
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

УДК: 78.03/.09

DOI: 10.31249/hoc/2021.02.04

Брагина Н.Н.*[©], Ван Цзе*[©]

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX века. ДИАЛОГ ЕВРОПЕЙСКОГО И НАЦИОНАЛЬНОГО

Аннотация. В статье делается попытка систематизировать процессы, происходящие в китайской музыкальной культуре в первой половине XX в. Основное направление европейского искусства, проявившееся в этот период в Китае, – романтизм. На примере развития камерных вокальных жанров показано, как эстетические установки романтизма: опора на национальные традиции и стремление к синтезу искусств – проявились в творчестве китайских композиторов. Используются методы музыкального и поэтического анализа, а также метод сравнительного анализа, позволяющий выявить общие тенденции

* **Брагина Наталья Николаевна** – доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия, e-mail: nnbragina@yandex.ru.

Natalia N. Bragina – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Music Theory of the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia, e-mail: nnbragina@yandex.ru.

© Брагина Н.Н., 2021

* **Ван Цзе** – аспирантка кафедры теории музыки Нижегородской консерватории им. М.И. Глинки; преподаватель истории китайской музыки университета Нанкин (Китай), e-mail: 451443576@qq.com.

Wang Jie – is a post-graduate student of the Department of Music Theory of the Nizhny Novgorod Conservatory named after M.I. Glinka; lecturer in the History of Chinese music at Nanjing University (China); e-mail: 451443576@qq.com.

© Ван Цзе, 2021

между становлением новой музыки в Китае и процессами формирования «молодых» европейских музыкальных школ в первой половине XIX в. Вскрываются причины отставания в развитии некоторых национальных культур и закономерности их ускоренного развития и преодоления временной дистанции. В качестве материала для анализа используются наиболее типичные произведения камерно-вокальных жанров китайской музыки указанного периода. В заключение делается прогноз будущего развития китайской музыкальной культуры.

Ключевые слова: Китай; музыкальная культура; романтизм; современные стили, камерно-вокальные жанры.

Поступила: 18.01.2021

Принята к печати: 02.02.2021

Bragina N.N., Wang Tse
Musical culture of China in the first half of the XX century
a dialogue with European and national

Abstract. The article attempts to systematize the processes taking place in Chinese musical culture in the first half of the XX century. The main direction of European art, manifested in this period in China – Romanticism. Using the example of the development of chamber vocal genres, it is shown how the aesthetic attitudes of Romanticism—the reliance on national traditions and the desire to synthesize the arts – were manifested in the works of Chinese composers. The methods of musical and poetic analysis, as well as the method of comparative analysis, are used to identify common trends between the formation of new music in China and the processes of formation of «young» European music schools in the first half of the XIX century. The reasons for the lag in the development of some national cultures and the regularities of their accelerated development and overcoming the time distance are revealed. The most typical works of chamber-vocal genres of Chinese music of the specified period are used as the material for analysis.

Keywords: China; musical culture; romanticism; modern styles, chamber-vocal genres.

Received: 18.01.2021

Accepted: 02.02.2021

Китайская национальная музыкальная культура – одна из древнейших в мире. В ней существует большое количество своеобразных жанров и форм, неизвестных западноевропейской музыке. Китайская культура развивалась на протяжении веков изолированно от западных влияний в силу разных философских и религиозных взглядов, политического антагонизма, да и просто из-за территориальной отдаленности, когда контакты между разными частями света были весьма затруднительны. Китай, вместе с другими странами Древнего Востока, представлялся европейцам единым экзотическим целым, непостижимой, хотя и очень соблазнительной, тайной; они не чувствовали и не понимали разницы между многочисленными культурами стран Востока, которые не только не однообразны, но во многом антагонистичны, что всегда создавало между ними противоречия, часто приводило к кровопролитным войнам, но эти драматические события, в свою очередь, способствовали выработыванию национальной идентичности, формировали своеобразие в культуре и искусстве разных стран Востока. Восточные народы всегда очень бережно относились к своим национальным традициям, не принимая иноземных влияний, что еще больше способствовало долгой изоляции культуры Востока и сознательного неприятия западноевропейских нововведений. О причинах культурного консерватизма восточных стран пишет Фернан Бродель в книге «Грамматика цивилизаций»: «Их нужно искать в доисторическом периоде, у истоков первых цивилизаций. Дальневосточные цивилизации очень рано достигли зрелости, но это произошло в среде, которая сделала почти неподвижными их основные структуры. По этой причине они оказались на удивление сплоченными и однородными. Но в то же время им было чрезвычайно трудно меняться, стремиться к переменам, что создавало впечатление, что они систематически сами себе отказывают в прогрессе» [Бродель, 2008, с. 182]. Только в конце XIX в., с развитием средств коммуникации и массовой информации, культура Китая и других стран Востока стала открываться всему миру, но это был непростой процесс, особенно для Китая, где, в силу многих политических причин, контакты с Западом часто сознательно тормозились и отклонялись, китайские музыканты крайне редко выезжали в Европу и Америку, где они могли освоить современные музыкальные направления, и искусство Китая продолжало оставаться глубоко самобытным и консервативным¹.

¹ «Профессиональная китайская музыка с самого начала развития тесно связанная с китайской философией, социальными особенностями китайского общества, вы-

В силу вышеперечисленных причин, к концу XX в. в мире сложилась парадоксальная ситуация. Все культурное человечество знает о выдающихся успехах китайских музыкантов в исполнительской сфере: почти в любом международном конкурсе в числе лауреатов присутствуют китайские имена. Но исполняют эти музыканты преимущественно европейскую музыку, да и говорить о китайской исполнительской школе можно весьма условно, так как большинство выдающихся китайских исполнителей обучались в Европе или Америке или являются учениками педагогов, прошедших западную школу. Что же касается исконной китайской музыки, творчества выдающихся китайских композиторов, то они до сих пор плохо известны широкой европейской – в частности, российской – аудитории. Хотя в последние десятилетия появляется много публикаций и диссертационных исследований, посвященных разным аспектам китайской музыки, целостного представления о китайской музыкальной культуре не возникает. Многие культурные коды, связанные с философскими и мифологическими представлениями Китая, общий символизм китайского мышления по-прежнему остаются труднодостижимыми предметами для европейского сознания. Отчасти это объясняется тем, что большинство научных исследований в области китайской музыкальной культуры принадлежит именно китайским авторам, для которых объяснение явлений, впитанных и усвоенных не просто с младенчества, но через поколения на генетическом уровне, не представляются актуальными. Европейцы же, несмотря на их аналитическое мышление, просто не понимают многих, очевидных для китайцев, вещей, и китайская культура не спешит открывать им свои тайны. Однако совокупность тех дискретных данных, которые накопила музыкальная китаистика за последние десятилетия, позволяет уже делать некоторые выводы, проводить культурные параллели и выявлять закономерности китайской музыкальной культуры.

Цель данной статьи – на основе исследования некоторых типичных образцов китайской музыки первой половины XX в. выявить общие тенденции развития музыкальной культуры Китая этого периода и сравнить их с процессами, происходящими в разных странах Евро-

работала строгую оригинальную систему музыкального мышления, которая, хотя и претерпевала серьезные исторические изменения, сохранилась до Новейшего времени как целостное эстетическое явление» [Музыкальная энциклопедия, 1974, с. 808].

пы веком раньше, в эпоху романтизма, а также вскрыть определенные закономерности этих процессов¹.

Предпосылки «вестернизации» китайской музыкальной культуры

Культурная изоляция Китая продолжалась вплоть до конца XIX в., и только в XX в. начали устанавливаться стабильные контакты с другими странами: представители китайской интеллигенции стремились получить образование в Европе, а в Китай поехали работать многие европейцы, пытаясь насаждать там свою систему взглядов в самых разных областях культуры. При этом контакты с Россией оказались наиболее плотными и многогранными и благодаря территориальной близости, и вследствие общности менталитетов, тяготеющих к имперскому сознанию. Поэтому, говоря об определенных закономерностях вестернизации китайской музыкальной культуры как основной тенденции ее развития в XX в., больше всего параллелей приходится проводить именно с русской культурой и спецификой ее эволюции.

Необходимость радикальных перемен была осознана многими китайскими интеллектуалами уже в первом десятилетии XX в. 1910–1920 гг. ознаменованы в Китае «Движением новой культуры», основанным авторами журнала «Новая молодежь». Выдающиеся китайские ученые Чэнь Дусю, Чэнь Хенгз, Ли Дачжао, Су Синь и многие другие критиковали традиционные ценности Китая, в частности конфуцианство. Они призывали стремиться в будущее, а не держаться за прошлое, и это будущее во многом было связано с ориентацией на западные культурные достижения [The Cambridge history of China, 1978 <2019>].

Следующим шагом в модернизации китайской культуры стало «Движение 4 мая», получившее название по дате проведения массовой студенческой демонстрации, состоявшейся в Пекине 4 мая 1919 г. Если «Движение новой культуры» начала века объединило в основном профессоров и философов, преподавателей университетов, то «4 мая» стало массовым выступлением интеллигенции, которое из Пекина

¹ В рамках одной статьи невозможно полностью осветить эту проблему, поэтому авторы только намечают векторы будущих исследований и ограничиваются обращением к жанрам вокальной музыки, имея в виду продолжить сравнение европейской и китайской музыкальной культуры на основе оперных и инструментальных (камерных и симфонических) жанров.

быстро распространилось в Шанхае и в других крупных китайских провинциях. Импульсом к началу активных действий «Движения 4 мая» в большой степени послужила революция 1917 г. в России. Уже в 1918 г. авторитетный китайский ученый и общественный деятель Ли Дачжао¹ выступил с призывом «следовать примеру России», а осенью 1919 г. опубликовал в журнале «Синь циннянь» статью, в которой изложил основы марксистского учения [История Китая, 2020, с. 44].

Помимо заимствования российского опыта практической реализации марксистского учения, «Движение 4 мая» подвергло критике и пересмотру все стороны интеллектуальной жизни Китая: от введения в научный обиход разговорного языка байхуа до критики традиционной историографии, предъявления новых требований к образованию и рассмотрения новых философских теорий [Движение 4 мая 1919 года в Китае. Документы и материалы, 1969]. Естественно, что и музыкальная культура не могла не испытать влияния всеобщих перемен. Перед музыкой стала задача создать новую китайскую музыкальную школу, не уступающую европейским образцам по композиторской технике и совершенству исполнительского мастерства – и, одновременно, не теряющую своей национальной идентичности и сохраняющей эстетические особенности традиционной китайской музыки.

Надо сказать, что эта задача, несмотря на ее масштабность и сложность, не была уникальной. В разные периоды истории аналогичные проблемы вставали перед культурами разных стран и народов, долгое время развивающихся изолированно от европейских тенденций и сохраняющих свою специфику и самобытность. Так, русская музыкальная культура с ее православной традицией до XVI в. отставала от Запада более чем на тысячелетие, пропустив и не освоив практически несколько важнейших этапов, пройденных европейской музыкой, прежде всего – огромный период развития полифонического письма. Однако вследствие известных исторических событий, влияющих на все стороны жизни и, в частности, на музыкальную культуру, Россия начинает осваивать многие западные тенденции в ускоренном, революционном темпе. Поэтому разрыв сокращается очень быстро, и уже

¹ Ли Дачжао (29 октября 1888 – 28 апреля 1927) – профессор и главный библиотекарь Пекинского университета. Один из первых ученых, исследовавших большевистское движение в Советском Союзе и предложивший его в качестве модели для политического устройства Китая.

в XVII столетии его можно условно обозначить в два-три века, а в XVIII, после Петровских реформ – в один век. В XIX в. дистанция и вовсе снимается, и эпоху романтизма Россия переживает параллельно с Западом, хотя и со своими национальными особенностями. Такое ускоренное развитие имеет инерцию, приводящую к тому, что во второй половине XIX в. Россия вырывается вперед, и многие музыкальные новации, еще не оформившиеся в особые направления и стили, впервые проявляют себя именно в русской музыке. Так, представители музыкального импрессионизма с его грандиозными изменениями в области гармонии и формообразования считают своим предшественником М.П. Мусоргского. Оперы Н.А. Римского-Корсакова отличает символизм, отдельные сцены «Бориса Годунова» и «Пиковой дамы» можно смело трактовать как экспрессионистские. Причем эти новаторские прорывы вовсе не отменяют «недоговоренности» в сфере более ранних художественных направлений: классицизма, романтизма, условного реализма. Это приводит к проявлениям эклектизма в культуре, к смешению стилей и направлений: например, в одном произведении, идея которого идеально вписывается в романтическую эстетику, строгость формы может свидетельствовать о классическом типе мышления автора, а отдельные языковые эксперименты позволяют уже говорить о формировании новых стилей.

Таким образом, обнаруживается закономерность в развитии музыкальных культур, долгое время находящихся в изоляции или на глубокой периферии основных европейских тенденций:

– их развитие идет не естественным эволюционным путем, а скачкообразно, с пропуском целых исторических эпох;

– импульс к освоению эстетических и стилистических норм «старых» европейских школ бывает связан с социальными процессами, происходящими в стране, т.е. «прорывы» совершаются через сознательные волевые акты;

– инерция ускорения приводит к очень быстрому сокращению дистанции и в определенный момент может вывести некогда «отстающую» культуру на самые передовые мировые позиции, при условии, что очередной социальный катаклизм не прервет это ускорение и не отбросит (опять-таки волевым актом, сбивающим естественный ход развития) культуру на более низкую ступень, как это произошло в России в 30-е годы XX в.;

– вследствие «сжатия времени» прохождения разных этапов эволюции, в искусстве ни одно из направлений не проявляет себя «в чистом виде»: характерно смешение стилей, наложение разных тен-

денций, так что эклектику можно наблюдать не только в определенный период или в творчестве одного автора, но и на уровне одного произведения.

В Китае прорыв совершился только в конце XIX – начале XX в., а чем позже начинается вестернизация, тем быстрее идет процесс. Поэтому все вышеперечисленные закономерности проявили себя в Китае не только в полной мере, но и с еще большей интенсивностью, чем это происходило, например, при формировании национальных музыкальных школ в эпоху романтизма в XIX в. в России, Норвегии, Чехии, Венгрии и других странах.

«Китайский романтизм» в камерной вокальной музыке первой трети XX века

Первым европейским направлением, ярко проявившимся в китайской музыкальной культуре, стал романтизм. Одна из главных эстетических установок романтизма – опора на национальные традиции – была созвучна китайскому духу и актуальна для того времени. Китайская национальная музыкальная традиция настолько глубока и так прочно укоренена в менталитете, что никакие новации не должны были разрушить эту прочную основу. Изменению может подвергаться форма, но она должна вместить в себя всю глубину символического мышления и уникальность традиционной философии. Европейская музыка к началу XX в. ушла далеко вперед, освоив много новых стилей: от импрессионизма до экспрессионизма и авангарда. Те средства музыкальной выразительности, которые не просто стали привычными, но во многом и устаревшими в европейской музыке, для Китая были абсолютным открытием и представляли рождение нового искусства, поэтому музыка китайских авторов того времени производит впечатление очень простой и наивной, но искренней в передаче эмоций и образов и свежей по колориту. При этом, в соответствии с романтической идеей синтеза искусств, китайские композиторы предпочитали синтетические, вокально-инструментальные жанры, обращаясь в своем творчестве к классической китайской поэзии, используя исторические и мифологические сюжеты, образы национального фольклора, а европейский мелодико-гармонический ресурс (мажоро-минор, хроматизмы, полифонические приемы письма) сочетали с традиционной пентатоникой и непривычными для европейского слуха квартотно-квинтовыми созвучиями, образующимися от настройки струнных народных инструментов.

Примером «китайского романтизма» могут служить «художественные песни»¹ Цин Чжу, одного из самых авторитетных композиторов и музыкальных педагогов первой половины XX в.

Цин Чжу (настоящее имя Ляо Шанго: 10 июня 1893 – 7 мая 1959) получил прекрасное европейское образование в Германии, куда был направлен для изучения юриспруденции в 1912 г. Окончив Берлинский университет как юрист, он получил в 1922 г. степень доктора права, защитив диссертацию на тему «К китайской теории государства и права». Во время жизни в Европе Цин Чжу общался со многими европейскими деятелями искусства, прежде всего музыкантами, что привело его к мысли о трансцендентальности музыкального языка, об особом статусе музыки в ряду искусств, что впоследствии стало темой многих его музыковедческих статей. Цин Чжу был убежден, что западноевропейские музыканты гораздо дальше продвинулись в понимании особой роли музыки в ряду искусств, в высоком метафизическом статусе музыки, что говорит о сильном влиянии, которое оказало на него творчество немецких романтиков. По возвращении в Китай Цин Чжу знакомит соотечественников с творчеством западных композиторов: от Моцарта до Вагнера и Дебюсси. Но на самого композитора наиболее значительное влияние оказало творчество ранних романтиков, прежде всего Шуберта и Шумана. Но композитор был убежден, что музыка должна оставаться китайской по своему духу, несмотря на заимствованный западный инструментарий. Не случайно его называли «немецким китайцем».

Особенно важное место в наследии Цин Чжу занимает камерное вокальное творчество: им написано два тома вокальных сочинений, преимущественно на тексты древних китайских поэтов. Такое жанровое предпочтение не случайно. Музыка – самый консервативный вид

¹ Все жанровое многообразие западноевропейской камерной музыки в Китае свелось к термину «художественная песня», предложенному выдающимся деятелем китайской музыкальной культуры Сяо Юмэем (1884–1940). Подробно об этом: Чжан Кэу. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкального образования : дис. ... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2017. Этот термин будет использован в данной статье. Однако очевидно, что «художественная песня» может быть дифференцирована в соответствии с классификацией вокальных жанров, принятых российской музыковедческой наукой: песня, романс, монолог, баллада и т.д. Об этом подробно пишет Ван Шижан в статье «Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг.» [Ван Шижан, 2015, с. 711–717].

искусства. Из-за абстрактности и символизма музыкального языка и соответствующих трудностей, возникающих в процессе понимания и интерпретации музыкальных идей, все процессы в музыкальной культуре несколько запаздывают в сравнении с другими видами искусства. Иначе говоря, только те новации, которые уже оформлены вербально, уже проявились в визуальных формах, перетекают и в музыку, причем сначала в синтетические жанры, связанные опять-таки со словом (вокальные жанры), и лишь потом проявляют себя в «чистой» инструментальной музыке, для восприятия которой необходимо, чтобы слух и сознание были подготовлены всем предыдущим процессом развития искусства, чтобы сформировались ассоциативные ряды, дающие возможность понимания там, где нет текстовых и визуальных подсказок. Поэтому в первый период освоения западной романтической традиции предпочтение именно камерным вокальным жанрам отдает не только Цин Чжу, но и большинство китайских композиторов – так же, как в период развития европейского романтизма вокальные жанры занимали важнейшее место в творчестве Ф. Шуберта и Р. Шумана, Р. Вагнера и Г. Вольфа, всех русских композиторов XIX в.

Песня «Я живу у истоков реки Янцзы» представляет собой типичный образец освоения китайским композитором западноевропейского композиторского стиля.

Текст песни:

*Я живу у истоков реки Янцзы
Я живу у истоков реки Янцзы,
вы живете в устье реки Янцзы.
Я тоскую о вас ежедневно,
потому что не могу встретиться с вами.
Мы оба пьем воды реки Янцзы.
Когда остановится эта река?
Когда ненавистная разлука закончится?
Только надеюсь, что вы, как я,
храните мысль о нашем вечном союзе,
Я никогда не изменю вам.
(последние четыре строки повторяются дважды)*

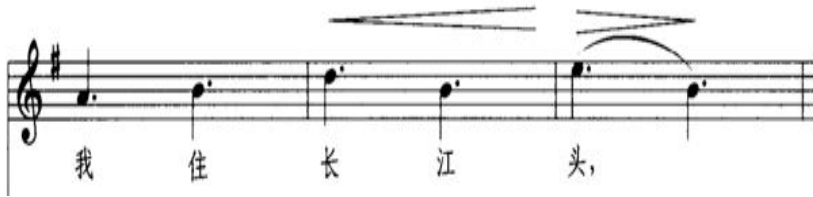
Всю эту песню можно воспринимать как реплику, оммаж по отношению к «Прекрасной мельничихе» Ф. Шуберта. Достаточно сравнить партию фортепиано у обоих авторов. Она связана с изображением образа реки (Цин Чжу) и ручья (Шуберт), т.е. водного потока, ко-

торый становится полноправным персонифицированным героем песен, а одухотворение природы, наделение ее антропоморфными качествами – одно из важнейших свойств романтической эстетики. Поток сопровождает главного героя, отражает его душевные переживания. Журчание воды передается фигурациями шестнадцатых в партии фортепиано, причем характер фигураций меняется в зависимости от настроения главного героя. Этот тип фактуры буквально заимствован Цин Чжу у гениального австрийского романтика:

Пример 1. Цин Чжу. Я живу у истоков реки Янцзы

Пример 2. Ф. Шуберт. Куда?

При этом основная мелодия песни целиком отдана голосу и приближается по звучанию к китайской народной песне благодаря опоре на пентатонику:



Пример 3. Цин Чжу. Я живу у истоков реки Янцзы. Вокальная партия

Так шубертианство приобретает ярко выраженный китайский оттенок.

Совершенно иной характер имеет песня Цин Чжу «Великая река течет на восток» на стихи Су Ши. Текст песни, повествующий о трагических событиях, видение истории, размышления о бренности жизни – все это наполняет поэтическое произведение драматизмом, отразившимся и в музыке «Великой реки».

Текст песни:

Великая река течет на восток

Великая река течет на восток.

Героев, что жили в веках,

Их славных деяний следы смыл беспощадный поток...

По жанру это произведение можно сопоставить с вокальной балладой, по стилю – конкретно с балладой Шуберта «Лесной царь». В Музыкальной энциклопедии читаем: «Расцвет вокальной баллады связан с австрийской и немецкой музыкой эпохи романтизма, прежде всего с творчеством Шуберта (Лесной царь, 1815). Во многих его балладах проявляются черты романтической баллады: соединение реального и фантастического, живописного и драматического. Контрастность эпизодов, получавших в более ранних балладах несколько иллюстративную трактовку, сочетается у Шуберта с динамикой сквозного развития» [Музыкальная энциклопедия, 1973, с. 309]. Все перечисленные качества усматриваются в художественной песне Цин Чжу «Великая река течет на восток».

Поэтическая основа баллады значительно сложнее, чем в песне «Я живу у истоков реки Янцзы». Текст повествует о подвигах легендарных героев, содержит описание древней крепости Чиби, возвышающейся над рекующей внизу бурной рекой, а также – лирическое вос-

поминание о прекрасной Сяо-Цяо и ее храбром муже Чун-Цзине. Сложный сюжет, все повороты которого тонко проиллюстрированы музыкой, требует богатого и разнообразного музыкального языка, в котором эпическое и героическое начала должны сочетаться с лирическими интонациями и большим количеством изобразительных деталей. И здесь баллада Ф. Шуберта «Лесной царь» послужила для Цин Чжу прекрасной моделью, которую он адаптировал к китайскому лирико-эпическому сюжету.

Так, первая часть баллады очень разнообразна по музыкальному материалу и подробно иллюстрирует поэтический текст. Она включает в себя торжественный сумрачный зачин, где вертикали аккордов передают визуальное впечатление от вздымающихся крепостных стен, а усложненная, совершенно не характерная для китайской музыки, гармония придает образу мрачную таинственность:

Largo 庄严地

大 江 东 去, 浪 淘 尽, 千 古 风 流 人 物。

Пример 4. Чун-Цзин. Великая река течет на восток

Далее следует фортепианный проигрыш, передающий шум битвы: движение шестнадцатыми, громкая динамика, широкие скачки. Это музыкальная иллюстрация к рассказу о том, как «в пору трех царств» герой Чжоу-Юй разбил неприятельское войско на берегу великой реки.

А вторая часть создает глубокий контраст к предыдущему фрагменту: широкого дыхания мелодия на основе пентатоники на фоне волнообразного аккомпанемента, имитирующего речной поток:

23 *Andante con moto*
p

遥 想 公 瑾 当 年,

p dolce

Пример 5. Чун-Цзин. Великая река течет на восток. Часть 2

Здесь царит светлое, безмятежное настроение. Музыка так гибко следует за текстом, что отражает даже отдельные мелкие детали. Так, на словах «Веер в руке» в мелодии возникает затейливый витиеватый пассаж, очевидно изображающий движение веера:

羽 扇 纶 巾, 谈 笑 间

p

Пример 6. Чун-Цзин. Великая река течет на восток. Часть 2, фрагмент

Аналогичные примеры глубокой связи поэтического текста с музыкой, иллюстрирующей все его нюансы, характерны для западно-европейских камерных вокальных жанров эпохи романтизма.

Таким образом, на примере художественных песен Цин Чжу видно, что образная палитра камерной вокальной музыки первой половины XX в. в Китае весьма широка, но музыка эта полностью находится под влиянием лучших европейских образцов этого жанра вековой давности. При этом очевидно, что процесс освоения европейских музыкальных стилей идет очень быстро, так что уже к середине века в

китайской музыке появляются образцы импрессионизма и экспрессионизма, т.е. путь, который Европа прошла почти за век, в Китае сжат до двух-трех десятилетий, и дальше это ускорение только усиливается. Однако освоение европейских композиторских техник не разрушает связи с китайским национальным стилем, и этот сплав делает китайскую музыку неповторимой по колориту и эмоциональному воздействию.

К середине века камерные вокальные жанры уходят на второй план, уступая место массовым песням, более простым по языку и теснее связанным с фольклорной традицией. Однако, несмотря на серьезное сопротивление государственных структур, требующих от искусства идеологического воспитания нации, а не эстетских нововведений, процесс освоения профессиональной музыкой западных стилей продолжается все с большей интенсивностью. Труднее всего они пробивают себе дорогу в жанре оперы¹. Музыкально-сценические жанры слишком масштабны, публичны, слишком связаны с государственным заказом, поэтому всякие нововведения пробивают в них дорогу тяжелее, чем в камерных жанрах. Поэтому дальнейшая тенденция к вестернизации китайской культуры и интеграции ее в мировые тренды связана преимущественно с областью инструментальной музыки. Хотя китайская инструментальная (камерная и симфоническая) музыка не порывает со словом, оставаясь в основном программной, что свидетельствует о том, что романтический ресурс еще не исчерпан в китайской музыкальной культуре, но он постепенно поглощается более современными стилями: от импрессионизма и экспрессионизма до авангардных направлений, включающих серийные техники, алеаторику, спектральную музыку. В инструментальной музыке композитор может позволить себе любые фактурные, гармонические, полифонические приемы, исходя из художественных задач, что приводит в конце XX – начале XXI в. к созданию произведений, абсолютно современных по звучанию, но неизменно сохраняющих национальный колорит. Но более подробный анализ этих явлений – тема будущих исследований.

Список литературы

Бродель Ф. Грамматика цивилизаций / пер. с фр.: Б.А. Ситников. – М. : Весь мир, 2008. – 545 с.

¹ О трудной сценической судьбе первой китайской оперы западного образца – «Цю Цзы» Хуана Юаньло на либретто Занг Юаньюаня см.: [Чень Ин, 2015].

Ван Шицжан. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. // Современные проблемы науки и образования. – Пенза : Изд. дом «Академия образования», 2015. – № 5. – С. 711–717.

Движение 4 мая 1919 года в Китае. Документы и материалы / отв. ред. Л.П. Делюсин. – М. : Наука, 1969. – 360 с.

История Китая / под ред. А.В. Меликсетова. – 2-е изд., исправ. и доп. – М. : Изд-во МГУ : Высшая школа, 2020. – 736 с.

Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – 1070 стб.

Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – 958 стб.

Чень Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: К проблеме освоения европейского опыта : дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2015. – 26 с.

The Cambridge history of China. – Cambridge [England] : Cambridge University Press, 1978–2019. – 1108 с.

References

Brodell, F (2008). *Grammatika civilizacij* [The grammar of civilizations] B.A. Sitnikov (transl.). Moscow : VES' MIR. (In Russian).

Van, Shizhan. (2015). Zhanry kamerno-vokal'noj liriki evropejskogo tipa v kitajskoj muzyke 1920–1940 gg. [Genres of chamber-vocal lyrics of the European type in Chinese music 1920–1940]. In *Sovremennye problem nauki i obrazovaniya*, [Modern problems of science and education], (5) (pp. 711–717). Penza : Izd. dom «Akademija obrazovaniya». (In Russian).

Delyusin, L.P. (executive ed.). (1969). *Dvizhenie 4 maya 1919 goda v Kitae*. Dokumenty i materialy. [Movement of May 4, 1919 in China. Documents and materials]. Moscow : Nauka. (In Russian).

Meliksetova A.V. (ed.) (2020). *Istoriya Kitaya*. [History of China]. 2-e izd., isprav. & dop. Moscow : Izd-vo MGU; izd-vo «Vysshaya shkola». (In Russian).

Keldysh Yu.V. (senior ed.) (1973). *Muzykal'naya enciklopediya*. [Music Encyclopedia]: v 6 t. T. 1. Moscow : Sovetskaya enciklopediya. (In Russian).

Keldysh Yu.V. (senior ed.) (1974). *Muzykal'naya enciklopediya*. [Music Encyclopedia]: v 6 t. T. 2. Moscow : Sovetskaya enciklopediya. (In Russian).

Сен', Ин. (2015). «*Kitajskaya opera XX – nachala XXI veka: K problem osvoeniya evropejskogo opyta*» [Chinese Opera of the XX-early XXI century: On the problem of mastering the European experience]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Rostov-na-Donu. (In Russian).

(Anonymous) (1978-<2019>). *The Cambridge history of China*. Cambridge [England]: Cambridge University Press. (In English).