ искусства – свое понимание художественной прочности и нравственной стабильности. Неоклассицизм выдвинул опыт прошлого как одно из условий в полной мере современного миропонимания» [144, с. 5].

Композиторы неоклассицизма обращаются к принципам музыкального мышления и жанрам, типичным для раннеклассического и доклассического периода. Неоклассицизм стал одним из проявлений антиромантического движения начала 20 века и противостоял утонченности и эмоциональной экспрессивности романтизма, а также вытекающих из него импрессионизма, экспрессионизма, веризма. Наиболее ярко принципы неоклассицизма сформировались в творчестве И. Ф. Стравинского. Он провозгласил лозунг «Назад к Баху», смысл которого заключался «в соединении баховской логики, принципов развития и конструирования музыкальной формы с новейшими средствами музыкального языка», а эстетическим идеалом для Стравинского, как теоретика неоклассицизма, были «“порядок”, устойчивость, равновесие всех элементов художественного целого» [78]. Неоклассицизм утверждает идею гармонии в противовес дисгармоничности окружающего мира. Но эта гармония не завоевывается, а существует как нечто изначально данное, вечное и незыблемое. Ю. В. Келдыш пишет: «Стравинский противопоставляет абстрактную художественную истину реальной правде жизни и человеческого чувства» [78].

Неоклассицизм достаточно элитарное искусство, в котором присутствует «стремление к отстранению от всего, что способно непосредственно затрагивать и волновать человека, напоминать о жизненных тревогах и потрясениях, к уходу в сферу чисто спекулятивной интеллектуальной деятельности, не связанной с реальными жизненными интересами» [78].

Понятие «неоклассика» появилось значительно позже. Неоклассика – порождение эпохи метамодерна, пришедшего на смену постмодерну в 1990-х годах. О. П. Сайгушкина отмечает, что постмодернизм стал противоположностью модерна ¹²: «Для постмодернизма характерна

¹² Модернизм (итал. *modernismo* – «современное течение») – «это совокупность множества направлений в искусстве конца XIX – начала XX в.» [85, с. 156], весьма разнородных в своих чертах и проявлениях. Общим свойством этих направлений является

эклектичность: материалом для создания художественного произведения становится все, что угодно, в технике коллажа сопоставляются взаимоисключающие элементы <...> Одной из характерных черт является интертекстуальность, которую также называют “разгерметизацией” текста, т.е. наличие отсылок, цитат, аллюзий, реминисценций, демонстрирующих тезаурус автора. Таким образом, высшие достижения постмодернизма рассчитаны на искусственного знатока, способного чувствовать себя комфортно в этой “паутине” отсылок к разным явлениям жизни и искусства» [86, с. 156].

Переход к метамодернизму связан с новой общественной эпохой «тотального Интернета и Четвертой промышленной революции с ее невероятной информационной плотностью, виртуальной и «дополненной реальностью», 3D-печатью, внедрением киберфизических систем в индустрию и быт и т.п.» [86, с. 157].

В отличие от таких стилей, как барокко, классицизм или романтизм, метамодернизм не является философским или художественным направлением. Как утверждает современный композитор Настасья Хрущева, – это «глобальная ментальная парадигма» (109, с. 135), это «модус мышления, способный влиять не только на способ создания произведений искусства сегодня, но и на способ видеть произведения прошлых эпох с позиций метамодернизма и соответственно их интерпретировать» [109, с. 157].

Неоклассика – специфическое направление метамодерна. Ее суть заключается в уравнивании «высокого» и «низкого», что проявляется в осознанной простоте и незамысловатости музыкального текста. Она стремится к демократичному музыкальному языку, понятному широкой

стремление к обновлению классических канонов или отказу от них (так, например, для одного из направлений модернизма – стиля модерн – характерны изысканная асимметричность, утонченные растительные орнаменты и «текущие» линии). Вместе с тем, модернизму свойственны: «конструктивизм, функционализм и рационализм. Если говорить обобщенно, то для модернизма характерны активность, динамизм, стремление отстаивать свою позицию вопреки всему, эпатаж, склонность к экспериментам, презрение к общепринятым ценностям, культ молодости и свежести восприятия» [Там же].

публике. Для нее характерен минимализм, атмосферность киномузыки, эмоциональность, сродни романтизму, мелодичность, повторяющиеся красивые гармонические обороты. Как правило композиторы-неоклассики сочиняют для фортепиано, но также используют инструментальную и электронную музыку. Один из ярких представителей неоклассики Людовико Эйнауди говорит о себе как о проводнике в мир классической музыки для широкой аудитории. Возьмем в качестве примера типичное фортепианное произведение Л. Эйнауди – *The Snow prelude («Снежная прелюдия») №15* (2009). Здесь мы видим характерную прозрачность фактуры, напоминающей сонаты Д. Скарлатти, в верхнем голосе – повторяющиеся мелодические интонации (Пример 12). Композитор использует в своей музыке разные стили – классику, поп- и рок-музыку, этническую и народную музыку.

Неоклассику часто называют облегченной классикой или классическим кроссовером, сочетающим элементы академической и популярной музыки. Сегодня неоклассика часто используется в качестве саундтреков к кинофильмам. К этому направлению принадлежит один из самых известных кинокомпозиторов XX века – Ханс Циммер, оказавший огромное влияние на историю голливудского кино и поп-культуру в целом.

Таким образом, мы видим, что развитие музыкального искусства в XX веке, начиная с неоклассицизма, идет по линии все большей комбинаторики, движется в сторону полижанровости, полистилистики, поликультурности. Неоклассику можно представить как состоящую из двух компонентов.

Первый – это накопленное музыкальным искусством разнообразие стилей, жанров академической музыки. Сюда же может относиться и фольклор, который является своеобразной классикой в системе народного творчества. Они используются как базовый стилистический материал.

Второй – это популярная музыка, средства которой как бы связывают использующиеся базовые стили. Именно она является средством упрощения, демократизации сложного языка классической музыки, приближает неоклассические произведения к восприятию слушателей.

Тенденция к упрощению академической музыки отчетливо возникает уже в 80-е годы XX века. В ее русле возникает направление, которое получило название «новая простота». Л. А. Воротынцева концептуальную установку «новой простоты» формулирует так: «Отталкиваясь от того, что практически весь музыкальный материал уже исчерпан, композитор может сознательно пользоваться «чужим» материалом, основная задача автора – создание такой ситуации, в которой этот материал раскроется иначе, на него можно будет посмотреть, как бы, с другой стороны. Композитор не идёт по пути точной цитации, а пользуются стереотипными формулами, архетипами и стилевыми идиомами» [17, с. 87].

Создатели музыки «новой простоты» (Дж. Тевернер, А. Пярт, Х. Гурецкий, В. Мартынов, В. Сильвестров, Г. Пелецис и др.) возвращают музыке утерянную благозвучность. Образ «простоты» хорошо виден в тексте пьесы «Ностальгия» В. Сильвестрова. Прозрачность, ощущение «пустоты» дает фактурный рисунок, который визуально прост, но сложен акустическим эффектом, создающимся длинными выдержанными нотами и созвучиями. Прием повторения мелких мелодических структур – из минимализма (Пример 13).

Можно сказать, что неоклассика возникает как продолжение идеи «новой простоты» и становится особенно актуальной, когда нарастает конфликт между усложняющейся, становящейся все более элитарной академической («серьезной») музыкой и миром массовой популярной музыки, которая все больше превращается в особую многожанровую, мультикультурную систему, вбирая в себя разные направления – эстраду, поп, джаз, рок и их многочисленные разновидности.

Неоклассика – закономерное явление для эпохи культурного глобализма. Т. И. Кузуб пишет: «К рубежу XX-XXI веков развитие массовой музыкальной культуры приобретает глобальные масштабы, оттесняя на периферию культуры серьезную музыку и музыкальное искусство в целом (академическая музыка постепенно становится явлением элитарным) <...>

массовая культура XX века сформировалась под влиянием медиаккультуры, технико-инновационных процессов, визуализации и коммерциализации всех её сфер» [42, с. 18].

Так называемые «легкие» жанры приобретают все больший вес и начинают активно вторгаться в мир академической музыки, взаимодействовать с ней. Результатом становится появление произведений и жанров, в которых происходит объединение принципов академической и популярной музыки («легкой» и «серьезной»). Примером может служить жанр рок-оперы, мюзикла.

Еще в 70-е годы XX века В. Д. Конен выдвинула идею о «третьем пласте» в музыке XX века, особенность которого в «синтезе поп-культуры, джаза, рока с академической музыкой, фольклором и различными формами этнической музыки, что свидетельствует об эклектичности и глобализации (стираются языковые барьеры, музыка становится международным языком общения)» [42, с. 18]. Подчеркнем, что Конен делает акцент на синтезе еще одного уровня – европейской и внеевропейской музыки в массовых, популярных жанрах. В этом наиболее ярко просматривается тенденция культурного глобализма, которая наиболее отчетливо проявляется в массовой культуре, которая захватывает весь мир.

О музыке «третьего направления» говорил и советский композитор Р. Щедрин, эту идею подхватили многие другие советские композиторы, работавшие на грани академических и массовых жанров.

Отдельного внимания требует широко распространившийся в последние десятилетия термин «classical crossover». Как и многие другие термины, понятие crossover до сих пор является дискуссионным и не имеет единственного цельного определения на сегодняшний день. Также, как «неоклассика», «новая простота», музыка «третьего направления», «classical crossover» появился в русле тенденций, которые отражают сближение академической и популярной музыки. На это указывает Л. И. Данько: «Вследствие стремительного прорыва classical crossover'a в сферу

музыкальной индустрии возникло обилие схожих терминов. В 90-е гг. прошлого века classical crossover был известен по ряду различных наименований, в том числе classical pop (классический поп), popera, operatic pop, neoclassical (неоклассика), contemporary classical (современная классика) или просто crossover» [29, с. 287].

В 1980-е годы в музыкальной журналистике и звукозаписи словосочетанием classical crossover называли музыку, основанную на сочетании джазовых и классических элементов. В 1990-е годы второй компонент (из популярной музыки) расширяется за счет стилей поп, рок. В 2000-е в эту орбиту попадает и музыка кантри.

На кантри следует сделать акцент, так как, на наш взгляд, здесь возникает пересечение с неофольклорными тенденциями XX века, в русле которых появляются и китайские «неоклассические песни» Луань Кая.

Сам термин кантри возник в рамках американской культуры и имеет свою специфику. Особенность страны, которая является значительно моложе европейской и тем более древних восточных цивилизаций, обусловила и специфику фольклорных традиций. Они отражают неоднородность США, представляющих собой «плавильный котел» народов, которые привнесли свою национальную культуру в общий формирующийся американский культурный «котел».

Кантри, или кантри-музыка с английского переводится как «сельская музыка» и обобщенно является песенно-танцевальной музыкой белого населения сельских районов юга и запада США. Музыка кантри получила широкое распространение в таких американских штатах, как Тенесси, Кентукки, Северная Каролина. Следует напомнить о том, что в Северную Америку приехали переселенцы из Европы, которые и завезли с собой свою народную музыку – песни, баллады, опирающиеся на англо-кельтские народные музыкальные традиции, по содержанию близкие для сельского фольклора. В аккомпанементе использовались гитара, мандолина, скрипка-фиддл. К этому прибавилось влияние негритянской музыкальной культуры,

которое наиболее ярко проявилось в своеобразии ритмики, особой импровизационной манере исполнения, использовании банджо и губной гармоники. Однако, термин кантри начал употребляться только с 40-х годов XX века.

Некоторые исследователи считают, что у Америки нет своей народной музыки. А как известно, и европейская, и русская академическая традиция показали, что суверенная композиторская школа вырастает на базе своей самобытной национальной культуры. Музыка кантри стала считаться фольклором, частью культурного наследия США. В 1920-е годы эти старинные народные песни стали записывать на радио, грампластинки и очень быстро кантри стал коммерческим жанром и влился в американскую индустрию поп-музыки. Все многообразие кантри-музыки свернулось, усреднилось до упрощенной модели, что и характерно для массовой поп-культуры.

Анализируя диссертацию Л. И. Данько, И. Г. Макаловская пишет: «Автор выделяет три разновидности classical crossover: реинтерпретации академических произведений, академизированная популярная музыка и оригинальные произведения, включающие черты академические и популярные. Однако большая часть диссертации посвящена crossover как аудиовизуальному явлению, а не строго музыкальному: анализируются в основном синтезированные музыкально-художественные проекты и музыкальные видеоклипы, при этом большое внимание уделяется визуальным аспектам classical crossover, а в качестве материала берутся только вокально-инструментальные произведения» [70, с. 46]. Таким образом, crossover рассматривается как новое культурное явление, «сочетающее в себе черты музыкальные, визуальные, социальные и культурные» [70, с. 46].

Но еще раз подчеркнем, что явление classical crossover, хотя и обрело устойчивость в эстрадно-концертном обиходе, с научной точки зрения находится в процессе исследования. Можно только определенно сказать, что в classical crossover происходит соединение и взаимодействие нескольких

жанров из академической и популярной музыки. И слияние жанров из разных сфер отражает стремление композиторов сделать классический стиль доступным современному слушателю.

Если же обратиться к *classical crossover*, в котором используется кантри, можно говорить не только о кантри в узком смысле слова, как о жанре американского фольклора, но и в широком смысле, рассматривая его как «сельскую музыку», архаичную и аутентичную, как фольклор в общем смысле, без географических и национальных ограничений. Принципиально важно, что фольклор вступает в рамках *crossover* во взаимодействие с академической музыкой наряду с джазом, роком, поп-музыкой. Это отражает одну из ярких тенденций музыкальной культуры XX века, которая в академической музыке получила название неофольклоризм. Однако, работа с фольклором в академической музыке и в *classical crossover* значительно отличаются.

Остановимся подробнее на вопросе, какое же место занимает в эпоху метамодерна фольклор, народная песня? В Китае эти пласты имеют свою специфику, которая ярко проявилась в творчестве Луань Кая.

Поскольку композитор Луань Кай формировался в 1980-е – 1990-е годы XX века, отметим, каково было отношение к традиционной культуре в этот период, который в Китае называется эпохой «открытости и реформ».

В 1985 году в Ухани прошла конференция «Диалог на тему современной музыки», на которой участники пришли «к идее полного отказа от ориентации на образцы классико-романтической и советской музыки», считая, что главным источником для китайской музыки должны стать «современная западная и традиционная музыка Китая» [150, с. 144]. Однако, и здесь Луань Кай идет своим путем. Через своих педагогов он унаследовал опыт и классико-романтической, и советской музыки, хотя течения современной западной музыки, которые оказали влияние на китайских композиторов «эпохи открытости», не прошли мимо него. Но наибольший интерес композитора

вызвали тенденции, связанные с возрождением и развитием традиционной национальной культуры.

Возвращение интереса к фольклору характерно не только для Китая. В мировой музыке XX века фольклорные «волны» возникали неоднократно. В первой трети XX века наряду с неоклассицизмом возникло направление неофольклоризм, о котором Е. Е. Грушина пишет: «Для неофольклоризма, ставшего в музыкальном мире явлением ярким и довольно продолжительным, характерно крайне большое “географическое поле активного действия” – возникнув в начале XX века, он охватил и Россию, и Европу, и Америку (в том числе, и Латинскую Америку). Выразителями его стали такие композиторы как И. Стравинский, Мануэль Де Фалья, Б. Барток, Дж. Энеску, Э. Вила-Лобос, С. Прокофьев» [20, с. 39]. В произведениях этого направления фольклор цитировался и развивался с помощью современных технико-стилевых приёмов.

Следующая волна интереса к фольклору возникает в 1960–1970-е годы. В этот период фольклоризм выступает антитезой постмодернизму. Как пишет А. И. Гурченко, в фольклоризме «заложен мощный потенциал коллективной памяти народа, позволяющий человеку осознать себя частью единой нации, имеющей глубинные исторические корни и многовековые культурные традиции, что является полным противопоставлением характерного для постмодернизма “кризиса идентификации”» [27, с. 155].

В советской музыке сложилось направление «новая фольклорная волна», представленное целой плеядой молодых композиторов – В. Гаврилин, Б. Тищенко, Г. Свиридов, Р. Щедрин, Р. Леденев, Ю. Буцко, С. Слонимский и др.

О подходе китайских композиторов Новой волны, которая появляется в 1980–1990-е годы в воплощении национальных фольклорных традиций, пишет Ян Цзиньпэн: «Одним из главных источников вдохновения для представителей Новой волны явилась не национальная традиция в целом, но музыкальный фольклор конкретных регионов Китая. При этом применялись

разнообразные методы работы с источниками: в партитуры включались цитаты старинного фольклора, аутентичное звучание народных инструментов и пения (вживую или в записи), фрагменты полевых записей обрядовых сцен, музыкальный язык обогащался специфическими интонационными и ладовыми элементами, характерными для той или иной региональной традиции» [150, с. 144]. Без сомнения отношение к древней китайской музыке у молодых композиторов было очень глубоким, их привлекала философская сторона национального искусства, категории «статичности» и «пустоты».

В начале 2000-х годов интерес к национальной традиционной культуре стимулировался и руководящей линией коммунистической партии Китая: «После вступления Китая в ВТО (2001) вопрос сохранения самобытной национальной культуры приобрел особую актуальность, обусловив повышенное внимание к судьбе локальных видов сицзюй, которые продолжали отчаянно бороться за зрителя» [44, с. 805]. Это особенно заметно по событиям в области драматического театра и в первую очередь традиционного национального театра сицзюй, его старейших видов, к примеру, кунцзюй, которая в 2001 году была включена в список шедевров мирового нематериального культурного наследия. Театральное искусство сицзюй всячески поддерживается государством.

Но путь Луань Кая к его «неоклассическим народным песням» был связан еще с одним обстоятельством. В условиях эпохи «открытости и реформ», в Китае начинает стремительно распространяться популярная музыка, пришедшая из западной массовой культуры. В этой ситуации интерес к народной музыке значительно сузился, особенно в молодежной аудитории. В своем аутентичном виде (народная манера пения, архаичный ладово-гармонический язык и традиционные инструменты) народная песня значительно отличается по всем этим параметрам от популярной музыки, которая была изначально преимущественно англоязычная. Луань Кай начал активно искать пути обновления народной вокальной музыки, чтобы, не потеряв суть национального искусства, сделать ее не менее привлекательной

для слушателя. По сути, он встает на путь, который происходит в эпоху метамодерна во всех музыкальных жанрах, где появляются произведения «трансграничного смысла». Например, альтернативной формой классической опере становится мюзикл.

Опять же расширим горизонт видения и отметим, что процесс встречного движения жанров популярной музыки и фольклора уже начался ранее в разных странах. В середине 1960-х годов в США появилось направление фолк-рок, которое вскоре стало популярным в разных регионах мира. Фольклорные мотивы в творчестве английской группы «The Beatles» вдохновили американского певца Боба Дилана и группу «The Byrds» (Лос-Анджелес). В СССР первооткрывателем фолк-рока стал белорусский коллектив «Песняры», соединявший белорусский фольклор с элементами рока, блюза, джаза, рок-н-ролла и других музыкальных стилей. Он стал примером для подражания и появления аналогичных коллективов в других национальных республиках – «Ариэль» (РСФСР), «Ялла» (Узбекская ССР), «Червона рута» (Украинская ССР), «Дос-Мукасан» (Казахская ССР), «Гунеш» и «Фирюза» (Туркменская ССР), «Диэло» и «ВИА-75» (Грузинская ССР) и др.

Отметим, что эта тенденция активно развивается и сегодня. Так в России в настоящее время работают целый ряд музыкантов и коллективов, объединяющие русскую народную музыку, фольклор, этнику с элементами рока, эстрады, электронными звучаниями, симфоническим оркестром. К ним относятся известная российская фолк-группа «Пелагея», в этом направлении работает аккордеонист, композитор и дирижер Петр Дранга, создавший Камерный оркестр *D.Y.P.*, исполняющий произведения на стыке электронной и этнической музыки. Назовем группу «Комонь», которая этническое звучание уникальных образцов русского фольклора соединяет в оригинальных, красочных аранжировках с экспериментальной электроникой, с джазовой импровизацией саксофона, ударными инструментами. Все эти коллективы объединяются в программе «Славянская неоклассика». Как видим термин «неоклассика» используется здесь вполне определенно.

Один из ярких современных композиторов Александр Маноцков в своих сочинениях переплетает академические принципы элементами фольклорной и церковной музыки. Кроме этого, концертное исполнение произведений может сопровождаться и драматическим действием.

Таким образом, целый ряд мировых и внутрикитайских тенденций стали предпосылками создания Луань Каем «неоклассических народных песен». Его подход разительно отличается от композиторов «Новой волны». Его «неоклассические народные песни» возникли на пересечении фольклора и популярной музыки, идея которого «носилась в воздухе». Потребность соединить мелодику народных песен с современными ритмами, тембрами сегодня возникает во многих странах. Можно сказать, что это альтернативное движение в музыкальном искусстве продиктовано стремлением народов разных стран возродить свою культурную идентичность через народную песню в противовес губительным тенденциям культурного глобализма, нивелирующего своеобразие национальных культур. Принципиальное отличие «неоклассических народных песен» Луань Кая не только в соединении национальной песенной культуры с языком современной популярной музыки, но и в стремлении возродить народные песни, сделать архаичные образцы песенной культуры более доступными и понятными современному, особенно молодому слушателю. И в этом просматривается совершенно иная позиция автора по сравнению с композиторами «Новой волны». Ему как композитору и педагогу близка идея воспитательной роли музыки. Он стремится сделать национальные народные песни «живыми», востребованными, актуальными «здесь и сейчас». В этом проявляются демократические устремления композитора по сравнению с эстетско-элитарным подходом других авторов.

Как говорилось выше, интерес к народной песне, этнической культуре был сформирован у Луань Кая с детства. В своем вокальном творчестве композитор обращается к народной песне и наполняет ее современным звучанием, словно воссоздавая заново. Песня приобретает новый

художественный облик. В народных песнях различных этнических групп Луань Кай ценит интересные региональные ладово-гармонические особенности, воплощение в тексте национальных ценностей китайского народа, его лучших нравственных качеств, а также глубокое чувство истории.

Концепцию «неоклассических народных песен» Луань Кай пропагандирует на протяжении многих лет, являясь активным исследователем традиционной народной вокальной музыки во всех ее региональных разновидностях. Основой его новаторского подхода к народной песне является солидное профессиональное музыкальное образование. Он интегрирует традиционную народную музыку в современную музыкальную среду, используя комбинацию китайских и западных композиторских техник академической музыки, а также внося элементы популярной музыки. Концептуально метод Луань Кая базируется на применении к народной песне синтеза китайской и западной музыки, соединении древнего и современного искусства. Сохраняя колорит и духовное содержание традиционной народной песни, он использует приемы осовременивания ее звучания, чтобы сделать более открытой, понятной и соответствующей требованиям современной музыкальной аудитории.

Нового звучания этнических вокальных произведений Луань Кай достигает с помощью разнообразной оркестровки. В аккомпанементе он использует фортепиано, инструменты европейского симфонического оркестра, электронные инструменты, а также народные инструменты. Это же касается манеры пения в «неоклассических песнях», которая представляет собой смешанный тип пения, объединяющий народную, академическую и эстрадную манеры.

Чтобы понять природу «неоклассических народных песен» Луань Кая и чем они отличаются от фолк-рока 1960-х годов, необходимо осознать компоненты, которые образуют этот новаторский жанр.

Классическим фундаментом в «неоклассических народных песнях» Луань Кая является народная песня и жанр художественной песни, придающий им академическое благородство стиля.

О китайских художественных песнях новой эпохи пишет Ван Кэсинь: «В эпоху бурного развития современной научно-технической информации композиторы начали стремиться к новому стилю художественных песен <...> На основе сохранения национальных особенностей, в рамках, соответствующих законам искусства, они содержат более богатые музыкальные элементы, не только используя музыкальные материалы нации, но и пытаясь интегрировать другие музыкальные элементы <...> Возникновение и развитие художественных песен всегда было напрямую связано с глубиной литературного и исторического развития национальной культуры. Песни в стиле модерн имеют красивую мелодию, простую структуру, оригинальную форму и содержание, которое близко публике» [12, с. 175]. Автор отмечает, что художественные песни тоже пошли по пути модернизации.

По сути, Ван Кэсинь, вводя понятие «песни в стиле модерн», имеет в виду «неоклассические художественные песни». К этой категории он относит и такие песни Луань Кая, как «Моя любовь ждет тебя», «Стальной пистолет и розы», «Окунитесь в вечную любовь», «Пионовый павильон», «Как я тебя люблю» и др. Говоря о песне «Моя любовь ждет тебя», автор относит ее к жанру новой художественной песни, называя «редким шедевром в произведениях для лирического сопрано последних лет» [12, с. 178]. По мнению автора, в ней Луань Кай использовал элементы современной популярной музыки, усилив значение ритмического начала в красивой «по-настоящему трогательной» мелодии, приводящей к состоянию эмоционального катарсиса в кульминации песни [12, с. 178].

Что касается «неоклассических песен» Луань Кая, то они состоят из трех стилистических компонентов:

- 1) народная песня, этнический материал;

2) художественная песня;

3) популярная музыка.

Рассмотрим каждый из них.

Из народной песни и традиционной музыки Луань Кай черпает основной тематический материал, либо стилистическую модель, либо классический национальный сюжет. От художественной песни Луань Кай берет принцип синтеза музыки и поэзии. Композитор, как правило, использует высокую поэзию, опирающуюся на богатые национальные поэтические традиции. От жанра художественной песни идет огромная роль аккомпанемента (фортепиано либо инструментального ансамбля). Он отличается развитостью, выразительностью, с развернутыми инструментальными эпизодами (вступления, заключения, внутренние инструментальные интерлюдии между куплетами). Связь с художественной песней обуславливает высокий профессионализм, тщательную отделку формы, интересные мелодико-гармонические решения.

Использование элементов популярной музыки не снижает художественного уровня песен, а делает музыкальный язык песен более современным. От поп-музыки идет принципиальная мелодичность, красота гармоний с обилием характерных аккордов, напоминающих джазовые созвучия (септаккорды, нонаккорды).

В 2014 году Луань Кай выпустил сборник «Избранные произведения и песни в стиле модерн». В названии композитор стремится подчеркнуть современность песен, их созвучность самым актуальным тенденциям. «Неоклассические песни» этого сборника отличает высокий профессиональный уровень построения формы и отделки фактуры произведений, который сочетается с демократичностью и мелодической красотой, ясностью, свойственными популярной музыке. Подобно произведениям неоклассики, песни Луань Кая соответствуют веяниям времени, но в то же время способствуют популяризации академической музыки. В 2016 году Луань Кай выпустил альбом своих «неоклассических

песен» под названием «Юньшуйдуань», который был встречен с огромным интересом и с этого момента его «неоклассические песни» становятся довольно ярким направлением в сфере и национальной академической музыки, и популярной. К ним обращаются многие известные певцы. «Неоклассические народные песни» активно интегрируются в современную национальную музыкальную культуру, становясь объединяющим мостом между древним народным творчеством, академической и популярной музыкой. Тексты песен опираются на традиции стихосложения китайской поэзии, что делает их понятными и притягательными для национального слушателя.

Яркой особенностью вокальных произведений композитора стали элементы традиционной китайской культуры. При прослушивании его музыки часто возникают ассоциации с китайской живописью, искусством каллиграфии, запечатленными в них уникальными по красоте образами китайской природы. Вокальные произведения Луань Кая, базирующиеся на этническом материале, можно разделить на три категории:

- этнические вокальные произведения на заимствованные и адаптированные народные темы и стили;
- этнические вокальные произведения в жанре художественной песни;
- вокальные произведения в стиле «неоклассической народной песни».

К первой категории можно отнести песню Луань Кая «*Мечтай вернуться в Туцзя*», в которой Луань Кай использует целую россыпь художественных образов и музыкальных элементов, связанных с древней культурой Туцзя. Анализ данной песни будет дан в следующем разделе.

Возвращаясь к понятию «неоклассика» подчеркнем, что древние народные песни, отражающие жизнь народа, колоритный этнический материал того или иного региона в контексте китайской культуры можно отнести к разряду классики. Огромный песенный багаж накоплен в китайской музыкально-поэтической культуре, о чем говорилось в 1 главе данного исследования. Песни – это особая информация, которая передавалась в

древности из уст в уста, претерпевая определенные изменения-вариации. Только будучи записанными они обретают канонические черты классических образцов.

Стиль «неоклассических народных песен» представляет собой идеальное сочетание:

- элементов современной музыки (оркестровка, ритмы, гармонии из жанров поп-музыки);

- китайских поэтических традиций, которые претворялись в художественных песнях (классическая литература, танская поэзия и поэзия народных песен и т.д.);

- традиционных музыкальных жанров (музыка китайского королевского двора, разновидности традиционной китайской оперы и т.д.).

Этим вокальные произведения в стиле «неоклассической народной песни» отличаются от обычных обработок оригинальных народных песен разных регионов. В «неоклассических народных песнях» Луань Кай переосмыслил традиционную китайскую эстетику, привнес в нее свежесть, естественность, открытость современной музыки. Благодаря этому «неоклассические народные песни» приобретают популярность, оставаясь высоко художественными, утонченными произведениями.

Луань Кай неоднократно объяснял особенность своего подхода к «неоклассическим народным песням». В качестве музыкального материала он использует стиль музыки китайского королевского двора и традиционные китайские оперные мелодии. В аранжировке произведений в «китайском стиле» Луань Кай использует множество китайских национальных музыкальных инструментов, которые гармонично сочетаются с совершенно новой западной электронной музыкой. Это создает особый тембровый колорит, основанный на миксте традиций и современности, восточного и западного.

Завершая раздел, охарактеризуем кратко наиболее часто используемые Луань Каем традиционные стили и жанры.

Придворная музыка. Музыка, звучавшая при дворах китайских династий, является разновидностью классической китайской музыки. Это связано с тем, что уже в ней мы видим влияние европейской музыки. Фу Сяоцзяо пишет: «Несмотря на определенный консерватизм китайской музыки, традиции которой веками передавались от династии к династии, дворцовая музыкальная культура маньчжурских императоров эпохи “золотого века” определенно имела собственные стилевые характеристики. Составной ее частью стало западноевропейское музыкальное искусство. Можно сказать, что благодаря усилиям служивших при дворе иезуитов, с одной стороны, и широте взглядов китайских императоров – с другой, семена европейского знания были посеяны. Европейская музыка внесла определенное разнообразие в музыкальный быт китайской элиты» [104, с. 16]. Функции придворной музыки были разнообразны: «Музыка, задействованная в системе дворцовой художественной культуры, выполняла не только утилитарные функции обслуживания дворца, но и оказывала значительное влияние на круг художественных интересов приближенной аристократии и дворянства, а также развитие культуры и образования в целом. Талантливые музыканты и танцоры выполняли художественные заказы императора и членов его семьи. Более того, включение музыки в регламент церемоний и мероприятий государственного значения придавало дворцовой художественной культуре высокий социальный статус» – пишет Фу Сяоцзяо [104, с. 44]. Красота и элегантность музыкального стиля дворцовой музыки обусловлена «воздействием исторически сложившейся теории музыки люй-люй, традиционных дворцовых музыкальных церемоний предшествующих династий, музыкального инструментария, и, конечно, художественного феномена я-юэ» [104, с. 17].

Музыка двора разнообразна – банкетная, церемониальная, этикетная. Наряду с мелодическим развитием в ней большую роль играют динамика, ритм и тембр (часто использовались одновременно звучащие ударные и духовые инструменты). Огромное значение имела для создания уникального

тембрового звучания дворцовой музыки акустическая среда. Совершенно волшебное ощущение от произведений описывает Фу Сяоцзяо: «Шум дождя, крик птиц, шуршание листвы, журчание ручья, гул ветра, стук капли, стрекотание цикад и т. п. – все складывалось для индивидуума XVII–XVIII века в разноцветный переливчатый, но абсолютно цельный звуковой ландшафт. В такой атмосфере музыка воспринималась как часть природы и мира. Все, что звучало вокруг, напоминало музыку, а чистые тембры акустических инструментов, сделанных из материалов самой природы и использующих резонаторные качества дерева, камня и проч., возвращали человека назад к первостихии <...> Музыка встраивалась в само событие и вызывала сильный эмоциональный отклик» [104, с. 20]. Произведения часто имели поэтические программные заголовки.

Особенности разновидностей традиционной китайской оперы были хорошо знакомы Луань Каю с детства. Напомним, что он родился рядом с Шаньдунским оперным театром и его отец участвовал в создании оперы *Лу*. Он слышал и был свидетелем многих видов оперы.

Появлению знаменитой пекинской оперы предшествовало несколько столетий развития региональных видов национального театра. Среди них главное место принадлежит *куньцюй* 昆曲 – «куньшаньской пьесе, или мелодии», которая появилась в конце периода Юань (начало XIV века).

Куньцюй оказала огромное влияние на сычуаньскую оперу, драмы юэцзюй, хуанмэй си. Наиболее выдающимися и широко известными старинными китайскими операми являются следующие: «Пионовая беседка (павильон)» Тан Сяньцзу (1598), «Дворец вечной жизни» Хун Шэна (1688), «Веер с персиковыми цветами» Кун Шанжэня (1699), «Нефритовая шпилька» Гао Ляня. Многие из них популярны до сих пор. Одна из «неоклассических народных песен» Луань Кая – «Пионовый павильон» – опирается на музыкальные элементы старинной оперы.

В драме куньцюй использовался очень богатый инструментарий – бамбуковая флейта, «бамбуковая продольная флейта сяо, бамбуковый или

тростниковый губной орган шэн, цитра чжэн, четырехструнная грушевидная лютя пипа, плоская круглая лютя юэцинъ (“лунная гитара”), трехструнная лютя с длинной шейкой саньсянь, а к ударным присоединялись большой и малый гонги (дало, сяоло) и тарелки наобоударные губань» [7, с. 98]. О бамбуковой флейте в драме куньцзой Т. Б. Будаева пишет: «Ее бархатный тембр как нельзя лучше подчеркивает мягкий, текучий, спокойный характер музыки южных стилей, ставших колыбелью куньцзой» [7, с. 98]. Для напевов куньцзой характерна мелодическая гибкость, плавность, утонченность, «подобно воде, которая “стекая, полирует камень”». Манера пения мягкая, ласковая, округлым звуком, иногда почти шепотом. Можно говорить об определенной рафинированности музыки куньцзой, даже элитарности.

«Пионовая беседка» пользуется большой популярностью у современных китайских композиторов. Так, известный композитор Новой волны Го Вэньцзин написал балет «Пионовая беседка». Чжан Син Чанша пишет о нем: «Балет “Пионовая беседка” представляет собой уникальный симбиоз древней традиции, которой более 600 лет, и современности, восточной эстетики и западного искусства. В творческом коллективе объединились китайские драматурги, балетмейстеры, западные музыканты и известные японские дизайнеры, а фоновая музыка, освещение и танцы также являются сочетанием китайских традиций с западными» [127, с. 2]. Композитор использует мелодии оперы Кунцзой, хор и наряду с западными оркестровыми инструментами национальные музыкальные инструменты – флейта, шэн, перкуссия т.д.

Кунцзой является одной из главных предшественниц пекинской оперы, которая стала самой известной в мире разновидностью китайского традиционного театра. В пекинской опере появились диалоги, «в том числе юмористические, на понятном слушателю разговорном языке, максимально приближенном к обычной речи» [7, с. 97]. Пекинская опера привлекала своей зрелищностью. Батальные сцены, акробатические трюки «сопровождалось грохотом ударных инструментов, что было не свойственно изысканной и утонченной драме куньцзой» [7, с. 97]. Мелодика пекинской оперы активная и

более оживленная. Ведущим инструментом в пекинской опере является двухструнная скрипка цзинху с пронзительным тембром в высоком регистре. Музыкальный язык древних китайских опер очень своеобразен, разительно отличается от европейского. Т. Б. Будаева пишет: «Под термином “напев” подразумевается не одна конкретная мелодия, а целый интонационный комплекс цяндяо, объединенный определенными интонационно-ритмическими характеристиками. Расширяясь, истоки пекинской оперы напев-цяндяо перерастает в обширную интонационную систему шэнцян. Пьесы сочинялись на заранее известные мелодии, на которые накладывался стихотворный текст» [7, с. 9]. Мелодическое развитие построено на принципе вариационных повторений вокальных «формул-клише».

Юйцзюй (Хэнаньская) опера возникла в конце династии Мин и начале династии Цин. Музыка Хэнаньской оперы отличается сочетанием лиричности, ритмичности и пафоса исполнения. Типично для жанра Хэнаньской оперы различие мужского и женского вокала, в зависимости от типа голоса. Мужской тенор – речитативное исполнение при воплощении комедийных персонажей. Низкий мужской голос (бас) и женский голос исполняют драматические роли. В Хэнаньской опере используются разные инструменты: баньху, эрху, пипа, шэн, сурнай и т.д. Особенностью Хэнаньской оперы, которая выделяет ее среди других видов китайской оперы, являются выразительные арии.

Характерные черты оперы *Юэ*, популярной в Чжэцзяне, провинции на востоке страны. Она основана на народных песнях. Первоначально в ней участвовали актеры-мужчины. Только в 1942 году она получила свое название – Юэ. Мэн Яоюй пишет: «В 1942 году оперная актриса Юань Сюэфэн изменила свой стиль выступления и пения, привнесла в «Юэ оперу» манеру оперы Куньцю. Тем самым она сформировала более мягкий и нежный стиль исполнения, что стало показательным для всего репертуара оперы Юэ, несмотря на преобладание драматических сюжетов со сложными психологическими подтекстами». К классическим образцам Юэ автор относит оперы «Жена Сянлия», «Лян Шаньбо и Чжу Интай», «Сон о красных

особняках», «История Западной палаты» [74, с. 131]. Мэн Яоюй отмечает, что для оперы Юэ характерен исключительно женский актерский состав «с преобладанием в постановках разнообразных вариантов любовных историй» [75, с. 131].

Сычуаньская опера – одна из наиболее ярких китайских опер. Она возникла около 400 лет назад в конце династии Мин и в начале эпохи Цин. Для нее характерно смешение нескольких форм народного театра, которое привело к особому явлению, каковым является Сычуаньская опера. Отличительными чертами Сычуаньской оперы являются яркие маски, пение высоким голосом и использование перкуссионных инструментов. Вокал Сычуаньской оперы даже сравнивают с европейским оперным пением. Для нее характерны комические сюжеты, оживленные диалоги, акробатика. Среди известных образцов выделим «Запуск воздушного змея» и «Сломанный мост».

При создании своих вокальных произведений в стиле «неоклассической народной песни» Луань Кай не ограничивается определенным видом оперы, а умело использует элементы разных опер. Кроме этого, к музыке опер он добавляет элементы дворцовой музыки, традиционные национальные музыкальные инструменты и часто использует в аранжировке эффекты электронных инструментов. В качестве примера назовем его песни «Опьяненный любовью на протяжении веков», «Хуаманлоу», «Пионовый павильон», «Хуанша Цюй» и др.

3.3. «Неоклассические народные песни» Луань Кая: опыт анализа

«Мечтай вернуться в Туцзя» – уникальное произведение, требующее особого внимания. В нем Луань Кай демонстрирует очень глубокие знания национальной культуры Китая и умение работать с этническим материалом.

Туцзя в современном географическом и территориальном смысле – это автономный округ в провинции Хунань Китайской народной республики и место проживания одной из древнейших наций Китая, обладающей богатейшим культурным наследием. Насколько ценной является культура туцзя свидетельствует тот факт, что на эту этническую группу обратил внимание Центральный Комитет Коммунистической партии Китая и в 1956 году, согласно его резолюции, были приняты государственные программы, благодаря которым «туцзя получают возможность сохранить и продолжить свою культуру и язык» [100, с. 207].

Музыкальная культура туцзя разнообразна и многожанрова. Каждый жанр отражает определенные аспекты культуры и истории этноса. Это: «опера (сочетание элементов музыки, театра и танца), кантата (сложные вокальные произведения об истории и легендах народа), песни (простые и доступные для большинства людей) и танцы (энергичные и театральные, отражающие историю и культуру народа)» [100, с. 208]. Самыми популярными являются народные песни, которые «передают исторические события, повседневные жизненные ситуации и чувства народа туцзя» [100, с. 208]. Чувство любви к своей родине занимает наиболее значимая темы для фольклора туцзя. Например, песня «Цюаньмож» является обязательной для осваивания молодежью, так как на ней «молодежь учится уважению к предкам, знакомится с традициями и обычаями музыкальной культуры народа туцзя», а песня «Гуогэ» «создает атмосферу коллективных традиций и единения народа» [100, с. 208].

Как правило песни сопровождаются танцем, которые тоже разнообразны в культуре туцзя. Это и танец «Маогусы», который «представляет процесс надевания одежды из тростника, рисовой соломы, пальмовых листьев или листьев бананового дерева на танцующих» [100, с. 209], и «Лесной вихрь», символизирующий единение с природой и духами леса, и «Воинский порыв», в котором отражается «дух и сила воинов племени, их боевой настрой для защиты своей земли и традиций» [100, с. 209].

Наиболее популярным танцем является «Байшоу», его также называют танцем размахивания руками. Байшоу «символизирует плодородие и изобилие». О нем пишет Тан Юань: «Этот танец исполняется в красочных костюмах с использованием специфических движений рук и ног, которые подобны качанию пальмовых листьев. Танец исполняется преимущественно, на праздничных церемониях и мероприятиях в знак радости и празднования» [100, с. 209].

Песня Луань Кая – яркая жанровая зарисовка, передающая квинтэссенцию духовной жизни народа, концентрацию ценностей, сложившихся веками. Автор особо подчеркивает характерную нежную привязанность туцзя к своей родине. С помощью поэтических образов и элементов этнической музыки данного региона Луань Кай создает в песне полноценный портрет народа туцзя. Он ярко живописует прекрасную природу и упоминаемые в тексте достопримечательности этого края («Башня висячей ноги», «Река Цинцзян» и «Гора Улин»¹³), раскопки древних поселений Эньши, Хубэй. Луань Кай передает ощущение гармонии, органичного единения людей и природы. В тексте песни широко используются поэтические метафоры, которые сближают родную природу и человека. Так, например, строчка «Горы безмолвно охраняют превратности судьбы» воплощает образ защиты человека природой родного края. Далее – строка «Зеленые горы возвышаются и являются его хребтом» – символически передают стойкость человека и народа туцзя. Хребет – это опора, верность традициям своего народа. Доргие сердцу края также ассоциируются с образом матери («Цинцзян¹⁴ как мать»).

¹³ Гора Улин – одна из вершин горной системы Улиншань, которая простирается на северо-западе провинции Хунань. Район Улинъюань Улиншаньских гор входит в список Всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО.

¹⁴ По берегам реки Цинцзян древние «чанъянские народы» начали развивать китайскую цивилизацию. Река Цинцзян проистекает из пещерных источников в горах западного Хубэй и соперничает с 2000 пещерных источников Сеси. Она окружена зелеными горами с впечатляющими пиками. Древнейшие культуры эпохи неолита и бронзового века сформировали цивилизацию Янцзы. Два тысячелетия назад возникло царство Ба.

В песне даже отражены уникальные культурные традиции народа туцзя. Помимо танца с размахиванием руками, появляется образ «плетения» («плетение разноцветных облаков»), который указывает на уникальное народное искусство туцзя «ксиланкапу» (парча туджа). Ши Цюн пишет: «Парча туцзя является кристаллизацией мудрости их женщин. Искусство изготовления этой парчи уходит корнями в культурную почву туцзя, являющуюся опорой их духовной жизни. Этот уникальный продукт ремесла и культуры стал символом национальной идентичности» [145, с. 158].

Вновь уместно напомнить об эстетике шаньхэ, которую Луань Кай часто применяет в своем творчестве, создавая через описание гор и рек Китая образ Родины, передавая чувство глубокой привязанности к ней. Этому способствует звукоизобразительность аккомпанемента, который за счет смены фактур рисует то спокойно перекатывающиеся, то бурлящие волны рек. Фактурные приемы явно заимствованы из романтической музыки. Virtuозность фактуры увеличивается от начала к концу песни, наращивая эмоциональную динамику.

Песня открывается неспешным фортепианным вступлением, которое подготавливает начало повествования или только «приоткрывает занавес» перед будущей музыкальной картиной.

В песне можно выделить 4 куплета и коду. Песенно-танцевальный характер музыки задается уже в первом разделе. Мелодия диатонична, построена на чистой пентатонике, диапазон ее не превышает октавы. Танцевальность подчеркивается синкопами, задорными мелизмами (морденты). Уже в первом разделе композитор пользуется сменой четного и нечетного метра, что подчеркивает народный характер музыки: 4/4, $\frac{3}{4}$ (Пример 14).

Наиболее танцевальный 3 раздел. В нем меняется фактура, становится более плясовой, «подхлестывающей», убыстряющей движение. Мелодия становится проще, лаконичней, что характерно для народных песен-танцев. В ней подчеркиваются начальные в каждом двутакте широкие восходящие

квинтовые скачки и повторяющиеся мотивы (словно повторяющиеся движения танца). В этом разделе нетрудно уловить признаки «Байшоу» – танца размахивания руками (Пример 15).

В четвертом разделе Фактура напоминает бурлящую реку, перекатывающиеся волны, волнообразность возвращается и в вокальную мелодию (Пример 16).

Интересно динамическое развитие песни. После довольно яркого звучания танцевального третьего раздела, композитор чередует *f* и *p*, а когда уводит все звучание на пиано, создающее эффект удаления. Этот прием вытекает из текста песни, в котором не только возникает идея памяти о прошлом («Потомки народа Ба¹⁵, наблюдайте за ними тысячу лет»), но и чувство ностальгии. В строчках текста («Мечтайте о возвращении», «скучайте», «Возвращайся во сне», «В народной песне есть две строчки, полные слез, я несколько раз возвращался в свой родной город во сне») передается чувство глубокой тоски странника по пейзажам, родственникам и обычаям родной земли, которую он покинул.

В аранжировке аккомпанемента для инструментального ансамбля Луань Кай использует традиционные музыкальные инструменты – йо-йо, донг-донг, которые подчеркивают региональный колорит песни.

Песня «*Бабочки*» написана Луань Каем для сопрано на знаменитый сюжет оперы Юэ «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (также известна как «Лян Чжу»). Эта история – одна из четырех главных китайских народных легенд о любви.¹⁶ В ней рассказывается трогательная история о Лян Шаньбо и Чжу Интай,

¹⁵ *Ба* – древнекитайское удельное царство, которое сформировалось в периоды Весны и Осени. Царство Ба располагалось преимущественно на севере провинции Сычуань и юго-востоке провинции Хубэй. Его столицей был город Эньши. В IV веке до н.э. царство Ба было уничтожено войсками царства Цинь. Народность туцзя происходит от жителей царства Ба.

¹⁶ В 2006 году в ЮНЕСКО была подана заявка о включении этой легенды в Список мировых шедевров устного культурного наследия.

которые полюбили друг друга. Для того, чтобы быть вместе, Чжу Интай переодевается мужчиной и поступает учиться в академию. Однако отец выдает ее замуж. Лян Шаньбо умирает от горя, а Интай умирает от неразделенной любви. Двое влюбленных превращаются в бабочек, чтобы уже никогда не расставаться. Эту легенду сравнивают с историей Ромео и Джульетты. Сюжет «Лян Шаньбо и Чжу Интай» настолько популярен, что стал художественным символом китайского искусства, и неоднократно становился в XX веке основой для музыкальных произведений разных жанров китайских композиторов. В 1958 году музыку известного произведения переложил для струнного квартета студент Шанхайской консерватории, скрипач Хэ Чжаньхао. Затем на этой основе им в соавторстве с Чэнь Ганом и коллективом музыкантов был создан скрипичный концерт «Лянчжу», ставший одним из самых известных и популярных в мире произведений этого жанра. В музыке концерта совместились народные китайские и европейские традиции. В 1952 году силами Министерства культуры и Военно-политической комиссии по личному распоряжению Мао Цзэдуна был снят цветной фильм по сюжету оперы Юэ. В 2007 году состоялось первое представление мюзикла Сань Бао «Бабочки». Но это далеко не все произведения, созданные на великий сюжет оперы Юэ.

Песня «Бабочки» Луань Кая – подобна изящной китайской лаковой миниатюре. Данное сравнение уместно в контексте именно «неоклассических народных песен», являющихся порождением новой эпохи. Многие дошедшие до сегодняшнего дня китайские традиционные искусства переживают в наше время период возрождения, в них находит отражение взаимодействие социокультурных, художественных изменений с традициями (классикой). Чжан Хунвэй пишет о современном китайском лаковом искусстве: «Конечно, современное лаковое искусство неотделимо от опыта развития искусства лака позднего периода Цинской династии, однако при этом следует искать новые творческие подходы, расширять язык самовыражения в формах современного искусства <...> Только четкое ощущение кровеносных сосудов исторического

развития может помочь лучше познать современность, более осознанно выбрать путь дальнейшего развития лакового искусства» [124, с. 156]. Это высказывание в полной мере можно применить к методу работы Луань Кай над «неоклассическими народными песнями».

В песне «Бабочки» в жанре «неоклассической песни» Луань Кай вдохнул в эту классическую легенду новую музыкальную жизнь. Как и во многих других «неоклассических песнях», Луань Кай опирается на жанр художественной песни, используя текст полной очарования классической поэзии. В нем используются романтические образы – «цветок», «бабочка», «луна» и т.д.

В песне прозрачная фактура и главенство диатоники. Тональность e-moll. Архаичность звучания подчеркивается пентатоникой и натуральной доминантой в каденциях. Вступление звучит как маленькая увертюра. В форме периода повторного строения – два предложения, в которых тема дана в фактурном и смысловом изменении. Первое предложение – двухголосное проведение мелодии (4 такта) на пустой квинте в басу. В нем некоторая отстраненность повествовательности. В двухголосии тоже часто звучат квинты, которые придают ощущение прозрачности, «прохладности» и «пустоты» печали, а также пасторальность, близость к природе. Второму предложению предшествует эмоциональный гаммообразный взлет к повторному проведению темы (данный прием будет повторяться в песне), но на октаву выше и на широкой фигурации, что придает ей более эмоциональный и человеческий характер звучания (Пример 17).

В целом песня имеет трехчастную форму (A–B–A1) с динамической репризой. В первом разделе песни (A) очень гибкая, кантиленная, повествовательная диатоничная мелодия. Словно идет рассказ о встрече Лян Шаньбо и Чжу Интай, зарождению их невинной и прекрасной любви. Аккомпанемент выразительный за счет разнообразных приемов – пластичных фигураций, встречного движения на стаккато, передающего воздушность,

легкость. В аккомпанементе контрапунктом вокальной партии возникают мелодические фразы, создающие ощущение диалога (Пример 18).

Раздел В относительно контрастен. Ему опять предшествует стремительный взлет, который приводит к одноименной тонике – *E-Dur*. Здесь наиболее выразителен аккомпанемент. В правой руке «порхающая» секстолями фигурация, а в басу несколько суровое движение октав четвертями по звукам трезвучия, словно передающее «тяжесть» препятствий на пути влюбленных (Пример 19).

В разделе A1 – измененной репризе – сначала звучит у фортепиано тема вступления, но в плотном аккордом изложении на *ff*. Фортепиано словно вступает в страстный эмоциональный диалог с голосом. Но звучание постепенно снижается, мелодия фрагментируется и наступает самый потрясающий художественный момент в песне – «превращение в бабочек». На тремоло в аккомпанементе голос ломаным восходящим движением по тоническому трезвучию, словно упархивает вверх. Две «упархивающие» фразы, как две взлетающие бабочки. На последнем звуке в голосе вдруг *subito ff*, у фортепиано звучит тема из вступления, как эмоциональное отчаянье, иллюстрирующее текст: «Они оба превращаются в бабочек» и «Летят на край света» (Пример 20). Их любовь преодолевает смерть, она вечна.

Творение Луан Кая не только вдохнуло в эту классическую легенду новую музыкальную жизнь, но и заставило слушателей вновь проникнуться красотой и романтическими чувствами традиционной китайской культуры.

«Хуаманьлоу» – очень яркий образец неоклассической песни Луань Кая на основе традиционной музыки. В ней композитор использует элементы опер, к которым добавляет признаки дворцовой музыки и национальные музыкальные инструменты. Она вдохновлена классической китайской литературой, традиционной культурой, живописным изображением красивых пейзажей города Цзяннань. Текст песни, изображающий прекрасную картину природы Цзяннаня, полон очарования классической поэзии. В нем используются такие образы, как «цветок», «дворец», «луна»,

«распускающиеся цветы» и «опадающие цветы», «лунный свет, отражающийся в воде». Текст песен напоминает о течении времени, выражая бережное отношение к прекрасным моментам жизни и любви к ней.

Чтобы понять атмосферу музыки, необходимо представить себе этот необыкновенный город, занимающий правый берег нижнего течения реки Янцзы. Здесь много императорских парков, которые отличались роскошью и великолепием: «В эпоху Сун создавались сады для прогулок и отдыха, в эпоху Ци – сады для охоты и развлечений. Во времена династии Тан поэт Бо Цзюйи <...> первым украсил садовый пруд камнями тайхуши (камни из озера Тайху), которые использовались для создания декоративных гротов и ущелий в садах <...> В ненастную погоду, когда моросит мелкий дождь и сад окутывает туманная дымка, здесь особенно красиво <...> Каменные сооружения в садах и парках, отражаясь на водной глади, создают красивые пейзажи <...> Парки и сады можно назвать царством цветов и деревьев <...> высокие деревья скрывают от палящего солнца, вьющиеся сосны и плакучие ивы образуют живописные и причудливые композиции, а листья, цветы и плоды радуют своим многообразием красок и благоуханием ароматов. В садах Цзяннань <...> можно насладиться звучанием природы: шелестом листьев лотоса и японского банана во время дождя, пением цикад и щебетом птиц» [85].

Изображая парк Хуаманьюлоу, Луань Кай создает песню-созерцание. В ней нет внутренних контрастов. Песня открывается фортепианным вступлением, в котором проходит тема, изложенная аккордами, периодически звучат арпеджио. Обычно оно исполняется на традиционных музыкальных инструментах, таких как гучжэн и флейта, создавая красивую и романтическую атмосферу. Тональность песни *d-moll* (Пример 21).

Два куплета представляют собой два периода. Второй куплет почти полностью повторяет первый, но расширяется еще одним периодом, построенном не на контрастном материале, а на вариантном развитии интонаций. Строение мелодии волнообразно и четко структурировано на двухтактовые фразы. Это придает музыке экспозиционный характер,

преобладание одного настроения, с небольшими мелодическими вариантами. Развитие происходит в аккомпанементе. Волнообразные, неспешные фигуры создают ощущение спокойствия, плавного течения воды. Но во втором куплете фигурация раздваивается. В партии левой руки рисунок остается прежним, а в партии правой появляется движение шестнадцатых параллельными квинтами, что в сочетании с диатоничностью мелодии подчеркивает прохладу, свежесть звучания (Пример 22). В третьем периоде амплитуда волн аккомпанеента становится более широкой, а на ее фоне октавами звучит широкая мелодия.

Кода начинается с повторения темы вступления, которая приводит к кульминации, подчеркнутой очень красивым гармоническим оборотом двойной доминанты, доминанты и более плотной фактурой (Пример 23).

Как это часто бывает в песнях Луань Кая он заканчивает произведение на динамике, исчезающей в *pp*, всплеском пассажа и арпеджированным нонаккордом, что подчеркивает наполненную озерными всплесками атмосферу водного городка (Пример 24).

Песня напоминает китайский ноктюрн. Благодаря нежной мелодии, поэтичному тексту и экономному использованию пентатоники и плагальности, европейским гармоническим оборотам, эта песня демонстрирует картину, исполненную совершенной классической красоты.

«Пионовый павильон» – полная изящества и красоты «неоклассическая песня» Луань Кая написана на еще один из самых известных и любимых сюжетов китайской драматургии, который стал символом драмы куньцуй. Пьеса написана драматургом Тан Сяньцзу (汤显祖, 1550-1616) эпохи Мин, которого часто называют китайским Шекспиром, и входит в список 100 лучших драм мира.

Многие китайские композиторы обращались к этому сюжету. В 1990-е годы Хао Вэй написал инструментальное сочинение «Мечта о пионовой беседке» (для бамбуковой флейты и оркестра). Известна опера Тань Дуня

(1998), в которой отразился синтез новых, в том числе авангардных композиторских техник и древних традиций китайской культуры. Кроме этого, назовем художественный фильм режиссёра Юньфаня (Китай, 2001), балет хореографа Фей Бо (2008), международную постановку японского актёра и режиссёра Бандо Тамасабуру (2009).

В песне «Пионовый павильон» Луань Кай достигает концентрации художественного смысла в лаконичной форме, которую можно сравнить с лаконичными прелюдиями Ф. Шопена. В отличие от других песен ее форма предельно проста – это простая двухчастная форма из двух ясных периодов повторного строения. В первом звучит гибкая волнообразная мелодия, движение которой как бы «отталкивается» от квинтового скачка. Она полностью выдержана в диатонике и пентатонике, подчеркивающих ее архаичный национальный колорит. Как и в большинстве созерцательных лиричных «неоклассических народных песен» Луань Кая, аккомпанемент словно живописует характерную природу Китая, в которой особое место занимают реки, озера. В партии фортепиано (или струнного ансамбля) мягкие волны фигурации. Отметим, что уже во вступлении в арфообразных аккордах и мелодических форшлагах, орнаментирующих мелодию и основанных на пентатонических интонациях, угадывается звучание гучжэня, использование которого автор предусматривает в оркестровом варианте песни, но и в фортепианном варианте он отчетливо слышится (Пример 25). Напомним, что «волнующий звук» гучжэна – неотделимый атрибут китайской лирики: «В период эпохи Южных и Северных династий гучжэн чаще всего выступал как аккомпанирующий инструмент <...> сопровождавший декламацию поэзии <...> Гучжэн стал олицетворением и воплощением духа китайской традиционной музыки, так как в нем заложена живая мысль, поэтика и образность древнего китайского музыкального искусства <...> Следует заметить, что звуковые возможности гучжэна позволяют отражать реальные образы природы. Но самым большим достоинством этого инструмента стала

лирика. Вся история гучжэна – это история развития чувств китайской нации» [26, с. 147].

Второй период песни отличается более взволнованным звучанием за счет аккомпанемента – волнообразные фигурации изложены в движении шестнадцатых, а мелодические контрапункты полны страстности и словно вступают в диалог с голосом. Вокальная партия мелодически более развита по сравнению с первым периодом, где присутствовала определенная декламационность (Пример 26).

Большая развернутая интерлюдия мелодически самостоятельна и подготавливает динамически ярко звучащие повторения материала второго периода – первое звучит на *f*, а второе становится эмоциональной кульминацией, после которой музыка постепенно утихает, истаивает до пиано. Фортепианное маленькое четырехтактное заключение завершается широким «всплеском» арпеджированного тонического нонаккорда (Пример 27).

В «Пионовом павильоне» Луань Кай достигает максимально выразительного и художественно эффектного соединения национального и европейского языка, архаики и современности. Это в первую очередь проявляется в гармонии. Принципиально светлая, диатоничная мелодия, в которой нет ни одного хроматизма, расцвечена применением не свойственных китайской музыке, гармоний, скорее относящихся к жанрам популярной, джазовой музыки – это септаккорды, нонаккорды, альтерированные созвучия. Это особенно отчетливо и ярко звучит в каденциях, где вместо типичных плагальных оборотов и натуральной доминанты, звучит гармоническая доминанта, подготовленная красивыми аккордами двойной доминанты. Это дополняет архаическую прохладность и сдержанность чувств чувственностью, экспрессией современной музыки.

Современные формы вокальной культуры Китая образованы на протяжении длительного исторического периода под влиянием множества факторов, изучение которых позволяет увидеть обусловленность развития искусства социально-экономическими условиями, историческими

обстоятельствами, а также проанализировать механизм сохранения национальных особенностей в музыке.

Об адаптации китайской народной музыки к звучащей современности XX–XXI века, пространству глобальной мировой культуры на примере фольклора туцзя пишет Тан Юань: «В XX веке китайская музыка продолжает адаптироваться, заимствуя элементы западной культуры, что, в итоге приводит к возникновению различных жанров и стилей: от традиционных до современной поп-музыки. Каждое из этих преобразований оставляло глубокий след в культурном наследии народа туцзя. Активное участие туцзя в культурных обменах и фестивалях за пределами своего региона способствует распространению не только их музыкальной культуры, но и укрепляет общую идентичность народа, создает платформу для диалога и сотрудничества с другими этническими группами и культурами. Вместе с тем, социальные сети и стриминговые сервисы открывают перед исполнителями доступ к международной аудитории, способствуя обмену культурным опытом» [100, с. 210].

В полной мере этому способствует и вокальное творчество Луань Кая, бережно несущее очарование традиционной китайской культуры.

В данной главе впервые был предпринят анализ ведущих жанров в творчестве композитора: военно-патриотических и «неоклассических народных песен». Эти жанры представляют уникальную часть вокального наследия Луань Кая. В жанре военно-патриотической песни композитору удалось творчески переосмыслить и современно отразить идеи патриотизма, единства национально-освободительной Армии Китая и народа. Именно здесь Луань Кай демонстрирует свою способность слышать новое время и отвечать своим творчеством на социальные запросы общества, в котором живет любовь к своей стране, но сформировались новые эстетические представления о том, как они должны быть переданы в музыке. Акцент сделан на анализе песен, где тема патриотизма отражена в лирико-созерцательном, философском ключе. При этом композитор не теряет национальный колорит музыки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги исследованию, можно выделить следующие факторы, которые повлияли на формирование творческой индивидуальности Луань Кая:

- традиции национальной культуры;
- опыт национальной академической композиторской школы, сформировавшейся в первой половине XX века;
- новые тенденции развития китайского искусства в эпоху «открытости и реформ» в культурно-историческом и социально-политическом контексте 80-х – 2000-х годов;
- тенденции развития мировой музыкальной культуры второй половины XX – начала XXI веков и таких направлений, как неофольклоризм, неоклассика, поп-музыка, влияние которых отразилось на творчестве китайского композитора.

Исследование генезиса творческой индивидуальности композитора вызвало необходимость рассмотреть вопросы развития китайской вокальной музыки, истоки которой уходят в древние пласты культуры Поднебесной. Это важно в связи с тем, что оперное и вокальное творчество композитора не только опирается на фундамент национальной культуры, но и дает новую жизнь национальному музыкальному наследию в соединении с остро современными музыкальными течениями.

Роль детских впечатлений, связанных с близостью композитора к древним культурным традициям провинции Шаньдун, города Цзинань, в котором он родился, чрезвычайно важна. На протяжении тысячелетий Шаньдун являлся не только одним из политических, экономических и культурных центров Китая, но и родиной конфуцианства, одной из важнейших этико-философских систем и одним из трех главных религиозных учений Китая. Луань Кай с детства изучал традиции и произведения китайского национального искусства. Интерес этот сохранялся на протяжении всей его

жизни и питает его творчество до сих пор. В первую очередь и наиболее ярко это отразилось в музыкально-театральной и вокальной музыке композитора.

Луань Кай подхватывает эстафету развития жанров академической музыки Китая – оперы, военно-патриотической, художественной песни –, классические образцы которых были созданы в первой половине XX века. Своеобразие их преломления в творчестве композитора наиболее рельефно просматривается на фоне обзора развития этих жанров, который содержится в первой главе исследования.

Творчество и музыкально-общественную деятельность композитора отличает активная профессиональная и гражданская позиция. Он довольно много пишет о своем творчестве, публично размышляет о проблемах современной музыки. В этом смысле он выступает продолжателем дела таких китайских музыкантов, как Сяо Юмэй, в лице которого будущие поколения видели пример художника, преданного национальным традициям и открытого влиянию европейской культуры, синтез с которой являлся одной из главных задач в период формирования академической музыки Китая в первой половине XX века. Композиторская, педагогическая, научно-исследовательская деятельность Сяо Юмэя нашла ответ и продолжение в многогранной деятельности Луань Кая, который является не только активно работающим композитором, но и много лет преподает в Академии искусств Народно-освободительной армии Китая. В его научных работах, статьях осмысливаются задачи развития жанров военно-патриотической музыки и «неоклассических народных песен».

Преемственность прослеживается и в оперном творчестве Луань Кая. На примере оперы «Гора Имэн», написанной в жанре народной оперы, композитор демонстрирует приверженность исторической, героической тематике, являющейся одной из главных в китайской опере XX века. Музыкальный язык оперы основан на глубоком изучении и мастерском применении этнического материала, а с точки зрения структуры опера основана на европейской модели жанра. «Гора Имэн» занимает важное место

в эволюции китайской оперы, подхватывая и развивая ее самобытные линии. Одной из них является тема женщины-воина, героя, которая занимает важное место в национальном музыкальном искусстве.

Говоря о творчестве Луань Кая, принципиально важно отметить развитие в нем темы патриотизма, которая всегда занимала огромное место в общественной и художественной жизни китайского общества. Это доказывает исследование данной темы как в философском, историческом аспекте, так и в аспекте анализа произведений искусства. Особенно ярко проявляется в его творчестве как «военного композитора», создавшего огромное количество произведений, посвященных героическому прошлому и современной жизни Народно-освободительной армии Китая. Достижения Луань Кая в жанре военно-патриотической песни проявляется в заметном расширении содержательного спектра произведений. Наряду с песнями, создающими образ несокрушимой силы вооруженных сил, ее славного героического прошлого, Луань Кай создает произведения лирического характера, с использованием этнических интонаций, которые создают картины мирного времени, гарантом которого продолжает оставаться армия. Патриотические произведения Луань Кая имеют огромное воспитательное значение не только для студентов военного вуза, но и в целом для молодых слушателей.

Луань Кай – пример художника, не только глубоко интегрированного в культуру настоящего времени, но и ведущего неустанный поиск новых форм синтеза традиций и новаторства, классики и современности. Наиболее ярко это реализовалось в «неоклассических народных песнях» Луань Кая, которые занимают совершенно особое место в творчестве композитора, но при этом являются мало изученным явлением в китайском музыкальном искусстве. В данном исследовании была предпринята попытка рассмотреть «неоклассические народные песни» в контексте музыкальной культуры XX века и таких направлений как «неофольклоризм», «третье направление» (В. Конен) и «неоклассика» эпохи метамодерна, которое получает широкое распространение в мировом музыкальном искусстве начала XXI века.

На примере анализа таких «неоклассических народных песен» Луань Кая, как «Мечтай вернуться в Туцзя», «Бабочки», «Хуаманьлоу», «Пионовая беседка» выявлена специфика этого жанра. В качестве классической основы в них используются сюжеты, поэзия, стилистика, инструменты, жанры, характерные для этнической культуры разных регионов Китая (народные песни, танцы, придворная музыка, опера куньюй, пекинская опера, хэнаньская опера, опера юэ, сычуаньская опера). Вторым классическим компонентом является китайская художественная песня. Из нее в «неоклассической народной песне» используются формообразующие элементы, фактурные приемы фортепианного (ансамблевого) аккомпанемента и художественного синтеза с вокалом. Эффект «нео» связан с подключением к этому классическому базису стилистических элементов поп-музыки, которые упрощают музыкальный язык «неоклассических народных песен», делают его более демократичным и доступным для понимания современным слушателем.

«Неоклассические народные песни» Луань Кая впервые были рассмотрены в более широком музыкальном контексте, в связи с такими направлениями в музыке XX века, как неоклассицизм, неофольклоризм, неоклассика эпохи метамодерна. Анализ «неоклассических народных песен» позволил выявить их неповторимое очарование, которое композитор создает, наполняя старинные сюжеты и жанры национальной вокальной музыки новым звучанием за счет обогащения принципами художественной песни и элементов китайской популярной музыки.

Вокальные произведения в стиле «неоклассической народной песни» впитывают в себя «классику» традиционной культуры, которую композитор перерабатывает, добиваясь уникального нового звучания. Для того, чтобы обозначить пласт традиционной музыки со всем многообразием его региональных стилей, который становится базой его переосмысления, преобразования в «неоклассическое», ни в китайском музыковедении, ни в универсальном языке западной теории музыки не найдется некоего

отдельного термина, который обозначит традиционные музыкальные основы китайской песенно-поэтической культуры в контексте их преобразования в новый стиль с приставкой «нео». Поэтому в диссертации обозначение «неоклассические народные песни» было поддержано и обосновано как включающее в себя «классический» пласт традиционной культуры, для которого понятие «народные» – не только отсылка к фольклору, но и указание на всеохватность, «всенародность» обрабатываемых мелодий, стилей, вокальных манер национальной культуры.

Именно в вокальной музыке наиболее ярко проявилась и верность национальным традициям, и новаторство композитора. В необычайно разнообразном в жанровом отношении творчестве Луань Кая, в ряду его симфонических произведений, опер, мюзиклов, музыки для кино именно в вокальных сочинениях аккумулированы новаторские устремления композитора. Исследование произведений других жанров Луань Кая позволит составить полную картину обширного наследия китайского композитора, находящегося сегодня в расцвете творческих сил.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агеева, Н. Ю. К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки / Н. А. Агеева // Общество и государство в Китае: XXXVII научная конференция: к 100-летию со дня рождения Л. И. Думана / составитель С. И. Блюмхен. – Москва: Восточная литература, 2007. – С. 193–199.
2. Акулова, Л. В. Русская народная песня в историко-культурном контексте духовной жизни народа / Л. В. Акулова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 2. – С. 15–19. – URL: www.gramota.net/materials/3/2016/2/2.html (дата обращения: 24.02.2025)
3. Ахмедова, С. Д. Философское восприятие жизни в китайской культуре / С. Д. Ахмедова // Uzbekistan-China: development of historical, cultural, scientific and economic relations. – 2023. – Vol. 3/21. – P. 428–432. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskoe-vozpriyatie-zhizni-v-kitayskoy-kulture> (дата обращения: 24.02.2024)
4. Би Чжичен. Об эволюции форм композиции каменных рельефов эпохи Хань провинции Шаньдун / Би Чжичен // Вестник Томского гос. ун-та. – 2021. – № 42. – С. 19–28.
5. Борисенко, О. А. Влияние глобализационных процессов на современную культуру Китая / О. А. Борисенко, Е. В. Соболева, Фэн Лили // Заочные электронные конференции. – URL: <https://econf.rae.ru/article/6653> (дата обращения: 21.03.2025).
6. 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. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-kultura-kitaya-pervoy-poloviny-xx-veka-dialog-evropeyskogo-i-natsionalnogo> (дата обращения: 13.03.2026).

7. Будаева, Т. Б. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньцзюй / Т. Б. Будаева // Вестник культурологии. – 2016. – № 3. – С. 95–100. – URL: <https://lib.rucont.ru/efd/544869> (дата обращения: 13.05.2025).
8. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Будаева Туяна Баторовна. – Москва, 2011. – 253 с.
9. Ван Ин. Китайская музыка в контексте национальной культуры / Ван Ин // Социокультурные процессы и глобализация: материалы Международной конференции «Глобальный мир: гуманитарный кризис или момент развития». – Санкт-Петербург: Издательство Политехнического ун-та, 2008. – С. 102–103.
10. Ван Итун. Симфоническая вокальная сюита «Великая китайская стена» Ду Минсиня как воплощение героико- патриотической эстетики в китайском музыкальном искусстве XX века / Ван Итун, Е. О. Назарова // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 2. – С. 54–61. – URL: <https://kjur.kgik1966.ru/content/cms/files/44382.pdf> (дата обращения: 14.02.2024).
11. Ван Кайди. Опера Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие»: история создания и особенности музыкальной драматургии / Ван Кайди // Художественное образование и наука. – 2020. – № 3. – С. 161–167.
12. Ван Кэсинь. Художественные характеристики современных китайских новых художественных песен / Ван Кэсинь // Инновационное развитие: потенциал науки и современного образования: сб. статей VII Международной научно-практической конференции / отв. ред. Г. Ю. Гуляев. – Пенза: Наука и просвещение, 2020. – С. 175–180.
13. Ван Минсюнь. Развитие мюзикла в музыкально-театральном искусстве Китая XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Ван Минсюнь. – Минск, 2015. – 24 с.
14. Ван Мяо. Военная тема в китайском оперном искусстве конца XX века (на примере оперы «Дочери партии») / Ван Мяо // Интеграция искусств в современном художественном образовании: материалы II Всероссийской (с

международным участием) научно-практической конференции. – Орёл: Орловский гос. ин-т культуры, 2019. – С. 49–53.

15. Ван Цзясинь. Симфонические принципы развития в китайских фортепианных концертах 1980-х – начала 2000-х годов / Ван Цзясинь, Загидуллина З. З. // *Philharmonica. International Music Journal*. – 2023. – № 1. – С. 37–47.

16. Ван Шижан. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. / Ван Шижан. – URL: <https://s.science-education.ru/pdf/2015/2/469.pdf> (дата обращения: 10.03.2021).

17. Воротынцева, Л. А. Явление и понятие «новой простоты» в зарубежном и отечественном музыкознании / Л. А. Воротынцева // *Проблемы музыкальной науки*. – 2024. – № 1. – С. 68–77.

18. Го Цзинюй. Сравнительное исследование музыкальной культуры Китая и России: к постановке проблемы / Го Цзинюй // *Современное социально-гуманитарное образование: векторы развития в год науки и технологий: материалы VI Международной конференции* / ред. М. М. Мусарский и др. – Москва: Московский пед. гос. ун-т, 2021. – С. 600–608.

19. Го Цзюнь. «А зори здесь тихие...»: военная повесть Б. Васильева и опера Тан Цзяньпина в контексте современной китайской культуры / Го Цзюнь // *Культура. Наука. Творчество: сб. научных статей* / члены ред. : Корбут А. А., Карчевская Н. В. и др. – Минск: Белорусский гос. ун-т культуры и искусств, 2020. – С. 43–48.

20. Грушина, Е. Е. Новая музыка XX века: эпоха плюрализма стилей / Е. Е. Грушина // *Новый взгляд. Международный научный вестник*. – 2014. – № 4. – С. 32–42.

21. Гуань Чэнюань. Особенности воплощения женских героических образов в китайской народной опере / Гуань Чэнюань // *Культурный код*. – 2023. – № 3. – С. 51–64.

22. Гуань Чэнюань. Особенности драматургии и сценографии китайской народной оперы «Горы Имэншань» / Гуань Чэнюань, М. Г. Долгушина // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 3. – С 61–70.
23. Гудимова, С. А. Основы древней китайской эстетики / С. А. Гудимова // Культурология. – 2017. – № 2. – С. 57–73.
24. Гудимова, С. А. Символика китайской музыки / С. А. Гудимова // Культурология. – 2003. – № 3. – С. 171–186.
25. Гуй Сяолэ. Инновации и традиции в жанре киномузыки современных композиторов Китая: анализ стилистических особенностей / Гуй Сяолэ // Научный аспект. – 2024. – № 3. – URL: <https://na-journal.ru/3-2024-kultura-iskusstvo/10244-innovacii-i-tradicii-v-janre-kinomuzyki-sovremennyh-kompozitorov-kitaya-analiz-stilisticheskikh-osobennostei> (дата обращения: 10.02.2024).
26. Гун Цзыхуэй. Традиция игры на гучжэне в современном Китае / Гун Цзыхуэй // Искусство, дизайн и современное: материалы V международной научно-практической конференции. – Москва: Издательский дом «Научная библиотека», 2019. – С. 142–153.
27. Гурченко, А. И. Фольклоризм как феномен в искусстве: историко-методологическое исследование / А. И. Гурченко; Белорусский гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2023. – 284 с.
28. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Дай Юй. – Нижний Новгород, 2017. – 237 с.
29. Данько Л. И. Classical crossover: эволюция и формы проявления / Л. И. Данько // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – № 5 (84). – С. 284–289.
30. День Кай Юань. Вокальные миниатюры Чжу Цзяньэра: жанрово-стилистические черты / День Кай Юань // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2017. – Вип. 47. – С. 223–236.

31. День Кай Юань. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов / День Кай Юань // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. – 2015. – Вип. 44. – С. 58–70.
32. Долинская, Е. Б. Приношения Московской консерватории: Архиву Московской консерватории 90 лет! / Е. Б. Долинская // Российский музыкант. – 2023. – № 7. – URL: <https://rm.mosconsv.ru/?p=11612> (дата обращения: 02.05.2025).
33. Дин Яо. Китайская драма юйцзюй как музыкальный феномен: звуковое пространство и практика исполнения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Дин Яо. – Ростов-на-Дону, 2024. – 33 с.
34. Ду Пэн. Состояние и развитие художественной песни в современной китайской культуре / Ду Пэн // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. – 2023. – № 2. – С. 103–109.
35. Ду Сы Вэй. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае / Ду Сы Вэй // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. – 2008. – 2. – С. 232–234.
36. Дунсюань У. Жанр романса в китайской музыкальной традиции: музыкально-исторические пути развития / Дунсюань У // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2019. – № 34. – С. 107–112.
37. Жоссан, Н. Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века / Н. Ю. Жоссан // Вестник Башкирского ун-та. – 2013. – Т. 18, № 1. – С. 105–108.
38. Жэнь Яобинь. Художественная песня в Китае как феномен межкультурной коммуникации / Жэнь Яобинь, Т. В. Лескова // Актуальные вопросы современной науки: сб. трудов по материалам XI Всероссийского конкурса научно-исследовательских работ (26 декабря 2022 г., г. Уфа). В 4 ч. – Уфа: Издательство «НИИЦ Вестник науки», 2022. – Ч. 4. – С. 114–119.
39. Кан Линь. Народные песни в содержании общего музыкального образования в Китае / Кан Линь // Наука и школа. – 2023. – № 5. – С. 203–210.

40. Китайская армия. Выставка современных китайских художников, 21 января 2017 – 11 февраля 2017 // Центральный выставочный зал «Манеж». – URL: <https://manege.spb.ru/events/kitajskaya-armiya-vystavka-sovremennyh-kitajskih-voennyh-hudozhnikov/> (дата обращения: 10.02.2024).

41. Конен, В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX в. / В. Конен; Российский ин-т искусствознания. – Москва: Музыка, 1994. – 157 с.

42. Кузуб, Т. И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Кузуб Татьяна Игоревна. – Екатеринбург, 2009. – 149 с.

43. Куликова, А. А. Роль патриотизма в реализации «китайской мечты» / А. А. Куликова // Международный студенческий научный вестник. – 2017. – № 5. – URL: <https://eduherald.ru/article/view?id=17318> (дата обращения: 12.03.2025).

44. Культура. 1976–2009: глава 7 // История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В 10 т. Реформы и модернизация (1976–2009) / гл. ред. Я. Б. Гейшерик. – Москва: Наука, 2016. – Т. 9. – С. 767–874. – URL: <https://studfile.net/preview/16571930/page:6/> (дата обращения: 20.02.2023).

45. Лай Фэй. Локальная и этническая специфика Юньнани в творчестве современных китайских художников: взгляд «изнутри» и «извне» / Лай Фэй, Н. А. Федоровская // Культура и искусство. – 2024. – № 6. – С. 114–134.

46. Ли Синьянь. Китайские художественные песни: истоки и современные тенденции / Ли Синьянь // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. научных трудов. / ред.-сост. М. В. Воротной и др. – Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2020. – Вып. 10, Ч. 2. – С. 61–65.

47. Ли Синьянь. Китайский романс: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнительстве: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3. / Ли Синьянь. – Санкт-Петербург, 2023. – 184 с.

48. Ли Синьянь. Предпосылки к анализу китайской камерно-вокальной музыки XX столетия / Ли Синьянь // Университетский научный журнал. – 2020. – № 56. – С. 116–125.

49. Ли Шань. Вокальные сочинения китайского композитора Луань Кая: опыт анализа / Ли Шань // Bulletin of the International Centre of Art and Education (Бюллетень Международного центра «Искусство и образование»), 2024. – №2. – С. 158–164. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=65640019> (дата обращения: 13.03.2026)

50. Ли Шань. Жанр военно-патриотической песни в творчестве китайского композитора Луань Кая / Ли Шань // Bulletin of Art and Education (Бюллетень Искусство и Образование) – Международный центр «Искусство и Образование», 2025. – № 9. – С. 87–98. – URL: <https://art-bulletin.ru/wp-content/uploads/2025-9.pdf> (дата обращения: 13.03.2026)

51. Ли Шань. Историческое прошлое в музыке Луань Кая / Ли Шань // Педагогика и искусство в современной культуре: Научные и научно-методические статьи по материалам Восьмой всероссийской педагогической конференции «Педагогика и искусство в современной культуре», Санкт-Петербург, 27–28 февраля 2025 г. – Санкт-Петербург: ООО «НИЦ АРТ», 2025. – С. 37–43

52. Ли Шань. Китайская национальная опера: наследие, развитие, эстетические характеристики / Ли Шань // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. научных трудов XVIII Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург 23 декабря 2022 г / Ред.-сост. Н.И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова / – Вып. 18. – Санкт-Петербург: Астерион, 2023. – С. 150–155.

53. Ли Шань. Путь китайского композитора Луань Кая к жанру «неоклассической народной песни» / Ли Шань // Bulletin of the International Centre of Art and Education (Бюллетень Международного центра «Искусство и образование») – Международный центр «Искусство и Образование», 2025. –

№4. – С. 94-99. – URL: <https://art-bulletin.ru/wp-content/uploads/Бюлл-2025-4.pdf> (дата обращения: 13.03.2025)

54. Ли Шань. Современные тенденции развития оперного искусства в Китае на примере творчества Луань Кая / Ли Шань // Культура и цивилизация. – 2024. – Т. 14, № 11А. – С. 219–224.

55. Ли Шань. Становление и развитие вокального творчества композитора Луань Кая / Ли Шань // Bulletin of the international centre of art and education (Бюллетень международного центра «Искусство и образование»). – 2024. – №2. – С. 158–164.

56. Ли Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX–XXI веков / Ли Юе // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 225–231.

57. Ли Ян. Национальные традиции в вокальной музыке современных композиторов Китая / Ли Ян // Вестник Адыгейского гос. ун-та. – 2020. – № 1. – С. 174–179. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnye-traditsii-v-vokalnoy-muzyke-sovremennyh-kompozitorov-kitaya> (дата обращения: 24.04.2022)

58. Линь Чжефу. Популярная музыка Китая в контексте социокультурных процессов современности / Линь Чжефу // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 2. – С. 35–43.

59. Линь Чжэфу. Политическая песня в социокультурном пространстве Китая: история, жанрово-стилевые особенности / Линь Чжэфу // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 1. – С. 74–81.

60. Лу Шэнсинь. Подходы китайских композиторов к проблеме синтеза западной и китайской музыкальной традиции / Лу Шэнсинь // Манускрипт. – 2021. – № 3. – С. 537–542.

61. Лукинский, Н. А. Пекинская опера: происхождение и эволюция / Н. А. Лукинский, Л. И. Шерстова // Вестник Томского гос. ун-та. История. – 2018. – № 54. – С. 161–165.

62. Лю И. Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов / Лю И // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2017. – Вип. 46. – С. 233–246.

63. Лю Ли. Чжуанская народная песня: жанрово-стилевые особенности: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лю Ли. – Санкт-Петербург, 2012. – 216 с.

64. Лю Ху. Традиционная народная культура провинции Шаньдун / Лю Ху // Славянский мир: общность и многообразие: тезисы конференции молодых ученых в рамках Дней славянской письменности и культуры, 13–14 октября 2020 г. / отв. ред.: Е. С. Узенёва, О. В. Хаванова. – Москва: Ин-т славяноведения РАН, 2020. – С. 185–187.

65. Лю Цзэ. Эволюция идеи патриотического воспитания обучающихся средствами вокальных произведений в КНР / Лю Цзэ // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. – 2019. – № 9. – С. 80–84.

66. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы / Лю Цзинь // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2009. – № 117. – С. 277–285.

67. Лю Юнь. Особенности трактовки героических женских образов в опере «Сестра Цзян» / Лю Юнь // Вестник Адыгейского гос. ун-та. – 2022. – Вып. 2. – С. 158–164. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-traktovki-geroicheskikh-zhenskih-obrazov-v-opere-sestra-tszyan> (дата обращения: 13.02.2024).

68. Ляо Шаша. Китайская художественная песня как жанровый феномен вокальной миниатюры европейского образца / Ляо Шаша // Искусство и культура. – 2023. – № 3. – С. 25–29.

69. Ма Юйцин. Современные тенденции развития вокального искусства в Китае / Ма Юйцин // Культура и цивилизация. – 2022. – № 12, ч. 2А. – С. 292–296.

70. Макаловская, И. Г. Концепция Nonclassical Габриэля Прокофьева как classical crossover на примере «Концерта для вертушек с оркестром» / И. Г. Макаловская // Музыка и время. – 2017. – № 11. – С. 42–57.

71. Митькина, С. А. Проблема природы человека в современной китайской философии / С. А. Митькина // Научные труды Московского гуманитарного ун-та. – 2014. – № 11. – С. 77–83.

72. Михайлов, М. К. Стиль в музыке: исследование / М. К. Михайлов. – Ленинград: Музыка, 1981. – 262 с.

73. Му Цзюньцзе. Роль фортепианных переложений китайских народных песен в процессе обучения игре на фортепиано в вузах Китая / Му Цзюньцзе // Педагогическое образование в России. – 2024. – № 3. – С. 309–313.

74. Мусалитина, Е. А. Влияние глобализации на трансформацию китайской национальной культуры / Е. А. Мусалитина // Ученые записки Комсомольского-На-Амуре гос. технического ун-та. – 2020. – № 8. – С. 47–51.

75. Мэн Яюй. Развитие оперного искусства в Китае: к вопросу о влиянии региональных традиционных форм / Мэн Яюй // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 2. – С. 122–134.

76. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва: Владос, 2003. – 248 с.

77. Насырова, Ю. К вопросу современной трактовки проблемы фольклор-композитор / Ю. К. Насырова // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. – 2016. – № 3. – С. 47–50. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-sovremennoy-traktovki-problemy-folklor-kompozitor/viewer> (дата обращения: 12.12.2021).

78. Неоклассицизм // Музыкальная энциклопедия. – URL: <https://www.musenc.ru/html/n/neoklassicism.html> (дата обращения: 23.03.2024).

79. Никитенко, О. Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра / Никитенко О. Б., Сюй Цзянь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1. – С. 48–51.

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

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

82. Пчелинцев, А. В. Народная песня как культурный генотип современной хоровой музыки (к проблеме методов трансформации фольклора) / А. В. Пчелинцев // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 1. – С. 69–75.

83. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Пэн Чэн. – Нижний Новгород, 2011. – 23 с.

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

85. Сады Цзяннани // Шанс: книжный магазин: Справочник китаиста. – URL: <https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/sady-tszyannani-/> (дата обращения: 23.01.2025).

86. Сайгушкина, О. П. Метамодернизм, «неоклассики» и судьбы академического фортепианного исполнительства / О. П. Сайгушкина // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8, № 3. – С. 154–162.

87. Саракаева, Э. А. Концепт «герой» в китайской культуре / Э. А. Саракаева, В. А. Любимова // Язык в социокультурном пространстве и времени: материалы Всероссийской научной конференции с международным участием: г. Астрахань, 13–14 октября 2011 г. / ред.: Т. А. Ткачева, Е. В. Кузнецова. – Астрахань: Издатель: Сорокин Роман Васильевич, 2011. – С. 159–165.

88. Сенюткина, О. Н. Распространение советских революционных песен в Китае в 1920-е гг. / Ольга Николаевна Сенюткина, Жань Лин // Россия и АТР:

гуманитарные проблемы стран Азиатско-Тихоокеанского региона. – 2021. – № 3. – С. 70–81.

89. Серова, Н. С. Философия военного искусства Древнего Китая / Н. С. Серова, Ш. Ш. Давлатмуродов // Научно-практический электронный журнал Аллея Науки. – 2018. – № 9 (25). – URL: https://alley-science.ru/domains_data/files/1Oct18/FILOSOFIYa%20VOENNOGO%20ISKUSTVA%20DREVNEGO%20KITAYa.pdf (дата обращения: 18.02.2025).

90. Синянская, Н. А. Традиционная народная музыка Китая от истоков до наших дней / Н. А. Синянская, Шуцзюнь Фу // Поколение будущего: взгляд молодых ученых – 2019: сб. научных статей 8-й Международной молодежной научной конференции, г. Курск, 13–14 ноября 2019 г. В 6-ти т. / отв. ред. А. А. Горохов. – Курск: Юго-Западный гос. ун-т, 2019. – Т. 2. – С. 168–179.

91. Скачкова, Е. А. Народная песня как одно из средств формирования исторической памяти у студентов в процессе глобализации / Е. А. Скачкова, А. Ф. Латыш // Педагогика и лингвистика в контексте развития современного языкового образования: сб. научных тезисов и статей по материалам Всероссийской научно-практической очно-заочной конференции / под ред. А. В. Гурковой, А. Д. Ефимовой. – Орехово-Зуево: Государственный гуманитарно-технологический ун-т, 2022. – С. 98–102.

92. Смирнов, И. С. О некоторых особенностях становления и эволюции лирической традиции в Китае / И. С. Смирнов // Лирика: генезис и эволюция / сост.: И. Г. Матюшина, С. Ю. Неклюдов. – Москва: РГГУ, 2007. – С. 353–391.

93. Спешнев, Н. А. Китайцы: особенности национальной психологии / Н. А. Спешнев. – Санкт-Петербург: КАРО, 2011. – 330 с.

94. Сунь Жожань. Образная система шаньхэ в хоровом творчестве китайских композиторов XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сунь Жожань. – Нижний Новгород, 2022. – 189 с.

95. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сунь Лу. – Ростов-на-Дону, 2016. – 30 с.

96. Сю Цзюньвэй. Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века / Сю Цзюньвэй // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45. – С. 126–133. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-horovoy-muzyki-v-kitae-v-pervoy-polovine-hh-veka/viewer> (дата обращения: 12.03.2025).

97. Сюй Кайхуа. Вклад Шэнь Синьгуна и Ли Шутуна в становление хорового искусства Китая: от «Школьных песен» к «Весенней прогулке» / Сюй Кайхуа // Художественное образование и наука. – 2023. – № 1. – С. 79–88.

98. Сюй Цзянь. Хэнаньская опера: опыт описания вокальной манеры местного вида китайской традиционной драмы / Сюй Цзянь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 1. – С. 64–67

99. Тан Хайчуань. Этапы развития китайских народных песен / Тан Хайчуань // Всеобщая история. – 2019. – № 1. – С. 66–70.

100. Тан Юань. Особенности музыкальной культуры народа туцзя: историко-теоретический аспект / Тан Юань // Педагогический научный журнал. – 2024. – Т. 7, № 5. – С. 206–210. – URL: <https://pedagog-science.ru/wp-content/uploads/5-2024.pdf> (дата обращения: 1.02.04.2025).

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

102. У Минмин. Личность и творчество композитора Ши Гуаннаня в контексте художественных тенденций китайской музыкальной культуры XX столетия: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3. / У Минмин. – Санкт-Петербург, 2024. – 231 с.

103. Федоренко, Н. Т. Древнейший памятник поэтической культуры Китая / Н. Т. Федоренко // Шицзин: Книга песен и гимнов / подгот. А. А. Штукин и Н. Т. Федоренко; пер. с китайского и коммент. А. А. Штукина. – Москва: Художественная литература, 1987. – С. 3–22.

104. Фу Сяоцзяо. Дворцовая музыка династии Цин по материалам исторических источников конца XVII–XVIII веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3. / Фу Сяоцзяо. – Ростов-на-Дону, 2025. – 26 с.

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

106. Хо Цзинсинь. Патриотические и военные песни в Китае XX столетия / Хо Цзинсинь, О. А. Юферова // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 1. – С. 176–185.

107. Холопов, Ю. Н. Пентатоника как род интервальных систем // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: материалы межреспубликанской научной конференции, Казань, 1–2 ноября 1993 г. / отв. ред. Л. В. Бражник. – Казань: Казанская гос. консерватория, 1995. – С. 5.

108. Холопова, В. Н. Китайский авангард от Сан Туна до Тан Дуна / Валентина Холопова // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред. Е. М. Тараканова. – Москва; Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – С. 243–251.

109. Хрущёва, Н. А. Постирония и эйфория: О метамодерне в академической музыке / Н. А. Хрущёва // Музыкальная академия. – 2019. – № 1. – С. 135–147.

110. Хуан Тяньдэ. Концепт «Патриотизм» в китайской языковой картине мира / Хуан Тяньдэ, Лю Хэншуан // Политическая лингвистика. – 2021. – № 4. – С. 128–136.

111. Хуан Чжиси. История патриотических песен Китая / Хуан Чжиси // Научный аспект. – 2023. – № 5. – URL: <https://na-journal.ru/5-2023-kultura-iskusstvo/5207-istoriya-patrioticheskikh-pesen-kitaya> (дата обращения: 28.02.2025).

112. Цао Шули. Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае / Цао Шули // Искусство и культура. – 2011. – № 1. – С. 41–46.

113. Цао Шули. Проявление стилистических черт в китайской камерно-вокальной музыке конца XX в. / Цао Шули // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2010. – № 1. – С. 74–79.

114. Цзинань // Шанс: книжный магазин: Справочник китаиста. – URL: <https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/tszinan-/> (дата обращения: 02.05.2025).
115. Цзэн Цян. Развитие китайского искусства песни в начале XX века / Цзэн Цян // Научные исследования и инновации. – 2021. – № 4. – С. 399–402.
116. Цзюань Сунь. Китайский музыкальный театр новой эпохи: основные тенденции развития современной оперы во 2-й половине XX ст. / Цзюань Сунь // Вестник Белорусского гос. ун-та культуры и искусств. – 2010. – № 1. – С. 62–67.
117. Цзян Сюй. Исследование распространения нематериального культурного наследия Шаньдуна под инициативой «Один пояс, один путь» / Цзян Сюй // Молодой ученый. – 2021. – № 9. – С. 232–235.
118. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования. Простые формы / В. А. Цуккерман. – Москва: Музыка, 1980. – 296 с.
119. Цяо Лэй. Вокально-исполнительское искусство Китая: исторический анализ / Цяо Лэй, Е. Г. Савина // Наука и школа. – 2024. – № 1. – С. 140–151.
120. Чайка, М. А. В Пекине поставили оперу «А зори здесь тихие» / М. А. Чайка // Первый канал: Новости. – URL: https://www.1tv.ru/news/2015-11-05/7948-v_pekine_postavili_operu_a_zori_zdes_tihie (дата обращения: 24.09.19).
121. Чан Лиин. Народная песня как феномен китайской культуры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чан Лиин. – Санкт-Петербург, 2007. – 159 с.
122. Чан Лиин. Народные песни провинции Шаньси / Чан Лиин // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/narodnye-pesni-provintsii-shansi/viewer> (дата обращения: 23.02.2023).
123. Чан Лиин. Проблемы классификации китайских народных песен / Чан Лиин // Контакты музыкальных культур: сб. статей аспирантов и магистров КНР. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – С. 15–22.

124. Чжан Хунвэй. Китайское лаковое искусство: Преемственность в развитии от традиции к современности / Чжан Хунвэй // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2012. – № 152. – С. 154–157.

125. Чжан Лин. Жанр обработки народной песни, как объект исследования: проблематика и перспективы / Чжан Лин // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. – 2020. – № 3. – С. 188–192.

126. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чжан Личжэнь. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.

127. Чжан Син Чанша. Современный национальный китайский балет «Пионовая беседка»: синтез западного искусства и народных традиций / Чжан Син Чанша // Современное искусствоведение: теоретические концепции и практики: материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, 10 июня 2020 г., г. Улан-Удэ / отв. ред. Е. Ю. Перова. – Улан-Удэ: ВСГИК, 2020. – С. 53–56.

128. Чжан Синмэй. Национальные особенности произведений китайской фортепианной музыки / Чжан Синмэй // Культура и цивилизация. – 2021. – Т. 11, ч. 4А. – С. 59–64.

129. Чжан Футун. Ду Миньсинь. Фортепианная сюита по балету «Русалка»: опыт стилистического и исполнительского анализа / Чжан Футун, Гумерова А. Т. // *Philharmonica. International Music Journal*. – 2022. – № 4. – С. 27–38.

130. Чжан Хуншань. Сто лет изучения китайского фольклора / Чжан Хуншань // София. – 2022. – № 1. – С. 54–61.

131. Чжан Цзышу. Экспериментальный модуль «Китайские народные песни» традиционной образовательной программы «Академический вокал» / Чжан Цзышу // Преподаватель XXI век. – 2024. – № 3, ч. 1. – С. 185–193.

132. Чжан Цюаньвэй. Народные песни Китая / Чжан Цюаньвэй, М. Г. Костерина // Труды молодых ученых Алтайского гос. ун-та. – 2022. – № 19. – С. 153–156.

133. Чжан Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3. / Чжан Цяньвэй. – Санкт-Петербург, 2022. – 184 с.

134. Чжан Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века в контексте национальных традиций / Чжан Цяньвэй // Университетский научный журнал. – 2019. – № 49. – С. 154–159.

135. Чжан Цяньвэй. О сохранении национального своеобразия в китайской вокальной музыке XX века / Чжан Цяньвэй // Университетский научный журнал. – 2021. – № 62. – С. 167–172.

136. Чжань Шубо. Опера Луан Кайя «Гора Имен» как пример современной китайской оперы / Чжань Шубо // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: материалы Международной научно-практической конференции, г. Хабаровск, 17 декабря 2021 г. / ред. Савелова Е. В. – Хабаровск: [б. и.], 2022. – С. 196–199.

137. Чжао Ин. Творчество Луань Кая в контексте развития китайского оперного искусства / Чжао Ин // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2015. – № 177. – С. 97–104.

138. Чжао Мэн. Певческие характеристики и ценностное воплощение «Новых народных песен» как творческая особенность современной музыкальной эпохи в развитии китайской культуры / Чжао Мэн // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. – 2022. – № 1. – С. 17–21.

139. Чжао Мэн. Рождение оперы в Китае: периодизация процесса, стилевые особенности / Чжао Мэн // Современное пед. образование. – 2021. – № 9. – С. 155–160.

140. Чжао Яньчжань. Влияние русской фортепианной музыки на творчество китайских композиторов / Чжао Яньчжань // Центр содействия межнациональному образованию «Этносфера». – URL: https://ethnosfera.ru/images/2021_Conference_ISGO/ISGO-2021_79.pdf (дата обращения: 09.05.2025).

141. Чэнь Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере «школьной песни» / Чэнь Ин // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 1. – С. 10–13.
142. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чэнь Ин. – Ростов-на-Дону, 2015. – 26 с.
143. Шао Минян. Жанр китайской художественной песни и его влияние на развитие современной музыкальной культуры / Шао Минян, А. М. Петрова // Вестник музыкальной науки. – 2024. – Т.12, № 2. – С. 123–129.
144. Шевляков, Е. Г. Преломление неоклассицизма в отечественной музыке 60–80-х годов: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Шевляков Евгений Георгиевич. – Москва, 1993. – 30 с.
145. Ши Цюн. Ксиланкапу – красочная шелковая китайская парча туцзя / Ши Цюн // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 3. – С. 158–163.
146. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон; предисл. Д. Кабалецкого. – Москва: Музгиз, 1952. – 251 с.
147. Шульгина, Е. В. Звуковысотная организация китайской музыки XII–XIII веков: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Шульгина Елена Валерьевна. – Новосибирск, 2005. – 313 с.
148. Шэнь Лянь Кан. Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления / Шэнь Лянь Кан // Международный научно-исследовательский журнал. – 2021. – № 12, ч. 5. – С. 114–117.
149. Юй Пэнхуа. Ду Минсинь. Фортепианная сюита «Красный женский отряд» / Юй Пэнхуа // Университетский научный журнал. – 2021. – № 62. – С. 186–192.
150. Ян Цзиньпэн. Новая волна в китайской музыкальной культуре / Ян Цзиньпэн // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2023. – № 3. – С. 135–146.

151. Ян Цзунбао. Вокальная музыка современных композиторов Китая в зеркале истории и культуры: XX век : дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Ян Цзунбао. – Санкт-Петербург, 2023. – 235 с.

152. Ян Цзунбао. Краткий обзор творчества Хуан Цзы в свете особенностей его композиторского мастерства в области вокальной музыки / Цзунбао Ян // У разрыва: сб. материалов Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра», г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г. / под ред. И. В. Кочубея, Н. В. Харсеевой. – Краснодар: изд-во Магарин О. Г., 2020. – С. 315–320.

153. Ян Ян. Женские образы в операх китайских композиторов (в аспекте социокультурных традиций народа) / Ян Ян // Культура и цивилизация. – 2024. – Т. 14, ч. 3А. – С. 310–315.

154. Янь Цзянань. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня / Янь Цзянань, В. Н. Юнусова // Журнал Общества теории музыки. – 2018. – № 4. – С. 60–73. – URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2018_4_%2824%29_5_Yan_Jianan_Yunusova_Xu_Changjun.pdf (дата обращения: 12.10.2022).

На английском языке:

155. Chen, S. New Directions in Contemporary Chinese Opera: The Works of Luan Kai / S. Chen // Musicology Today. – 2020. – Vol. 16, № 2. – P. 129–143.

156. Yang, M. The Art Songs of Luan Kai: A Study of Chinese Vocal Music in the 21st Century / M. Yang. – Shanghai : Shanghai Conservatory Press, 2018. – 285 p.

На китайском языке:

157. Бай Гоцзе. Развитие китайской национальной оперы и некоторые мысли по этому поводу / Бай Гоцзе. – Аньхуэй, 2006. – С. 155–156. 白国杰。中国民族歌剧的发展及对此的 / 白国杰。 – 一些思考安徽, 2006年。 – 第155–156页。

158. Бао Чжэньюй. Исследование искусства дуэта в опере «Горы Имэншань»: магистерская дис. / Бао Чжэньюй. – Цзинань : Шаньдунский пед. ун-т, 2021. – 40 с. 包振宇。歌剧《门山》二重唱艺术研究 : 硕士论文 / 包振宇。 – 山东师范大学, 2021年。 – 40页。

159. Ван Даянь. Главные направления развития китайского романса в новый период / Ван Даянь // Китайское музыковедение. – 2002. – № 4. – С. 54–59. 王大雁。新时期中国浪漫主义发展的主要方向 / 王大雁 // 中国音乐学。 – 2002年。 – 第4期。 – 第54–59页。

160. Ван Сяоян. Исследование о создании вокальных произведений Луань Кая / Ван Сяоян // Драматический дом. – 2020. – № 21. – С. 117. 王晓阳。栾凯声乐作品创作探究 / 王晓阳 // 戏剧之家。 – 2020年。 – 第21期。 – 117页。

161. Ван Цзянькунь. Видение развития китайских художественных песен / Ван Цзянькунь. – Ланьчжоу : Издательство ун-та Ланьчжоу, 2020. – 235 с. 王建坤。中国艺术歌曲的发展愿景 / 王建坤。 – 兰州 : 兰州大学出版社, 2020年。 – 235页。

162. Ван Цюнь. Луань Кай и его вокальное творчество в контексте развития китайской музыки XX века / Ван Цюнь // Вестник Нанкинского гос. ун-та искусств. – 2019. – № 3. – С. 45–53. 王琼。栾凯与他在20世纪中国音乐

发展背景下的声乐工作 / 王琼 // 南京大学学报·哲学·人文科学·社会科学。 – 2019年。 – 第3期。 – 第45–53页。

163. Ван Цюнь. Опера как народное выражение Китая: Говоря о художественных характеристиках оперы «Горы Имэншань» / Ван Цюнь, Лю Сяоцин // Мир искусства Цилу. – 2021. – № 1. – С. 17–21. 王军。戏曲作为中国民间表现形式：浅谈戏曲《伊门山》的艺术特色 / 王军，刘晓静 // 齐鲁艺术界。 – 2021年。 – 1号。 – 第17–21页。

164. Ван Юхэ. История современного музыкального искусства Китая / Ван Юхэ. – Шанхай: Народное музыкальное издательство, 2019. – 543 с. 王玉和。中国现代音乐艺术史 / 王玉和。 – 上海：人民音乐出版社，2019年。 – 543页。

165. Гао Идanhь. Анализ основных сегментов партии Хайтан в опере «Горы Имэншань»: магистерская дис. / Гао Идanhь. – Куньмин: Юньнаньский пед. ун-т, 2021. – 55 с. 高一丹。歌剧《门山》海棠部分主要桥段分析: 硕士论文 / 高一丹。 – 云南师范大学，2021年。 – 55页。

166. Дай Юй. Китайская камерно-вокальная музыка 1920–1940-х годов: традиции и новаторство / Дай Юй // Вестник Нанкинского гос. ун-та искусств. – 2017. – № 2. – С. 34–42. 代玉。20世纪20–40年代的中国室内声乐：传统与创新 / 戴玉 // 南京国立艺术大学学报。 – 2017年。 – 第2期。 – 第34–42页。

167. Китайская Пекинская опера и китайская культурная традиция // Baidu : библиотека. – URL: <http://wenku.baidu.com/view/53365af9fab069dc5022015e.html> (дата обращения: 01.04.2025). 京剧与中国文化传统 // 百度：文库。 – URL :

<http://wenku.baidu.com/view/53365af9fab069dc5022015e.html> (申请日期:01/04/2025).

168. Китайская традиционная оперная культура // Baidu : библиотека. – URL : <http://wenku.baidu.com/view/7ccd99270066f5335a812118.html> (дата обращения: 01.04.2025). 中国 传统文化之戏曲 // 百度: 文库。 – URL : <http://wenku.baidu.com/view/7ccd99270066f5335a812118.html> (申请日期:01/04/2025).

169. Культура китайской оперы // Baidu: библиотека. – URL: <http://wenku.baidu.com/view/94edd93c5727a5e9856a61a0.html> (дата обращения: 01.04.2025). 中国 戏曲文化 // 百度: 文库。 – URL : <http://wenku.baidu.com/view/94edd93c5727a5e9856a61a0.html> (申请日期:01/04/2025).

170. Лан Тянь. Повторное обсуждение характеристики в китайской народной опере. Три оперы на военную тематику / Лан Тянь // Журнал Нанкинского ин-та искусств. – 2012. – № 2. – С. 28–33. 蓝天。再论中国民间戏曲的人物塑造。三部军事题材歌剧 / 蓝天 // 南京艺术学院学报。 – 2012年。 – 第2期。 – 第28–33页。

171. Ле Линь. Справочник популярной музыки / Ле Линь. – Тайбэй : Издательство «Тяньтун», 1982. – 212 с. 乐林。流行音乐手册 / 乐林。 – 台北 : 天通出版社, 1982年。 – 212页。

172. Ли Вэй. Изменение перспективы китайского оперного искусства с точки зрения трансформации образа женщины / Ли Вэй // Опера. – 2011. – № 4. – С. 74–77. 李巍。从女性形象的转变看中国歌剧艺术视角的变迁 / 李巍 // 歌剧。 – 2011年。 – 第4期。 – 第74–77页。

173. Ли Ган. Краткая история китайской поп-музыки: образовательная серия в области поп-музыки / Ли Ган. – Пекин : Центральное музыкальное издательство, 2004. – 341 с. 李干。中国流行音乐简史：流行音乐教育系列 / 李干。 – 北京：中央音乐出版社，2004年。 – 341页。

174. Ли Лина. Эволюция женского портрета в китайской оперной композиции XX века / Ли Лина // Искусство. Образование. – 2013. – № 4. – С. 123. 李丽娜。世纪中国歌剧创作中女性形象塑造衍 / 李丽娜 // 变艺术。教育。 – 2013年。 – 第4号。 – 第123页。

175. Ли Маожуй. Проникновенная нежность, далекие военные песни – краткий анализ особенностей военного и этнического творчества Луань Кая / Ли Маожуй // Северная музыка. – 2014. – № 7. – С. 22. 李茂锐。铁骨柔情，军歌悠远--浅析栾凯军旅民族歌曲创作特色 / 李茂锐 // 北方音乐。 – 2014年。 – 第7期。 – 第22页。

176. Ли Сиань. Китайская национальная форма, народная песня и инструменты / Ли Сиань. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1985. – 134 с. 李现。中国民族形式、民歌和乐器 / 李现。 – 北京：纳尔音乐家出版社，1985年。 – 134页。

177. Ли Цзити. Анализ современной китайской музыки / Ли Цзити. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2013. – 315 с. 李子悌。中国现代音乐分析 / 李子悌。 – 上海：上海音乐学院出版社，2013年。 – 315页。

178. Ли Чжунцай. Глобальные культурные горизонты и стратегия развития китайской оперы / Ли Чжунцай // Второй Международный семинар по китайской Пекинской опере. – 2007. – № 5. – С. 295–299. 李仲才。全球文

化 视野下的中国京剧发展策略 / 李仲才 // 第二届京剧学国际学术研讨会。 – 2007年。 – 年5月。 – 第295–299页。

179. Ли Чжэн Цзе. Влияние адаптаций народных песен на развитие китайского вокального искусства / Ли Чжэн Цзе. – Далянь Ляонинский пед. ун-т, 2013. – 123 с. 李正杰。 民歌改编对中国声乐艺术发展的影响 / 李正杰。 – 大连：辽宁师范大学，2013年。 – 123页。

180. Ли Ю. Творческий стиль и певческая интерпретация трех этнических вокальных произведений Луань Кая / Ли Ю // Музыкальная жизнь. – 2014. – 11. – С. 5–7. 李优。 栾凯三首民族声乐作品的创作风格与演唱诠释 音乐生活 / 李优。 – 2014年。 – 年11月。 – 第5–7页。

181. Лу Чжэнчжи. Художественные особенности ранних вокальных сочинений Луань Кая / Лу Чжэнчжи // Музыкальное искусство. – 2016. – № 1. – С. 78–84. 陆正之。 栾凯早期声乐作品的艺术特征 / 吕正志 // 音乐艺术。 – 2016年。 – 第1期。 – 第78–84页。

182. Луань Кай. Анализ и размышления о текущей ситуации в китайской поп-музыке / Луань Кай // Журнал Академии искусств Народно-освободительной армии Китая. – 2011. – № 3. – С. 14–16. 栾凯。 中国流行歌曲创作现状发分析与思考 / 栾凯 // 解放军艺术学院学报。 – 2011年。 – 第3期。 – 第14–16页。

183. Луань Кай. Восхождение на вершину искусства и постоянное стремление к новаторству: Дискуссия о создании национальной оперы «Гора Имэн» / Луань Кай // Голос народа. Музыка. – 2019. – № 5. – С. 15–17. 栾凯。

攀登艺术高峰 不断开拓创新: 民族歌剧《沂蒙山》创作谈 / 栾凯 // 人民音乐。
– 2019年。 – 第5期。 – 第15–17页。

184. Луань Кай. Компьютерная музыка и музыкальная революция / Луань Кай // Журнал Академии искусств Народно-освободительной армии. – 2000. – № 4. – С. 21–24. 栾凯。 电脑音乐与音乐革命 // 解放军艺术学院学报。 – 2000年。 – 第4期。 – 第21–24页。

185. Луань Кай. Краткое обсуждение создания музыки к песне «Пограничные дети встают рано» / Луань Кай // Журнал Академии искусств Народно-освободительной армии. – 1999. – № 6. – С. 31–37. 栾凯。 浅谈《边疆的孩子起得早》的音乐创作 / 栾凯 // 解放军艺术学院学报。 – 1999年。 – 第6期。 – 第31–37页。

186. Луань Кай. Моя любовь ждет вас: сб. новых авторских песен Луань Кая / Луань Кай. – Пекин : Центральное музыкальное издательство консерватории, 2014. – 28 с. 栾凯。 我的深情为你守候: 栾凯新艺术歌曲选集 / 栾凯。 – 中央音乐学院出版社, 2014年。 – 28页。

187. Луань Кай. Мысли о создании профессии по созданию музыки для военных бригад / Луань Кай // Журнал Академии искусств Народно-освободительной армии. – 2012. – № 2. – С. 28–30. 栾凯。 建立军旅音乐创作专业的思考 / 栾凯 // 解放军艺术学院学报。 – 2012年。 – 第2期。 – 第28–30页。

188. Луань Кай. Новое исследование песен группы и новых популярных тем. Всестороннее знакомство с созданием популярной песни вокальной группы «Four Seasons of Fan Cai» группой военнослужащих / Луань Кай //

Brigade-music creation. – 2014. – № 11. – С. 42–45. 栾凯。组歌新探索、流行新题材。军旅流行声乐组歌《迷彩四季》创作综述 / 栾凯 // 音乐创作。 – 2014第。 – 第11期。 – 第42–45页。

189. Луань Кай. Размышления по нескольким вопросам создания музыки / Луань Кай // Журнал Академии искусств Народно-освободительной армии. – 2014. – № 2. – С. 5–8. 栾凯。对音乐创作若干问题的思考 / 栾凯 // 解放军艺术学院学报。 – 2014第。 – 第2期。 – 第5–8页。

190. Луань Кай. Цифровая музыка в эпоху подключаемых модулей / Луань Кай // Журнал Академии искусств Народно-освободительной армии. – 2006. – № 4. – С. 26–29. 栾凯。插件时代的数字化音乐 / 栾凯 // 解放军艺术学院学报。 – 2006第。 – 第4期。 – 第26–29页。

191. Лю Жуймин. Исследование китайской народной оперы / Лю Жуймин. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2021. – 204 с. 刘瑞明。中国民间戏曲研究 / 刘瑞明。 – 上海 : 上海音乐出版社, 2021年。 – 204页。

192. Лю Лэй. Экспериментальная дискуссия о значении и ценности «неоклассической народной песни» Луань Кая / Лю Лэй // Художественная оценка. – 2018. – № 24. – С. 15–17. 刘磊。试论栾凯“民歌新古典”的意义与价值 // 艺术评鉴。 – 2018年。 – 第24期。 – 第15–17页。

193. Лян Миньдун. Музыкальная интерпретация вокального произведения Луань Кая «Моя любовь ждет вас» / Лян Миньдун // Художественное исследование. – 2022. – № 1. – С. 121–123. 梁岷冬。栾凯声

乐作品《我的深情为你守候》的演唱诠释 / 梁岷冬 // 艺术研究。 – 2022年。 – 第1期。 – 第121–123页。

194. Моя любовь ждет вас : концерт вокальных произведений Луань Кая прошел успешно // Журнал Академии искусств Народно-освободительной армии. – 2015. – № 1. – С. 2. 我的深情为你守候: 栾凯声乐作品音乐会成功举办 // 解放军艺术学院学报。 – 2015年。 – 第1期。 – 第2页。

195. Пэн Генфа. Размышления о позиционировании песен современного китайского искусства / Пэн Генфа // Народная музыка. – 2017. – № 9. – С. 28–31. 彭根发。关于歌曲在中国当代艺术 / 彭根发 // 民间音乐中的定位的思考。 – 2017年。 – 第9期。 – 第28–31页。

196. Сюй Чанхуи. Популярные сведения по истории новейшей китайской музыки / Сюй Чанхуи. – Тайбэй : Музыкальное издательство, 1998. – 566 с. 许常惠。中国新音乐史话 / 许常惠。 – 台北: 乐韵出版社, 1998年。 – 566页。

197. Ся Яньчжоу. Краткий курс истории новой китайской музыки / Ся Яньчжоу. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2012. – 346 с. 夏滢洲。中国近代音乐史简编 / 夏滢洲。 – 上海: 上海音乐出版社, 2012年。 – 346页。

198. У Кэвэй. Реконструкция классики с учетом современной эстетики: Оценка и анализ творческих эстетических характеристик масштабной народной оперы «Горы Имэншань» / У Кэвэй // Шаньдунское искусство. – 2019. – № 2. – С. 76–91. 吴卡威。现代审美重构红色经典 大型民间歌剧《门山连绵》创作审美特征评价与分析 / 吴卡威 // 山东艺术。 – 2019年。 – 第2期。 – 第76–91页。

199. У Ген-Ир. Китайская опера XX – начала XXI века: новые тенденции и перспективы развития / У Ген-Ир. – Пекин : Издательство Пекинской консерватории, 2014. – 376 с. 在将军。20世纪–21世纪初中国戏曲：新趋势与发展前景。–北京：北京音乐学院出版社，2014年。–376页。

200. Фань Юньфэн. Краткий анализ творчества композитора Луань Кая и его «неоклассической народной песни» / Фань Юньфэн // Голос Желтой реки. – 2017. – № 10. – С. 104. 范云峰。浅析作曲家栾凯与他的“民歌新古典” / 范云峰 // 黄河之声。– 2017年。– 第10期。– 第104页。

201. Хо В. Культурная политика внедрения популярной музыки в музыку Китая / Хо В., Лоу В. // Образование. Популярная музыка и общество. – 2012. – № 35. – С. 399–425. 何V。将流行音乐引入中国音乐的文化政策 / 何V, 低电压。// 教育。流行音乐与社会。– 2012年。– 第35期。– 第399–425页。

202. Хоу Кэсинь. Исследование творческого стиля и исполнения вокальных произведений Луань Кая / Хоу Кэсинь // Северная музыка. – 2018. – № 38. – С. 4–5. 侯可心。栾凯声乐作品的创作风格与演唱研究 / 侯可心 // 北方音乐。– 2018年。– 第38期。– 第4–5页。

203. Хоу Кэсинь. Совместимость и накопление, новаторство и инновационность – вот самые разнообразные характеристики музыкального творчества Луань Кая / Хоу Кэсинь // Создание музыки. – 2018. – № 6. – С. 103–104. 侯可心。兼容并蓄 开拓创新–栾凯音乐创作的多元化特征 / 侯可心 // 音乐创作。– 2018年。– 第6期。– 第103–104页。

204. Ху Шипин. История китайской оперы / Ху Шипин. – Пекин : Издательство культуры и искусства, 2011. – 510 с. 胡士平。中国歌剧史 / 胡士平。–北京：文化艺术出版社，2011年。–510页。

205. Цзинь Цзямин. Постоянное расширение и внедрение инноваций в производство изящных художественных изделий – интервью с композитором Луань Каем / Цзинь Цзямин, Чжао Дэшань // Студент-музыковед. Прямой эфир. – 2021. – № 1. – С. 85–87. 金佳明。 打造艺术精品不断开拓创新 – 作曲家栾凯访谈 / 金佳明, 赵德山 // 音乐生活。 – 2021年。 – 第1期。 – 第85–87。

206. Цуй Шушэн. Значение традиционных народных песен в современной национальной вокальной музыке / Цуй Шушэн // Вестник Шэньянского колледжа гуманитарных наук. – 2013. – № 4. – С. 184. 崔书生。 传统民歌在现代民族声乐中的意义 / 崔书生 // 沈阳人文学院通报。 – 2013年。 – 第4号。 – 第184页。

207. Цяо Банли. Оперное воплощение «Духа Имэн»: Комментарий к созданию и характеристикам народной оперы «Горы Имэншань» / Цяо Банли // Журнал Нанкинской академии искусств: Музыка и исполнение. – 2021. – № 1. – С. 170–174. 乔半里。 “伊门精神”的歌剧体现：评民间歌剧《伊门山》的创作与特色 / 乔半里 // 南京艺术学院学报：音乐与表演。 – 2021年。 – 第1期。 – 第170–174页。

208. Чжан Аочэнь. Анализ исполнения художественных песен на примере вокальных произведений Луань Кая / Чжан Аочэнь // Голос Желтой реки. – 2020. – № 14. – С. 32–33. 张奥晨。 艺术歌曲的演唱分析以栾凯的声乐作品为例 / 张奥晨 // 黄河之声。 – 2020年。 – 第14期。 – 第32–33页。

209. Чжан Кэу. «Китайские напевы» Луань Кая – образец современной вокально-симфонической музыки / Чжан Кэу // Народная музыка. – 2017. – № 4. – С. 56–62. 张奎。 栾凯的《中国旋律》是现代声乐和交响音乐的一个例子 / 张奎 // 民间音乐。 – 2017年。 – 4号。 – 第56–62页。

210. Чжан Миньминь. Анализ и размышления о текущем развитии современной китайской народной оперы / Чжан Миньминь // Северная музыка. – 2020. – № 13. – С. 65–66. 张敏敏。中国现代民间戏曲 / 张敏敏 // 北方音乐发展现状分析与思考。 – 2020年。 – 第13期。 – 第65–66页。

211. Чжао Нань. Экспериментальное обсуждение стилистических особенностей современных китайских художественных песен / Чжао Нань // Северная музыка. – 2016. – № 1. – С. 207. 赵楠。试论中国近现代艺术歌曲风格特点 / 赵楠 // 北方音乐。 – 2016年。 – 第1期。 – 第207页。

212. Чжэнь Саса. Эпический гимн народному сопротивлению войне: Просмотр народной оперы «Горы Имэншань» / Чжэнь Саса // Китайская драма. – 2019. – № 10. – С. 36–38. 珍莎莎。人民抗战的史诗赞歌：欣赏民间歌剧《易门山》 / 珍莎莎 // 中国戏剧。 – 2019年。 – 第10号。 – 第36–38页。

213. Ши Вейчжен. Сочетание музыки и литературы в вокальном искусстве / Ши Вейчжен // Народная музыка. – 2012. – № 5. – С. 46–48. 石韦正。声乐艺术中的音乐与文学的结合 / 石韦正 // 民间音乐。 – 2012年。 – 第5期。 – 第46–48页。

214. Юань Цяочу. Ход трансформации современных китайских художественных песен / Юань Цяочу // Индустрия культуры. – 2022. – № 15. – С. 43–45. 袁翹楚。中国现代艺术歌曲的转型进展 / 袁翹楚 // 文化产业。 – 2022年。 – 第15号。 – 第43–45页。

215. Яо Хунвэй. Поиск истоков китайских художественных песен в период новой истории / Яо Хунвэй // Вестник Шеньянской консерватории. –

2008. – № 4. – С. 45–47. 姚红卫。近代中国艺术歌曲探源 / 姚红卫 // 沈阳音乐学院学报。 – 2008年。 – 第4号。 – 第45–47页。

ПРИЛОЖЕНИЕ: нотные примеры

Пример 1. Опера «Гора Имэн». Ария Хай Тан и хор «Восьмую армию маршрута называют прекрасной репутацией». Ария Хай Тан.

海棠、孙九龙与众乡亲的合唱 选自歌剧《沂蒙山》

王晓岭、李文绪词
陈凯曲

$\text{♩} = 128$ 赞扬地

ff

海棠

八路军那叫一个美名扬，

杀鬼子那叫一个响当当。

mf

将被屠村的那一刻，是你们及时赶来救老

1

Пример 2. Опера «Гора Имэн». Ария Хай Тан и хор «Восьмую армию маршрута называют прекрасной репутацией». Хор.

65

海棠
他们供养，谁给他们祭扫，谁给他们烧香。

女高
女中
他们供养，

男高
男中
谁给他们祭扫，谁给他们烧香。

68 $\text{♩} = 58$ 有担当地

海棠 *f*
那一天村里头立下铁规矩，世代不能忘。

孙九龙 *f*
那一天村里头立下铁规矩，世代不能忘。

女高
女中 *f*
那一天村里头立下铁规矩，世代不能忘。

男高
男中 *f*

sfz

Пример 3. Опера «Гора Имэн». Тема «Все» в арии «Гора Имэн, вечные родители».

海棠的咏叹调 选自歌剧《沂蒙山》

王晓岭、李文绪词
栾凯曲

$\text{♩} = 86$ 深情诉说地

mf

都有自己的

爹, 啊 都有自己的娘, 省下最后一口粮,

为了前方。 都有自己的儿呀, 都有自己的

$\text{♩} = 86$

mf

$\text{♩} = 90$

20

女，送上自己的亲骨肉，血洒战

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

25

场。都像花样得

rit. $\text{♩} = 98$ *rit.* $\text{♩} = 98$

Ped. * *Ped.* *

29

美，啊都像火样得旺，

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

34

笑容背后的泪水，依然滚烫。

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

Пример 4. Опера «Гора Имэн». Ария Хай Тан «Ждешь меня, дорогой».

等着我，亲爱的人

81

♩=68 深情 恋恋不舍地 民族歌剧《沂蒙山》二场：海棠 林生对唱

作词：王晓岭 李文绪
作曲：栾凯

Piano

mp

Red

Piano

Red

林生

mp

你是家乡的雨，我是远行的风，风雨相随伴征程，等到再相逢。

Piano

Red

海棠

mp

我是村头的月，你是远方的星。

Piano

P

Red

82

15

海棠 *mf*
星月相伴乘彩云，等到再相逢。

林生
等着

Piano

18

海棠 *mf*
等着我，亲爱的人。

林生
我，亲爱的人，等着

Piano

20

海棠 *mp*
等着我，不变的心，听你听

林生 *mp*
我，不变的心，听你听我。

Piano

814912972

23

海棠 我，彼此呼唤，有情有梦，等着

林生 彼此呼唤，一生有情有梦。

Piano

Red Red Red Red Red Red

26

海棠 *f* 我，亲爱的人，等着

林生 *f* 等着我，亲爱的人。

Piano *f*

Red Red

28

海棠 我，不变的心。

林生 等着我，不变的心。

Piano

Red Red Red

84

30 *mf*

海棠 听你听我，彼此呼唤。

林生 听你听我，彼此呼

Piano *mp*

Ped. Ped.

32

海棠 一生有情有梦。

林生 唤，有梦。

Piano

Ped. Ped. Ped.

34 *f*

海棠 等着我，亲爱的

林生 等着我，亲爱的

Piano *f*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

36

海棠
人，等着我，不变的

林生
人，等着我，不变的

Piano

Ped. Ped. Ped.

38

海棠
心。听你听

林生
心。听你听我。

Piano

mf

mp

Ped. Ped.

40

海棠
我，彼此呼唤，有

林生
彼此呼唤，一生有情有

Piano

Ped. Ped. Ped. Ped.

86

42 *mp*

海棠 梦. 听你听我, 彼此呼唤,

林生 梦. 听你听我, 彼此呼

Piano *p*

ped. *ped.* *ped.*

45 *rit. . . mf* *f* *rit. . . =70*

海棠 一生有情有梦.

林生 唤, 一生有情有梦.

Piano *mf* *f* *sfp* *sfz*

Пример 5. Песня «Маленькая птичка на границе».

边境的小鸟

(花腔女高)

作词: 刘福波

作曲: 栾凯

♩ = 56
节奏稍自由的

Piano *P*

6

rit.

11

S. *P*

晨 曦 挂 在 了 月 亮 眉 梢,

Pno. *P*

rit.

Пример 6. Песня «Маленькая птичка на границе».

2 ♩ = 56 rit.

14 S. 布谷催春向大地问好。

Pno.

..... ♩ = 58

18 S. 风儿摇醒了遍野的小草，边境

Pno.

23 *mp* rit.

S. 春色分外妖娆。

Pno.

Пример 7. Песня «Маленькая птичка на границе».

3

♩ = 80

27

S.

Pno.

轻盈 跳跃地

P fp

f

31

Pno.

♩ = 70

36

S.

一只边境的小鸟，飞出了寂静山场，

mf

Pno.

mp

rit.

rit.

Пример 8. Песня «Маленькая птичка на границе».

♩ = 70
轻盈 跳跃地

81 *mf*

S. 抖 落 岁 月 的 羽 毛， 投 入 温 暖 的 怀 抱

Pno. *mf*

85

S. 漫 步 在 自 由 的 土 地， 阳 光 下 尽 情 舞 蹈。 它

Pno.

89

S. 左 瞅 瞅， 右 瞧 瞧， 巡 逻 的 士 兵 都 点 头 问 好， 它

Pno.

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems, each with a vocal line (S.) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the tempo is marked as quarter note = 70. The first system starts at measure 81 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The lyrics are: '抖落岁月的羽毛，投入温暖的怀抱'. The second system starts at measure 85. The lyrics are: '漫步在自由的土地，阳光下尽情舞蹈。它'. The third system starts at measure 89. The lyrics are: '左瞅瞅，右瞧瞧，巡逻的士兵都点头问好，它'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with chords.

Пример 9. Песня «Моя любовь ждет тебя».

陈道斌 词
 栾凯 曲
 杨一博 编配

♩ = 74 情感真挚地

fp *f*

4 *rit.* ♩ = 65

你的爱在我胸

8

口, 每个梦如此温柔, 走过的岁月 风雨岁月, 把你

mp

13

放在我心头。 凝望天边的星

Пример 10. Песня «Моя любовь ждет тебя».

16

斗, 你脚步从未

18

停留, 感动你所有所有的感动, 懂得

21

你欢乐忧愁。懂得你欢乐忧

24

激动地

愁。不管什么时候不管什么地方, 我的

Пример 11. Песня «Опьяненный любовью сквозь века».

陈道斌 词
栾凯 曲
杨霖希 编配

雍容华贵、流光异彩、委婉深情地

mf

3

6

1. 尘缘如梦，往事被拒城外，
2. 繁华散尽，谁将结局安排，

p *mp* *L.H.*

9

除却巫山，不见沧海。多情笑我，
悲欢离合，生死难猜。天涯梦断，

mf *8va*

Пример 12. Лудовико Эйнауди. *The Snow prelude №15* (2009).

The Snow Prelude No. 15

Composed by Ludovico Einaudi

♩ = c.92 ma molto flessibile

mp espr.

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = approximately 92 beats per minute, with the instruction 'ma molto flessibile' (but very flexible). The dynamics are marked 'mp espr.' (mezzo-piano, expressive). The first system begins with a fermata over the first measure of the right hand. The melody in the right hand is characterized by grace notes and a gentle, flowing line, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth and sixteenth notes.

Пример 13. В. Сильверстов. Пьеса для фортепиано «Njstalghia»
 («Ностальгия»).

Für / For Leonid Hrabovsky

Nostalghia

(2001)

Andantino (♩ = 72), poco rubato, leggiero

Zart, hell und transparent, hineinhörend

Gentle, bright and transparent, listening into

Valentin Silvestrov

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 1, 6, 10, and 14 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various dynamic markings such as *una corda*, *leggiero*, *p*, *mp*, *pp*, and *p < mp*. Performance instructions include *Kein ganzes Pedal* / *Not full pedal* and *Pedal nicht wechseln* / *do not change pedal*. There are also markings for *rit.* and *rit.*. The score is published by M.P. Belaieff, with the number 4298 and a copyright notice for 2007.

Пример 14. Песня «Мечтай вернуться в Туцзя».

梦回土家

(女声独唱)

陈道斌词
荣凯曲
姜哲新伴奏

♩ = 58 悠远、空灵地

向往、深情地

轻轻流淌的江, 带我走进云深处, 看到暮色中的吊脚

楼喂， 想起阿姐 的西兰卡 普。

缥 缥 缈 缈 的 雾， 带 我 走 进 大 峡

谷 哟， 听 到 山 寨 中 的 哭 嫁

歌 来， 穿 起 阿 姐 离 家 的 泪 珠 来。

Пример 15. Песня «Мечтай вернуться в Туцзя».

踏上那通天的路，追逐远古的脚步，穿过那大瀑布，

寻找一方净土。跳起那摆手舞，感受久违的淳朴，

当我靠近你的时候，不再感到孤独。呀唉，

呀唉， 呀唉，

Пример 16. Песня «Мечтай вернуться в Туцзя».

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics (mp, mf, f), and articulation marks.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "看到暮色中的吊脚" (Seeing the stilt houses in the twilight). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2: The vocal line continues with "楼喂, 想起阿姐的西兰卡普来。" (Hey, I remember the Xilan Kapu of my sister). The piano accompaniment maintains the eighth-note texture.

System 3: The vocal line has the lyrics "缥缥缈缈的雾, 带我走进大峡谷" (Misty, misty fog, take me into the Grand Canyon). The piano accompaniment becomes more dynamic, marked with *f*.

System 4: The vocal line concludes with "谷来, 听到山寨中的哭嫁" (Valley, I hear the crying bride in the mountain寨). The piano accompaniment ends with a *mf* dynamic.

Пример 17. Песня «Бабочки».

宋凯曲
姜哲新编配

扫一扫 听伴奏

♩=61 情感真挚地、深情地

mf

f

mp

两 只 蝴 蝶 翻 唱 四 季 的 骊 歌 , 梁 祝 的 泪 水 让

Пример 18. Песня «Бабочки».

12 千年都变沉默，我在那忧伤乐曲中寻找感觉，用

15 音韵填写着故事的平仄。十八里长亭在

18 记忆中变老，模糊的双眼只看到锈迹斑驳，

21 谁人听到这一曲凄美的传说，谁又在重复着今日的承

流动地

Пример 19. Песня «Бабочки».

感动地、荡气回肠地

24 诺。 化 蝶 化

24 蝶 化 蝶 化

28 蝶。 两只蝴蝶

Пример 20. Песня «Бабочки».

6
48

啊

52

啊

自由地

56

化 蝶。

Пример 21. Песня «Хуаманьлоу».

花满楼

孙红莺词
栾凯曲

q = 62 深情 委婉地

mf

5

8 *mf*

鸳鸯扣，菊花酒，

mp

12

碧水映长天泛远舟。 饮不尽离愁，岸边

Пример 22. Песня «Хуаманьлоу».

2
15

柳絮沾衣袖， 岸边柳絮飘飘沾衣袖。

18

灯如昼 抛红豆， 天边月弯弯为谁

mp

21

瘦？ 倦鸟归来后， 谁将相思轻弹奏， 谁将

24

相思悠悠轻弹奏。 花满

f

f

Пример 23. Песня «Хуаманьлоу».

27

楼 楼满花香君知 否? 月 色 多温柔, 如你曾经牵着

30

我 的 手, 花 满 楼, 楼 满 花 香 凭 谁 嗅? 风 雨

33

To Coda

晚 来 秋, 落 花 点 点 化 作 春 水 流。

mf *mp*

36

情感真挚 细腻地

4

40

43

46 *f*

流。 花满楼， 楼满花香君如 否？ 有如

49

香盈袖， 似这般良宵一醉方休， 花满楼 楼满花香为谁

Пример 24. Песня «Хуаманьлоу».

52

瘦? 明年花依旧, 只怨红颜易老 空白

mf

55

头, 明年花依旧, 只怨红颜易老 空白 头。

rit. *a tempo* *mp*

mp *mp*

59

rit.

pp

Пример 25. Песня «Пионовый павильон».

牡丹亭

(女声独唱)

自由地、古曲风 ♩ = 66

王 磊词
采 凯曲

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a melodic line with several slurs. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical score with two staves. It starts with a measure number '6' in a box. The melodic line in the upper staff continues with slurs, and the piano accompaniment in the lower staff provides a steady harmonic support.

The third system begins with a measure number '10' in a box and a mezzo-forte (*mp*) dynamic marking. Above the staff, the instruction '委婉缠绵地' (Softly and melodiously) is written. The system includes the following lyrics: 寂寞牡丹 盛开一抹嫣然, 孤独的人怎令芳心震

The fourth system begins with a measure number '13' in a box. The lyrics continue: 颤, 谁把长亭外的邂逅 当成毕生缠绵, 谁将

Пример 26. Песня «Пионовый павильон».

昆曲风、深情感叹地 ♩ = 66

28 *f*

牡丹亭, 伤感弥漫,

30 *rit.* ♩ = 66

且让有情人爱恨纠缠, 牡丹亭,

33 *mf*

光阴寸断, 都说 是痴情难

35

一去不复还。

Пример 27. Песня «Пионовый павильон».

58

唱人世悲欢, 牡丹亭,

60

光阴寸断, 都说是痴情难

62

一去不复还。 都说是痴情难

$\text{♩} = 55$
mp

65

一去不复还。

$\text{♩} = 66$