

**ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ
В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Становление национальной стилистики в китайской камерно-вокальной музыке тесно связано с фольклором и, прежде всего, с песенным жанром. Народная музыка является важнейшим источником формирования национального стиля в китайском искусстве, ярким носителем национально-традиционных черт. Для китайской музыки XX века китайский фольклор стал базой широкого освоения в области композиторского творчества. Одним из самых любимых музыкальных жанров в Китае является народная песня. Её исключительному богатству посвящены труды китайских музыковедов Тянь Бянь [14], Люй Цзы [10], Ван Гуанзин [9], Вей Дзюнь [2], Цао Шули [7] и др. Проблема «композиторское творчество и фольклор» нашла отражение в работах Ю Чи Хонга, Тун Дао Цина, Сун Мин Чу, Ян Инь Лю, Ю Куан-Инга и др. Однако, несмотря на наличие отдельных научных работ и статей, китайская камерно-вокальная музыка практически не включается в комплексные исследования, связанные с характеристикой её жанров и авторских стилей в аспекте национальной стилистики.

Китайский музыковед Цао Шули утверждает, что китайская камерно-вокальная музыка имеет древние истоки, которые можно проследить ещё в эпоху ранней Цинь (221–206 гг. до н. э.). Генезис национальной камерно-вокальной музыки учёный видит в высокохудожественных древних китайских песнях, называя также другие жанровые разновидности, среди которых: песня, элегия, ода, гимн, вокальный цикл, ария и др. [7, с. 46].

Самым известным сборником народного и традиционного песнетворчества Китая является знаменитая «Книга песен» (Шицзин), составленная около двух тысяч лет назад. Собранные Конфуцием 305 песен Шицзина являются всесторонней антологией народных песен, а также творчества древних поэтов (поэмы, оды, гимны ритуального характера). Древнейшие записи Шицзина не имели зафиксированного музыкального текста песен. Тем не менее, в трактате

«Мо Цзы» [5] указывается на то, что содержащиеся в этом собрании песни в подавляющем большинстве были именно песнями, неразрывно связанными с музыкальным интонированием. Распевности декламации Шицзина требует сам китайский язык, необычайно богатый и разнообразный в интонационном отношении.

Некоторые мелодии из Шицзина известны в Китае по нотным записям, сделанным в более поздние эпохи. Вероятно, они были сочинены китайскими композиторами эпохи поздней Чжоу и Хань (VI–I вв. до н. э.). В частности, известно, что Конфуций, объясняя Шицзин своим ученикам, пел эти песни и гимны, сопровождая себя на *цине*. Содержание 305 песен, помещённых в Шицзине, отличается большим разнообразием сюжетов и тем, охватывающих все стороны народной жизни.

Отметим, что китайская народно-песенная традиция – «сложное и многозначное явление, объединяющее религию, философию, мораль и отображающее общий уровень развития культуры, включая художественную культуру» [2, с. 19]. В китайском народном песенном творчестве выделяются четыре социально-порождаемые модели: *Лао цзо гэ* (трудовые песни), *Шан тен гэ* (лирико-протяжные песни), *Чин су гэ* (семейно-бытовые песни) и *Шо чан* (песни-сказания). Жанровое многообразие китайских народных песен обусловлено региональной спецификой Китая, насчитывающего 56 национальностей. Песня всегда является носителем признаков ментальности народа, что реализуется конкретными музыкально-выразительными средствами. Вербально-интонационная специфика китайского песенного фольклора основана на пекинском диалекте, однако, параллельно существует множество других диалектов, значительно отличающихся друг от друга.

Музыкальный фольклор Китая отличается чрезвычайным разнообразием содержания, формы и характера, определяемых образом жизни, особенностями языка, обычаями отдельных областей и провинций Китая. Взаимосвязь диалектных особенностей языка с песенными традициями исполнения обуславливает единство речевой и вокальной интонации, определяющее специфику вокального стиля китайского народа, его общие черты и региональное своеобразие. Так, например, южные китайские народные песни тяготеют к непре-

рывному движению, которое характеризуется ходами терций и квинт. Северные мелодии, наоборот, стремятся к более разобцённому, угловато-неловкому движению, чаще используя квартовые интервалы.

Наряду с пентатонными ладами, в китайском песенном фольклоре встречается и семиступенная гамма. В китайских народных песнях встречаются дополнительные лады «бяни» на IV и VII ступенях. Однако в отличие от европейской музыки, в китайской мелодии VII ступень никогда не играет роли вводного тона. Никогда мелодия не заканчивается ходом к тонике через VII ступень. «Бяни» служат лишь в качестве проходящих, обогащающих мелодику звуков.

Основой творчества китайских композиторов в области камерно-вокальной музыки стали, прежде всего, фольклорные песни *Шан тен гэ* (лирико-протяжные песни), *Чин су гэ* (семейно-бытовые песни) и *Шо чан гэ* (песни-сказания). Лирико-протяжные песни *Шан тен гэ* («горностепная песня») исполняются вдалеке от людей, «наедине с горами ([shan]) и степями ([ten])» [2, с. 14]. В зависимости от местности в разных провинциях Китая они делятся на *шан гэ* – песни горных районов и *тен гэ* – песни равнинных и степных районов. Песням *Шан тен гэ* присуще индивидуальное исполнение, характерной чертой которого стал широкий диапазон мелодической линии. Глубокий психологизм и эмоциональное наполнение лирико-протяжных песен отразились на стиле исполнения мелодий широкого диапазона, в которых сочетаются крикливость, напряжённость, открытость звука и протягивание слогов. В вокально-речевой интонации преобладают квартовые попевки, имитирующие крик, взлетающие октавные ходы, фальцетное исполнение нот верхнего регистра, использование форшлагов, тремоло, ферматы на отдельных звуках для подчеркивания ёмкости фразировки и др.

Семейно-бытовые песни *Чин су гэ* освещают жизнь людей, обычаи и обряды. Наибольшее влияние на камерно-вокальное творчество оказали детские колыбельные песни *эр гэ – яо эр гэ*, а также бытовые песни *чин чу гэ*, в которых отражены мировоззренческие и духовные установки людей, семейные песни *чин гэ*, называемые «душой нации» [2, с. 15]. Среди этих песен порой встречаются шуточные, игровые по содержанию образцы, отмеченные сочным народным юмором. Наряду с ними существуют песни глубокого лирического содержания,

поэтически отображающие чувства и мысли простого народа, его извечную тягу к правде, к лучшей доле.

Песни-сказания *Шо чан гэ* относятся к древнейшему виду китайского песенного фольклора и связаны с творчеством народных сказителей *шошудов*. Вершиной песенно-повествовательного искусства *шошудов* стали песни *тан чан*, исполняемые народным певцом в сопровождении музыкальных инструментов *хуциня* или *пибы*. Стиль исполнения таких песен-повествований, как правило, речитативно-импровизационного характера, огромное значение уделяется синтезу словесного текста и музыкального сопровождения. Для этого певцу необходимо было обладать не только яркими вокальными и актёрскими данными, но также играть на китайских музыкальных инструментах. Форма музыкальных повествований *шошудов*, шлифуясь на протяжении веков, приобрела художественную законченность и архитектурное единство, сохраняющиеся несмотря на чрезвычайную протяжённость отдельных рассказов-песен.

Проявление речевого начала в вокальных жанрах, наряду с общими закономерностями, определяется и национальной стилистикой, которая выявляет национальный элемент в произведениях, который реализуется: на уровне стилизации, выступающей в качестве имитации народного стиля, а также на уровне авторского стиля, в котором претворяются национальные черты. Таким образом, национальная стилистика представляет сложное «многосоставное музыкально-языковое явление, формируемое разными путями и сочетающее как реальные интонационные моменты, свойственные фольклору или автору, как носителю национального менталитета, так и своего рода авторский вымысел – комплекс представлений о музыке какого-либо народа или региона, зачастую не подкреплённый конкретикой» [1, с. 19].

Особенности вокального интонирования – неотъемлемая составляющая той или иной национальной стилистики в искусстве пения. Фольклорные истоки здесь всегда были определяющими. Говоря о национальных истоках китайской вокальной стилистики, следует иметь в виду и их исполнительское воплощение, связанное с коренными свойствами вербального языка, народной манерой пения, жанрово-диалектным своеобразием. Китайский вокальный стиль во всех его проявлениях представляет собой синтез фольклорных и академи-

ческих влияний, где центральное значение имеют фольклорные, связанные с особенностями фонетики и лексики национального языка.

Вокальная музыка связана со словом, что всегда означает главенство речевой интонации. «Звучание языка является доминантой в создании «звукового» образа исполнителем: фоника языка влияет и на поэтическое творчество, и на творчество композитора, исполнителя, переводчика, – утверждает Т. Мадьшева. – Признание универсального характера интонационно-фонетического подхода к вокальному исполнительству позволяет рассматривать вокальное исполнительство как результат выявления логики развития целого комплекса средств языковой выразительности. Речевая интонационность не только расширяет границы выразительных средств, она также раскрывает многочисленные фонетико-семантические грани музыкально-поэтического образа и возможности трактовки» [4, с. 7].

Важным этапом в развитии китайской вокальной музыки стало начало XX века, когда многие китайские музыканты отправились за границу в надежде получить музыкальное образование европейской традиции. Так, в Европу и США отправились учиться Ксяю Юмэй, Ли Шутонг, Чен Жимин, Шен Ксингон, а позднее Ван Гуанзин. Китайские музыканты превосходно усваивали западную профессиональную музыку, однако, большинство из них оставались под влиянием традиционной китайской музыки. Многие китайские музыканты первого поколения получили музыкальное образование в Японии. Первыми среди них были Цзянг Фуксинг, Чонг Сайксианг, Жоу Зунгуан, Лю Куаншенг, Ли Гуиксианг Гао Чунхуа, Лин Жиншенг, Дай Фенжи и др.

По возвращении на родину, молодые музыканты способствовали увеличению роли западной музыки в стране. Династия Цинь также осуществила реформу, в результате которой в 1904 году в законодательство был внесён ряд изменений – были введены обязательные уроки школьной песни. В Китай были приглашены японские педагоги для обучения китайцев в вопросах изменения системы школьного образования. Это помогло распространить практику школьной песни, учащиеся начали формировать хоровые группы, изучать западную музыку, понемногу знакомиться с западными инструментами.

Впервые включение музыки как дисциплины в программу обучения общеобразовательной школы зафиксировано 8 мая 1907 года

в «Уставе Министерства образования Китая», который предписывал введение уроков музыки в начальных женских учебных заведениях. Этому историческому событию предшествовал подготовительный период, в течение которого происходило осознание музыки как важного элемента общего образования и внедрение её в процесс обучения с учётом зарубежного опыта.

Революция 1911 года свергла династию Цинь, и это событие привело к концу 5000-летнего имперского правления. С этого момента китайцы получили возможность выезжать в западные страны для обучения музыке. В Китае начинается массовое знакомство с европейской музыкой, вводится европейская система нотации. Постоянно увеличивающееся число китайской молодежи слушало западную музыку, училось играть на западных инструментах и даже искало пути, которые позволили бы адаптировать западную музыку к китайской культуре.

Китайская профессиональная музыка, сформировавшаяся лишь в XX веке, изначально базировалась на фольклоре. Это подтверждается творчеством классиков китайской композиторской школы – Хе Лутина, Не Эра, Си Синхая, Люй Цзы, Люй Сюаня и др. Основоположники китайской композиторской школы предметно занимались изучением фольклора своего народа, собирали и систематизировали песни и образцы инструментальных жанров, создавали сборники народных песен и танцевальных мелодий, систематизировали в научно-теоретическом плане их характерные черты.

Так, например, композитор Си Синхай посвятил родине свои лучшие песни, всю пламенную энергию борца и художника. И хотя он создал две симфонии, скрипичный концерт, четыре хоровых кантаты и оперу, китайцы знают его как первого композитора-песенника, создавшего более 300 сочинений этого жанра. В статье «Народные песни и новая музыка» [13] Си Синхай указывал, что единственно правильный путь развития китайского композиторского творчества – это творчество на основе народной песни, глубокого постижения её духа. Будучи знатоком китайского народно-песенного искусства, Си Синхай утверждал: «Если говорить о рождении нового стиля в творчестве китайских композиторов, – утверждал Си Синхай, – то речь может идти только о претворении всего необозримого богатства нашей народной

музыки в новых формах, рождаемых в борьбе за новое прогрессивное содержание, в борьбе за новую культуру» [13, с. 13].

Композитор и музыковед Люй Цзы в статье «Тезисы по изучению народной музыки» [10] намечает пути, по которым должно идти изучение музыкального фольклора в провинциях Шэньси, Ганьсу и Нинся. Рассматривая проблемы собирания и изучения народных песен, Люй Цзы классифицирует музыкальный фольклор согласно жанровым и тематическим признакам, а также подчеркивает, что работа по изучению народной песни получила значительное развитие благодаря деятельности народного театра «янгэ», выступающего в деревнях и селах различных областей Китая.

Накопительный этап, связанный с систематизацией фольклора, находил естественное продолжение в авторском творчестве, где начальным жанром была обработка, а параллельно с ней возникали и оригинальные сочинения песенно-романсового жанра, такие как песни с аккомпанементом для фортепиано Си Синхая, Не Эра, Хо Лутина и других композиторов. Обработки народных песен содержат фольклорный материал, который составляет интонационное ядро композиции.

В отличие от обработок, в авторских песнях композиторы не цитируют фольклорный материал, но зачастую постигают народную музыку так глубоко, что она становится их «родной речью», образом мышления. При этом неизбежно происходит синтез фольклорных элементов и средств современного композиторского письма, расширение жанровой сферы музыки. Важнейший элемент – отбор специфичного и художественно ценного материала. Сопоставление фольклора и композиторского творчества как двух принципиально различных систем художественного мышления имеет применительно к Китаю свои особенности. Естественное решение проблемы виделось в органичном сплаве китайской народной музыки с лучшими достижениями европейской музыкальной культуры. Специфика национального материала подсказывала отношение к отбору средств вокального исполнения. Так формировалась стилистика китайской вокальной музыки.

Одним из переломных моментов для современной китайской профессиональной музыки стал военный конфликт с Японией 18 сентября 1931 года. Это было время переосмысления, которое в корне из-

менило как курс развития китайской национальной культуры в целом, так и её музыки в частности. В вихре антияпонской борьбы в среде музыкантов возникает новое патриотическое движение, связанное с написанием и распространением патриотических песен и музыки. Тысячи таких работ были созданы патриотически-настроенными и одарёнными музыкантами, такими как Не Эр, Си Синхай, Хуан Жи, Люй Сюань, Хе Лутин, Чжу Цзяньэр и др. С 1931 по 1945 годы были созданы прекрасные работы почти во всех музыкальных сферах – симфонии, хоровые работы, оперы, фортепианная и скрипичная музыка, и т. п. Особо выделяется среди этих работ «богатый урожай» песен, количество которых огромно.

С основанием в 1949 году Китайской народной республики для профессиональной музыки открылись уникальные возможности. Появляется необходимость в создании системы профессионального музыкального образования. В 1950-х годов в Пекине и Шанхае открываются консерватории. Первые семь лет Нового Китая (1949–1956) были периодом блестящего развития в сфере китайской профессиональной музыкальной культуры. В каждой области музыки, в том числе и в камерно-вокальном творчестве, были достигнуты значительные успехи. Подтверждением этому стала плеяда таких талантливых композиторов, создававших вокальные сочинения, как Дин Шаньдэ, Ли Инхай, Люй Чжуан, Хуан Хубей, Ду Цянь, Ван Пэйюань, Цзян Цу-синь, Сан Тонг, Ван Лишань и др.

Период 1966–1977 годов, вошедший в историю как Культурная революция, особенно 1960-е годы, был очень трудным для профессиональной музыки Китая. В китайском музыковедении до сих пор отсутствуют исследования, дающие объективную оценку достижениям национального музыкального искусства в 1960–1970-е годы. Тем не менее, несмотря на все трудности, многие музыкальные сочинения, написанные в этот период, отмечены самобытностью, яркостью. Поэтому в корне неверно рассматривать 1960–70-е годы и Культурную революцию как тупиковую ветвь на пути Китая к современному прогрессу, лучше всего понимать их как часть этого процесса.

Китайские музыканты, лишённые возможности исполнять классическую музыку, были вынуждены работать с народными песнями и фольклором в отдалённых провинциях. Профессора и студенты

собирали песни, которые позже, по возвращении в города, адаптировали для исполнения. Бессменными музыкальными лидерами в китайской политике этого времени были объявлены композиторы Не Эр и Си Синхай – авторы произведений в народном стиле. Их сочинения, созданные в 1930–1940-е годы, считались образцовыми и должны были стать ярким примером для китайских композиторов в 1960-е годы. Среди таких сочинений первое место занимал «Марш добровольцев» Не Эра, написанный на слова Тянь Ханя. Культурная революция стала периодом «грандиозных» песен, когда музыка сопровождала все торжественные мероприятия в жизни страны.

Но уже в 1971 году композитор Чжоу Энлай раскритиковал разрушительную сущность революционных песен, строившихся исключительно на лозунгах. Он призвал возвратиться к традиционным мелодиям и более «мягкой» музыке. Так в 1972 году были изданы «Новые песни поля битвы». Успех первого издания антологии привел к ежегодной публикации сборника до самого конца Культурной революции. Каждое следующее издание выходило ежегодно до конца Культурной Революции в 1976 году. Все пять томов содержат в общей сложности 556 различных песен. К сожалению, до нас дошли лишь имена популярных в то время композиторов-песенников – Ванг, Чен, Юань, Ли.

В конце 1970-х годов новая реформаторская политика правительства пробудила энтузиазм и творческий потенциал музыкантов по всей стране, и спровоцировала интерес к музыке «новой волны» и к популярной музыке. «Новая волна» в Китае представлена творчеством Тан Дуна, Чу Ксяосонга, Гуо Веньина, Е Ксяогана, Хи Ксунтяна, Ксу Шуя и др. Эти музыканты досконально изучили всю палитру современных западных методов композиции и, взяв их на вооружение, по-своему отобразили историю и современную жизнь китайской нации в своих музыкальных сочинениях. В сфере музыкальных концепций, языка, аранжировок, композиции, исполнительских методов они отошли от традиций и создали современный музыкальный стиль с высоким уровнем индивидуальности.

Многие современники, поддерживавшие долгожданные перемены в жизни страны, с восторгом восприняли новизну и необычность музыкального стиля «новой волны». Одними из самых активных де-

ителей этой группы были композиторы Жао Ксяошэнг, Ван Лисань, Чуан Жихао, смело осваивавшие современные техники композиции. Теоретики и композиторы, которые приняли дух «новой волны», одобрили творчество энтузиастов-новаторов. О высоком уровне овладения китайскими композиторами современной композиционной техникой свидетельствует также камерно-вокальное творчество Тан Дуна, Чжу Лян Чень, Дин Шаньдэ, Ван Лишаня Ши Гуангнань, Шу-Лонг Ма и др.

Оригинальное песенно-романсовое творчество китайских композиторов сформировало основы национального вокального стиля. Поэтому творчество композиторов-песенников, достигшее расцвета к 1970–1980-м годам, было важной вехой на пути творческого претворения самых разнообразных стилистических начал и жанровых форм китайского музыкального языка, ключом к которому является народная музыкальная лексика. Наиболее масштабно и системно песенно-романсовая сфера представлена в творчестве композиторов-песенников Чжу Цзяньэра, Чжу Сяююня, Сюй Цзяньчана и др.

Китайский музыковед Рао Юянь писал о музыке Чжу Цзяньэра: «Я восхищаюсь известным китайским композитором Чжу Цзяньэром, многие работы которого оказали огромное влияние на нашу историю современной музыки: 1940-е – «Солдатские песни»; 1950-е – оркестровые партитуры; 1960-е – хоровая и камерно-вокальная музыка. Эти произведения стали настолько популярны, что их исполняют в концертах, на радио и телевидении, они стали частью культуры всей китайской нации. Многие годы музыка этого композитора определяла нормы морали китайского общества. В 1980-е годы, когда была провозглашена политика «Открытых дверей», его творчество, наконец, обрело заслуженное всенародное признание и любовь. Чжу Цзяньэр является автором многочисленных произведений камерно-вокальной музыки, богатых новыми идеями. Эти сочинения не только принесли Чжу Цзяньэру артистическую известность и авторитет первопроходца в современной китайской музыке, но также показали энергию композитора, которая более свойственна юности, чем старшему поколению» [16, с. 256–257].

Рубеж XX–XXI веков – время подлинного расцвета китайской профессиональной музыки в разных жанрах, в том числе и ведущем

для национальной стилистики песенно-романсовом. К числу новых тенденций можно отнести расширение идейно-образного содержания жанра, поиски в области стилистики, связанные с подчеркиванием национальной лексической основы, обогащаемой симфоническими методами, технических новаций в области ладо-гармонии и фактуры в творчестве композиторов молодого поколения Хуан Ан-луна, Чжоу Лонга, Чен И, Брайта Шенга, Лян Лея и др., работающих в жанре камерно-вокальной музыки. Смелые композиторские новации демонстрировали обновление музыкального языка, звучание голоса и фортепиано в результате использования традиционных китайских мелодий со свободным контрапунктом, совмещение народного песенного материала с политональностью, первые пробы применения двенадцатитоновой серийной техники композиции.

Выводы. Жанр песни является основой формирования китайской национальной стилистики в профессиональном творчестве. В самый ранний период становления композиторской школы Китая композиторы старшего поколения создавали вокальные обработки народных мелодий. В оригинальных образцах жанра камерно-вокальной музыки китайские композиторы объединяют национально-стилистические истоки с моделями западного песенно-романсового стиля, в процессе перехода к другим формам претворения фольклорной основы создавая свой, национально окрашенный тип песни и романса, составляющий самобытное явление в китайской вокальной лирике XX – начала XXI веков.

Камерно-вокальное творчество китайских композиторов – значительное явление в истории китайской музыки, во многом аккумулировавшее исторический опыт и освещающее перспективы путей развития. Популярность камерно-вокальной музыки китайских композиторов показывает, как они бережно относятся к родному национальному искусству. После многолетних культурных трансформаций поиск истинного духа Китая в музыке остаётся главной задачей даже для современного общества. Приятно отметить, что эта китайская камерно-вокальная музыка станет известной в Украине среди музыкантов, которые смогли бы как расширить свой музыкантский кругозор, так и пополнить исполнительский репертуар новыми высокохудожественными сочинениями.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алимova Э. С. Крымско-татарская песня и романс: черты национальной стилистики : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Э. С. Алимova. — Харьков, 2014. — 240 с.
2. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. «Муз. мистецтво» / Вей Дзюнь ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2006. — 21 с.
3. Китайские народные песни. Шанхай / сост. и ред. И. Голубев ; пер. с кит. Н. Глазкова. — М. : Иностран. лит., 1960. — 125 с.
4. Мадиишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика : навч. посібник / Т. П. Мадиишева. — Харків : ШТРИХ, 2002. — 160 с.
5. Мо-цзы. Древнекитайская философия : собр. текстов : в 2 т. / [составление Ян Хин-Шуна ; вступ. ст. В. Г. Бузова и М. Л. Титаренко] ; пер. М. Л. Титаренко. — М., 1972. — Т. 1. — С. 175–200.
6. Хо Лутин. Проблема национальной формы в китайской музыке / Хо Лутин ; пер. с кит. В. Пасенчук // Совет. музыка. — 1957. — № 1. — С. 125–131.
7. Цао Шули. Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае / Цао Шули // Искусство и культура. — Минск : БГУКИ, 2011. — № 1 (1). — С. 41–46.
8. Бо Хе. История китайской музыки / Бо Хе. — Пекин : Культура, 1922. — Т. 1. — 245 с. (на китайском языке).
9. Ван Гуанзин. История китайской музыки / Ван Гуанзин. — Тайбэй : Кн. база Чжон Хуа, 1956. — 382 с. (на китайском языке).
10. Люй Цзы. Тезисы по изучению народной музыки / Люй Цзы // Синьиньяо [Новая музыка]. — Харбин, 1949. — № 4. — С. 17–19 (на китайском языке).
11. Лю Сили. Музыкальная жизнь Конфуция / Лю Сили // XINWEN AINAOZHNE. — 2009. — № 12. — С. 120–121 (на китайском языке).
12. Се Цзюнь. Конфуцианство и национальный дух / Се Цзюнь // Развитие. — 1996. — № 9. — С. 60–61 (на китайском языке).
13. Си Синхай. Народные песни и новая музыка / Си Синхай // Синьиньяо [Новая музыка]. — Харбин, 1941. — № 8. — С. 12–13 (на китайском языке).
14. Тянь Бянь. История китайской музыки / Тянь Бянь, Шан Сун. — Шанхай, 1937. — 276 с. (на китайском языке).

15. Чжао Фын. Музыка к Шинцзину / Чжао Фын. — Сингапур : Издание Института китайского искусства, 1948. — 153 с. (на китайском языке).

16. Ши Инчжао. Музыкальные звуки столетия / Ши Инчжао // Чэн Ду : Культура и искусство. — Си Чуань, 2001. — 307 с. (на китайском языке).

День Кай Юань. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов. Стаття присвячена вивченню рис національної стилістики в китайській камерно-вокальній творчості. Це питання розглядається комплексно в поєднанні історико-стильового та музично-мовного аспектів, які в сукупності визначають своєрідність і багатопланові стародавні витоки китайської вокальної лірики.

Ключові слова: жанр пісні і романсу, національна стилістика, жанрово-стильова своєрідність китайської пісні, вокальна лірика китайських композиторів (обробки та оригінальні твори).

День Кай Юань. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов. Статья посвящена изучению черт национальной стилистики в китайском камерно-вокальном творчестве. Этот вопрос рассматривается комплексно в соединении историко-стилевого и музыкально-языкового аспектов, которые в совокупности определяют своеобразие и многоплановые древние истоки китайской вокальной лирики.

Ключевые слова: жанр песни и романса, национальная стилистика, жанрово-стилевое своеобразие китайской песни, вокальная лирика китайских композиторов (обработки и оригинальные произведения).

Deng Kai Yuan. Features of the national stylistic in the chamber-vocal music of Chinese composers. The article is devoted the characteristics of the national style in the Chinese chamber and vocal works. This issue is addressed comprehensively in conjunction historical and stylistic and musical aspects of language, which together determine the originality of the ancient and diverse origins Chinese vocal lyric.

Key words: song and romance genres, national stylistic, genre-stylistic peculiarity of Chinese songs, vocal lyric of Chinese composers (adaptations and original works).