

2. Khokhlovkina, A.A. (1956) Vokal'naya lirika Betkhovena [Beethoven's Vocal Lyrics]. In: *Voprosy muzykoznaniiya* [Issues of Musicology]. Vol. 2. Moscow: Gos. muz. izdat.
3. Colles, H. (ed.) (1946) *Groves Dictionary of Music and Musicians*. In 6 vols. Vol. 3. New York: Paxton & Co.
4. Bekker, P. (1912) *Beethoven*. Berlin: Schuster & Loeffler.
5. Lin, Sh.-A. (1987) *The Lieder of Beethoven: A Stylistic Analysis*. Thesis. Denton, Texas. [Online] Available from: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500227/> (Accessed: 23.09.2021).
6. Stein, J.M. (1971) *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*. Cambridge: HUP.
7. Lang, P.H. (1941) *Music in the Western Civilization*. New York: W.W. Norton.
8. Nettl, P. (1956) *Matthisson. Beethoven Encyclopedia*. New York: OUP.
9. Alschwang, A. (1966) *Lyudvig van Betkhoven. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Ludwig Van Beethoven. Essay on Life and Work]. Translated from German. Moscow: Muzyka.
10. Vasina-Grossman, V. (1967) *Pesni (Betkhovena) [Lieder (by Beethoven)]*. In: *Muzyka Frantsuzskoy revolyutsii XVIII veka. Betkhoven* [Music of the French Revolution of the 18th Century. Beethoven]. Moscow: Muzyka. pp. 389–404.
11. Bochtter, H. (1928) *Beethoven als Lieder komponist*. Augsburg: Fisler.
12. Burk, J.N. (1943) *The Life and Works of Beethoven*. New York: Modern Library. pp. 337–338.
13. Anderson, E. (1961) *The Letters of Beethoven*. In 3 vols. Vol. 3. New York: Macmillan.
14. Rolland, R. (1968) *Goethe and Beethoven*. New York: B. Blom.
15. Kolovskiy, O.P. (ed.) (1988) *Analiz vokal'nykh proizvedeniy* [Analysis of Vocal Works]. Leningrad: Muzyka.
16. Kerman, J. (1973) *An die ferne Geliebte*. In: Tyson, A. (ed.) *Beethoven Studies*. Vol. 1. New York: W.W. Norton & Company. pp. 123–157.
17. Tarasov, S.V. (2010) *Kamerno-vokal'naya muzyka venskikh klassikov: k probleme genezisa i evolyutsii zhanra* [Chamber and Vocal Music of the Viennese Classics to the Problem of the Genesis and Evolution of the Genre]. Abstract of Art Criticism Cand. Diss Saratov.
18. Whitton, K. (1984) *Lieder, An Introduction to German Song*. London: Julia MacRae.
19. Konen, V. (1975) *Etyudy o zarubezhnoy muzyke* [Studies of Foreign Music]. 2nd ed. Moscow: Muzyka.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-25-35

Сюй Яньпин

ORCID 0000-0003-1778-8255

### **ЧЖАО ЮАНЬЖЕНЬ: ХОРОВАЯ БАЛЛАДА «МОРСКАЯ РИФМА» КАК СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ НОВОГО ВРЕМЕНИ**

В данной статье рассмотрено творчество великого китайского деятеля-новатора, композитора и педагога – Чжао Юаньжэня. В центре внимания его хоровая баллада – «Морская рифма», ставшая самой амбициозной попыткой китайских композиторов развить китайское музыкознание в области освоения новых техник композиции. Выступая в своем творчестве за свободу и патриотизм, в данном произведении Чжао демонстрирует смелый и новаторский дух как в

выборе тематики, так и в раскрытии национального стиля музыки. Данное творение представляет собой переходный этап от школьных песен к масштабным повествовательным хоровым произведениям.

Ключевые слова: Чжао Юаньжень, баллада «Морская рифма», символизм, подтекст, формирование кантатно-ораториального жанра, музыкальная стилистика, китай-ская хоровая музыка.

Выбор творчества известного в Китае композитора Чжао Юаньжэня (1892–1982 гг.) в качестве темы исследования был сделан в связи со значительным масштабом личности данного композитора. Являясь превосходным лингвистом, математиком, переводчиком и философом, он был не менее одаренным автором песен, который одним из первых начал писать оригинальные китайские композиции [1]. Подверженный разнообразным культурным веяниям, Чжао получил качественное семейное образование: к двенадцати годам свободно говоря на четырех китайских диалектах, он с детства был знаком с многочисленными разновидностями народной музыки, а также музицировал на китайской бамбуковой флейте («дизи»).

Юношеские годы Чжао Юаньжэня отмечены длительным периодом обучения за рубежом. Получив безупречное образование в США, в 1920 году он возвращается в Китай и занимает должность преподавателя лингвистики в университете Цинхуа. Одновременно с тем Чжао вовлекается в сочинительство вокальных произведений и коротких фортепианных опусов, расширяет свои навыки в области музыковедения. Обширные знания в различных областях науки и искусства приводят к тому, что в середине 1920 гг. Чжао становится преподавателем музыкального факультета в Цинхуа, где читает вводный курс по музыке для студентов и серьезно занимается изучением теории музыки [1. С. 5]. Несмотря на то, что данный композитор наиболее известен своей работой над методом фонетической романизации мандаринского языка «Гоюй ломазы», его вклад в модернизацию китайской музыки также является довольно значимым.

Остро реагируя на социальные и политические трансформации в стране 1920-х гг., Чжао Юаньжэнь присоединяется к рядам композиторов и музыкальных педагогов, ратующих за модернизацию китайского образования. Пополнив ряды китайской интеллектуальной элиты, он намеревался адаптировать ключевые аспекты китайской музыкальной культуры в соответствии с новой моделью, подразумевающей объединение западных композиционных техник с исконным китайским народным мелосом (народными песнями и китайской драмой) [2. С. 7].

Самая амбициозная попытка в данной области содержится в его сборнике «Песенник новой поэзии», который первоначально был опубликован в Шанхае (1928 г.) и после переиздан в Тайване «Коммерческим издательством» (1960 г.) [3]. В предисловии к сборнику кратко представлена информация о музыкальной деятельности Чжао Юаньжэня, затем предлагается обсуждение некоторых ключевых идей, положенных в основу трех представленных здесь глав: «Национальная музыка – западная музыка»; «Музыка в этом томе»; «Эпилог». Центральная идея сборника выражена Чжао в рассмотрении его взглядов на качество китайской и западной музыки в начале XX века, а также в предложении своего видения того, каким образом должна развиваться китайская классическая музыка. Чжао полагает, что не существует различий между западной и мировой музыкой, и, хотя это может показаться незначительным семантическим вопросом, такая расстановка приоритетов имеет весомые последствия для национальной китайской музыки. Уравнивая «западную» и «мировую» музыку, он не только предполагает, что существует мировой стандарт в плане техники и музыкальности, но также признает и то, что китайская музыка «отстает» от этого стандарта из-за своей изоляционной позиции в прошлом [3]. Желая «продвинуть» китайскую музыку в область освоения новых композиционных техник, Ч. Юаньжэнь выпускает ряд вокальных произведений, публикуя их в данном сборнике.

Основное содержание сборника составляют 14 песен, написанных Чжао Юаньженем между 1922 и 1927 годами, с подробными примечаниями к каждому опусу. Произведения отличает оригинальный подход к выбору композиционных техник, которые отчасти заимствованы из опыта ранних европейских романтиков. Наиболее яркая передача структурных особенностей масштабных хоровых произведений европейских классиков XVIII века отражена в работе Чжао над повествовательной балладой для солиста и хора «Морская рифма», единственной хоровой композицией в среде вокальных произведений сборника.

Выступая за свободу и патриотизм в своем творчестве, в данном произведении Чжао демонстрирует смелый и новаторский дух как в выборе тематики, так и в исследовании национального стиля музыки. Рассуждая о состоянии музыкальной среды Китая 1920-х гг., мы можем утвердительно заявить, что произведение «Морская рифма» представляет собой переходный этап от школьных песен к масштабным повествовательным хоровым произведениям [4]. Произведение демонстрирует намеренное стремление к внедрению средств музыкальной выразительности, свойственных китайскому традиционному музицированию, в мелодике и гармонии, а использование разнообразных приемов современного хорового письма служит своеобразным «плацдармом» для освоения новых техник композиции в творчестве последователей.

Говоря о жанровых характеристиках данного произведения, стоит отметить, что претензия на определение такого жанра, как оратория, которая была предложена рядом музыковедов (в т.ч. Тянь Сяобао [5], Ванг Роу [6], Янь Лю и др.), по нашему мнению, не совсем корректна. Несмотря на то, что исследователь Янь Лю в своей статье «Формирование жанровых традиций в китайской хоровой музыке» опосредованно стремится оправдать звание оратории в отношении «Морской рифмы», увязывая этот аспект с наличием в произведении «интродукции и четырех характеризующихся отличными друг от друга частей» [7. С. 82], мы не можем согласиться с данным фактом. При детальном рассмотрении нотного текста становится ясно, что форма «Морской рифмы» одночастная, с присутствием в опусе пяти контрастных разделов (12–39 тактов), а не многочастная, как это принято в оратории. Таким образом, масштабы «Морской рифмы» не соответствуют ораториальным. К тому же присущее оратории обобщенное содержание в «Морской рифме» противоречит жанровой специфике наличием сюжетной основы.

Есть еще одно основание утверждать, что «Морская рифма» не является ораторией: обращаясь к структуре разделов произведения, среди аналогичных «Морской рифме» мы можем привести балладу Ф. Шуберта «Лесной Царь», структура которой идентична произведению Чжао. Мы не можем однозначно утверждать, был ли Чжао вдохновлен балладой Ф. Шуберта и сознательно ли Ч. Юаньжень взял за основу структуру и стиль баллады «Лесной Царь». Но так как Чжао сам был увлеченным пианистом и в течение некоторого времени обучался игре на фортепиано у известных преподавателей в США, он явно был знаком с композиторским инструментарием Ф. Шуберта [8. С. 94]. Чжао Юаньженю удалось учесть различия в культуре и традициях, создав аналог баллады «Лесной Царь» на поприще китайской композиторской школы.

В связи с вышеприведенными фактами мы можем причислить хоровую композицию «Морская рифма» к жанру хоровой баллады. Да, стилистически балладе Чжао не хватает драматической интенсивности в фортепианном сопровождении, Шуберт превосходит Чжао в точности передачи музыкальных приемов во фразировке и динамике, но, бесспорно, баллада Чжао стала замечательным примером китайской версии лирических произведений.

Переходя к сюжету, нужно сказать, что за основу баллады было взято содержание одноименной поэмы известного поэта XX века – Сюя Чжимо (1895–1931 гг.). Ч. Юаньжень выбирал тексты для своей баллады из второго эпизода поэтического

сборника поэта С. Чжимо «Ночь в изумрудной зелени» [2. С. 70]. Выбор произведения С. Чжимо был сделан Чжао Юаньженем неслучайно: посредством символического образа «девушки, желающей освободиться от оков посредственного мира», который заложен в основу текстов поэмы, композитор сумел передать романтический дух китайской молодежи, выступающей против феодализма и стремившейся к освобождению своей индивидуальности. Можно сказать, что это произведение представляет собой одну из первых попыток китайских композиторов XX века посредством музыки образно отразить то, что характеризует современные социальные и политические процессы.

Говоря о символизме в музыке Чжао Юаньжэня, мы должны добавить, что китайской музыке в принципе присуще многоуровневое символическое мышление. В разные эпохи оно отражало попытки установить соответствия отдельных музыкальных тонов, уникальных инструментов, видов и жанров музыки с мирозданием и социально-политическими трансформациями. Но именно «Морская рифма» является первым ярким примером в среде хоровых произведений, где видится явное желание композитора отразить идею нового времени – освобождение от оков феодализма.

Содержание поэмы весьма простое, но сопровождается колоссальным философским подтекстом [9]. Вся баллада Ч. Юаньжэня представляет собой пример романтического произведения, наполненного чередой вопросов и ответов между хором и солирующей вокалисткой с органичным вкраплением фортепианных рефренов. Посредством ярких изобразительных образов композитор формирует портрет сильной, смелой девушки, которая жаждет свободы и презирает все обыденное. Ее бессловесный протест отражен в отсутствии страха перед неизвестностью и на первый взгляд в неуместном танце близ разыгравшегося шторма. Вопреки угрозе быть растерзанной жесткими ветрами и волнами она не испытывает смятения – ее дух полон решимости. Прежде чем окончательно погрузиться в темную морскую пучину, уйдя в подготовленную бушующими волнами неизвестность, она танцует, смеется и наконец-таки чувствует себя свободной [2].

В «Морской рифме» перед нами предстают всего три героя: девушка, роль которой отведена соло сопрано, поэт, в лице смешанного хора, и фортепианный аккомпанемент. Как и солирующее сопрано, фортепианный аккомпанемент здесь имеет особое значение – за счет использования ломаных аккордов, арпеджио и тремоло, Чжао описывает бурное, штормовое море. Декламационный хор же выступает в роли рассказчика от начала и до конца, давая полное представление о содержании.

Как и поэма Сюя Чжимо, баллада Чжао Юаньжэня разделена на пять следующих разделов:

- первый раздел: «Диалог между хором (рассказчиком) и сопрано (девушкой)»;
- второй раздел: «Отрицание», построен на переключке рассказчика и девушки, отрицающей советы рассказчика;
- третий раздел: «Танец у моря» – девушка танцует, отрицая увещания хора;
- четвертый раздел: «Девушка блуждает по берегу бушующего моря»;
- пятый раздел: «Исчезновение в бушующих волнах» – после длинной фортепианной интерлюдии девушка исчезает, в фортепианном сопровождении повторяются коды предыдущих четырех разделов.

Касательно прелюдии и интерлюдии в «Морской рифме», нужно отдельно добавить, что они служат для описания таких сцен, как изображение трагической атмосферы, рев моря, одинокое блуждание девушки, ее танца и борьбы среди волн. Таким образом, подчеркивание основных сюжетных линий баллады достигается за счет изобразительных штрихов, присутствующих в фортепианном аккомпанементе. Особый успех «Морской рифмы» заключается в конкретном изображении музыкальных образов, органичном сочетании слов и музыки и строгой структуре произведения.

Развернутый анализ хоровой партитуры показывает, что основная тональность баллады – d-moll, которая позволяет создать очень мрачную, гнетущую атмосферу,

присущую трагическому тону произведения. На протяжении всех пяти разделов произведения Чжао также использует широкий спектр других тональностей (A-dur, F-dur, D-dur), в соответствии с потребностями сюжета. Так, композиция начинается с тринадцатитактового вступления, описывающего бушующее море и предваряющего дальнейшее развитие действий всей баллады (пример 1).

The musical score for Example 1 is divided into three systems. The first system shows the piano introduction from measure 1 to 6, marked 'p'. The second system continues the piano introduction from measure 7 to 12, marked 'rit.'. The third system shows the vocal introduction from measure 13 to 17, marked 'mp'. The vocal parts are labeled 'S. A.' (Soprano) and 'T. B.' (Tenor). The piano accompaniment continues from measure 13 to 17, marked 'mp a tempo'. The lyrics for the vocal parts are: "女郎, 单身的女郎, 你为什么".

Пример 1. Вступление

Первый раздел (с 14 по 45 такт): начинается в тональности d-moll, что придает музыке мрачность. Размер 3/4 задает спокойный и мягкий тон, имитирующий увещания доброго отца по отношению к своему ребенку. Затем следует вступление солистки-сопрано, где мелодия начинается в светлой тональности F-dur и вместе с использованием синкопированных ритмов в середине партии впервые демонстрирует невинность и упрямство характера девушки (пример 2).

The musical score for Example 2 shows the solo introduction of the soprano from measure 24 to 29. The vocal line is marked 'S. solo' and the piano accompaniment is marked 'mp'. The lyrics for the vocal part are: "不, 回家我不回, 我爱这晚风吹".

Пример 2. Вступление солистки-сопрано

Припев в конце первого раздела отображает сожаление рассказчика по отношению к девушке, которая, несмотря на советы, продолжает оставаться у моря. Последние восемь тактов фортепианной интерлюдии при помощи звукоизобразительных средств передают блуждания девушки по берегу моря (пример 3).



Пример 3. Фортепианная интерлюдия в конце первого раздела

Второй раздел (45–75 такты): является сюжетным развитием первого. Солистка продолжает петь, игнорируя наставления хора остановиться и скрыться от натисков бури. Но наибольшее развитие достигается в третьем разделе (76–106 такты): наступает ночь, и буря неизбежна, поэт (хор) в третий раз поет «Беги домой, девушка, беги!», что композитор трактует как временное отступление, добавляющее напряженности фразе. Здесь мы можем увидеть большие интервальные скачки вниз в партии сопрано, которые отражают настоятельную просьбу поэта, обращенную к девушке (пример 4).

Пример 4. «Беги домой, девушка...»

Внезапно ритм меняется, и мелодия естественным образом переходит на метр 6/8, ярко описывая танец девушки на берегу моря (пример 4а).

Пример 4а. “Соло сопрано”

В данном разделе композитор использует богатый спектр средств музыкальной выразительности: за счет тонального развития, фактурного уплотнения, повышения диапазона достигается кульминационная точка баллады.

Следующий раздел (с 107 по 152 такт) контрастирует предыдущему. Именно он является кульминацией произведения, в которой достигается наивысшая эмоциональная точка. Начиная с 107 и по 117 такт мелодия отличается волнующим характером, вступление отводится мужскому хору, который выражает ярость бушующего моря (пример 5).

Example 5 shows the introduction of the men's chorus. The score is written for Tenor (T. I), Bass (B. I), and piano accompaniment. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The score covers measures 107 to 112. The lyrics are: "听呀, 那大海的震怒, 女郎, 回家吧, 女郎!"

Пример 5. Вступление мужского хора

Далее хоровой ансамбль объединяется, вступает смешанный хор. Здесь Ч. Юаньжень использует диссонирующие аккорды для придания картине драматизма, но особую трагичность кульминации придает присутствие тремоло. В обращении смешанного хора с призывом «Иди домой, девочка, иди домой!», композитор обращается к приемам полифонического письма, за счет чего хор и ответ девушки поются одновременно – это создает оригинальный и трогательный эффект (пример 6).

Example 6 shows the introduction of a soloist. The score is written for Soloist (S. solo), piano accompaniment, and a piano accompaniment. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The score covers measures 118 to 122. The lyrics are: "啊不, 海波他不来吞我, 我爱这大"

Пример 6. Вступление солистки

Окончание раздела завершается трагедией – девушку поглощают бурные волны. Хор изображает девушку на смертном одре в мрачных трагических тонах. Последующая фортепианная интерлюдия, построенная на арпеджио, является неотъемлемой частью произведения, поскольку образно описывает финал жизни девушки. Динамика, развивающаяся от *ff* и затухающая до *p*, помогает подчеркнуть важность и трагичность момента: от отчаяния к сожалению и тихому смирению (пример 7).

Пример 7. Интерлюдия

В разделе 5 описывается пустынный берег моря, оставшийся после гибели девушки в море. Он начинается с хора женских голосов в D-dur, где поэт с тяжелым сердцем пытается предпринять что-либо. Но девушки уже нет в живых, это метафорично отображено вступлением фортепиано, партия которого звучит в d-moll. На том месте, где должны были быть слова солистки, теперь появляется безмолвное фортепианное соло. Здесь весьма характерно использование композитором мажорных и минорных мерцаний в одной тональности. Нежный, проникновенный характер женского хора делает финал эмоциональным контрастом к кульминационной части (пример 8).

Пример 8. Женский хор

Далее смешанный хор имитирует пение случайных прохожих, вышедших на море после бури. Припев контрастирует с кульминацией, здесь значительно ускоряется темп по сравнению с остальными припевами баллады – таким образом Чжао передает трагизм заключительной части произведения. Кажущийся изломанным ритмический рисунок в финале и мрачная тональная окраска являются глубоким выражением сочувствия к несчастной девушке. Мотивы, представляющие портрет главной героини в предыдущих частях, снова появляются в фортепианных пассажах финала, унося слушателей в чертоги наступающей морской ночи.

Данное сочинение подчинено закономерностям лирико-драматической музыкальной драматургии конфликтного типа. Демонстрируя сложные эмоциональные потрясения, Чжао Юаньженю удается держать публику в напряжении на протяжении прослушивания всей баллады. Композитору удалось выразить сомнения, тревоги, увещевания, страх поэта, а также непостижимое и бесплотное настроение дамы. Фортепианное сопровождение ярко отражает смену настроений поэта и смену погоды: от бушующего до безмятежного моря – все это держится на контрасте с пением солистки. Последняя строка поэмы гласит: «Я больше не увижу девушку никогда», но композитор смог навсегда запечатлеть этот прекрасный образ средствами хоровой музыки.

Баллада Чжао Юаньжэня «Морские рифмы» открыла новую эру для хоровой музыки в Китае. Успех данного хорового произведения не случаен, а скорее является результатом обширных знаний Чжао Юаньжэнем западноевропейской классической и современной музыки. Невероятно, но на сочинение «Морской рифмы» Чжао потратил десять дней, сумев создать одно из самых ранних влиятельных хоровых произведений Китая XX века [10. С. 230]. Произведение производит сильное впечатление своей символикой и эстетическими качествами. После прослушивания баллады слушатель еще на долгое время остается в волнении и задумчивости, т.к., помимо прочего, произведение имеет философский подтекст, раскрывающийся для каждого по-разному. Все это делает «Морскую рифму» классическим произведением китайской хоровой музыки XX века, которое действительно достойно тщательного изучения и анализа современным поколением музыкантов.

### Литература

1. Zhao Yuanren. Chinese Linguist, Phonologist, Composer and Author, Yuen Ren Chao: Interview Conducted by Rosemary Levenson. Bancroft Library: University of California at Berkeley China Scholars Series, 1977. 311 p.
2. Чжао Жулань. Полное собрание сочинений Чжао Юаньжэня. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1987. 112 с.
3. Zhao Yuanren. New Poetry Songbook (新诗歌集). Taipei: Taiwan Commercial Press, 1960. 45 p.
4. Цянь Ренканг. Источники школьных песен. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. 317 с.
5. Тянь Сяобао. Хоровое искусство. Чунцин: Изд-во Юго-Западного педагогического университета, 2008. 229 с.
6. Wang Rou. Dissemination of Western Music in China // Music Research, 1982. № 2. 92–95 p.
7. Лю Янь. Формирование жанровых традиций в китайской хоровой музыке // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2009. № 1 (11). С. 82.
8. Сунь Цзинань. Сборник по общей истории китайской музыки. Цзинань: Шаньдунское просвещение издательство, 2007. 616 с.
9. Юй Цюй. История китайской драмы. Шанхай: Шанхайское образование, 2007. 293 с.

10. Ван Юхэ. Современная музыкальная история Китая. Пекин: Народное издательство, 1994. 362 с.

**Zhao Yuanren: The Choral Ballad “Sea Rhyme” as a Symbolic Image of New Times**  
*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2022, 2 (85), 25–35.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-25-35

*Xu Yanping*, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation); Sanming University (Sanming, China). E-mail: luty25@163.com

**Keywords:** Zhao Yuanren, ballad “Sea Rhyme”, symbolism, subtext, formation of cantata-oratorio genre, musical stylistics, Chinese choral music.

The article analyzes the works of Zhao Yuanren, a great Chinese innovator, composer, mathematician and linguist. The author’s attention is focused on his ballad “Sea Rhyme”, a landmark work for Chinese musicology. The ballad was able to embody a symbolic image of the era of change (1920s) and become a point of reference for China’s new choral music of the 20th century. Written in 1927 to words by the poet Xu Zhimo, the ballad demonstrates a bold and innovative spirit both in its choice of subject matter and in its exploration of the national style of music. Reacting sharply to the social and political transformations in the country in the 1920s, Zhao succeeds in creating a work that seems clearly intended to reflect the idea of the new age: liberation from the shackles of feudalism. Among other things, the ballad is notable for its incorporation of the means of musical expression common to Chinese traditional musicianship, and its use of a variety of modern choral writing techniques serves as a “springboard” for the exploration of new compositional techniques in the works of successor composers. Intending to adapt key aspects of Chinese musical culture according to a new model that entailed combining Western compositional techniques with the original Chinese folk melos (folk songs and Chinese drama), Zhao showed himself to be a composer advocating the modernization of Chinese musicology, which allowed Chinese composers to come closer than ever to the cantata-oratorio genre. The article also provides a vocal and choral analysis of the ballad “Sea Rhyme” and focuses on the fact that through the symbolic image of a “girl who wants to free herself from the shackles of the mediocre world”, the composer was able to convey the romantic spirit characteristic of Chinese youth of the 20th century. The author concludes that the choral ballad “Sea Rhyme” is the composer’s skillful attempt to bring new developments in the musicology of China and to symbolically reflect the contemporary social and political processes.

### References

1. Zhao Yuanren & Levenson, R. (1977) *Yuen Ren Choo; Chinese Linguist, Phonologist, Composer and Author, Yuen Ren Chao: Interview Conducted by Rosemary Levenson*. Bancroft Library. University of California at Berkeley China Scholars Series.
2. Chzhao Zhulan'. (1987) *Polnoe sobranie sochinenii Chzhao Iuan'zhenia* [The Complete Works of Zhao Yuanzhen]. Shanghai: Shankhaiskoe muzykal'noe izdatel'stvo.
3. Zhao Yuanren. (1960) *New Poetry Songbook*. Taipei: Taiwan Commercial Press.
4. Tsian' Renkang. (2001) *Istochniki shkol'nykh pesen* [Sources of school songs]. Shanghai: Shankhaiskoe muzykal'noe izdatel'stvo.
5. Tian' Siaobao. (2008) *Khorovoe iskusstvo* [Choral Art]. Chongqing: South-East Pedagogical University.
6. Wang Rou. (2008) Dissemination of Western Music in China. *Music Research*. 2. pp. 92–95.
7. Liu Ian'. (2009) Formirovanie zhanrovnykh traditsii v kitaiskoi khorovoi muzyke [Formation of Genre Traditions in Chinese Choral Music]. *Vesnik Belaruskaga dzjarzhaunaga universiteta kul'tury i mastatstvau*. 1 (11).

8. Sun' Tszinan'. (2007) *Sbornik po obshchei istorii kitaiskoi muzyki* [A Compendium of the General History of Chinese Music]. Jinan: Shandunskoe izdatel'stvo. Prosveshchenie.
9. Iui Tsiui. (2007) *Istoriia kitaiskoi dramy* [History of Chinese Drama]. Shanghai: Shankhaiskoe obrazovanie.
10. Van Iukhe. (1994) *Sovremennaia muzykal'naia istoriia Kitaia* [Modern Musical History of China]. Beijing: Narodnoe izdatel'stvo.

УДК 78.036

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-35-43

Линь Чжефу

### ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ СОВРЕМЕННОСТИ

*В статье дан обзор истории китайской популярной музыки в соответствии с веками социокультурных процессов, происходящих в стране. Определяются основные музыкальные особенности каждого периода развития. Выявляются тенденции взаимодействия национальной специфики китайской популярной музыки с традициями Европы, Японии, Америки. Доказывается, что тенденции глобализации привели к большему распространению европейской и американской музыки, что приводит к утрате национального своеобразия поп-музыки в Китае и вступлению ее в эру диверсифицированного развития.*

Ключевые слова: популярная музыка, школьные песни, китайская опера, стили джазовой и танцевальной музыки, этнический стиль, глобализация, диверсификация.

Развитие как народной, так и профессиональной музыки любой страны тесно взаимосвязано с ее историей. В этом смысле формирование китайской поп-музыки не является исключением.

Цель данной статьи – опираясь на вехи исторического развития Китая и социокультурные процессы XX–XXI вв., наметить пути формирования китайской популярной музыки и дать общую характеристику каждого периода развития.

После создания Китайской Республики в 1917 году музыкальная программа в школах стала более значимой, музыкальные курсы обязательными в обычных школах; школьные песни получили большое развитие, став прообразом популярной музыки. В этот период школьные песни в основном сочинялись путем заимствования западной или японской мелодии и добавления китайского текста. Так, например, в песне «Прощание» (送别), написанной Ли Шоутунем (李叔同) в 1915 году, мелодия взята из американской песни «Dreaming of Home and Mother», созданной John Pond Ordway. Песни этого периода часто исполнялась хором и представляли собой 3-голосную хоровую композицию, как, например, песня Ли Шоутуна (李叔同) «Весеннее путешествие» (春游) (пример 1).

Школьная песня является примером «новой музыки» в современной истории китайской культуры. Это был первый случай, когда хоровое пение стало популярной музыкальной формой в китайском обществе. С появлением школьной песни западная музыкальная теория и техника композиции начали распространяться в Китае. Школьная песня имела широкую популярность в то время. Она обладала теми же атрибутами, что и популярная музыка, и, будучи символом китайской музыки, заложила основу для развития популярной музыки [1]. Школьные песни имеют не только большое историческое значение, но и полноценную социально-культурную эстетическую ценность. Они в значительной степени стали отправной точкой для развития музыкально-эстети-