



УДК 78.071.1 : 784.3(510)

ORCID 0000-0002-9136-3573

DOI 10.34064 / khnum 1-5211

Чжу Фендайцзяо

СТАНОВЛЕНИЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО СТИЛЯ ЧЖУ ЦЗЯНЬЭРА: РАННИЕ СОЧИНЕНИЯ

Чжу Фендайцзяо. Становление камерно-вокального стиля Чжу Цзяньэра: ранние сочинения. Представлены малоизвестные страницы творчества выдающегося китайского композитора. Исследуется генезис камерно-вокального стиля на примере раннего камерно-вокального творчества 1940-х годов. Это этап формирования музыкального языка композитора, который совпадает с «экспериментальным» периодом становления китайской камерно-вокальной музыки XX века. Чжу Цзяньэр стал одним из первопроходцев в пробах творческого синтеза национального и европейского музыкального опыта. Рассматриваются специфика музыкального содержания и особенности интонационного языка, формы, фактуры фортепианного сопровождения цикла ор. 1 (1940–1944) и двух песен, созданных в 1944 году. Обобщается характеристика раннего песенного творчества композитора, присущие ему черты стиля. Доказывается, что наименее изучен ранний период творчества, в частности, сфера камерно-вокальной музыки, сформировавшая индивидуальность стиля Чжу Цзяньэра.

Ключевые слова: китайская камерно-вокальная музыка, Чжу Цзяньэр, ранний период творчества, пентатоника, вокальный стиль.

Чжу Фендайцзяо. Становлення камерно-вокального стилю Чжу Цзяньэра: ранні твори. Представлено маловідомі сторінки творчості видатного китайського композитора. Досліджується генеза камерно-вокального стилю на прикладі ранньої камерно-вокальної творчості 1940-х років. Це етап формування музичної мови композитора, який збігається з «експериментальним» періодом становлення китайської камерно-вокальної музики XX ст. Чжу Цзяньэр став одним з першопрохідців у спробах творчого синтезу національного та європейського музичного досвіду. Розглядаються специфіка музичного змісту та особливості інтонаційного мови, форми, фактури фортепіанного супроводу циклу ор. 1 (1940–1944) і двох пісень, створених

1944 року. Узагальнено характеристику раннього пісенної творчості композитора, властиві риси стилю. Доводиться, що найменш вивчений ранній період творчості, зокрема, сфера камерно-вокальної музики, що сформувала індивідуальність стилю Чжу Цзяньера.

Ключові слова: китайська камерно-вокальна музика, Чжу Цзяньер, ранній період творчості, пентатоніка, вокальний стиль.

Zhu Fengdaijiao. The formation of the chamber-vocal style of Zhu Jian'er: early works.

Background. The little-known pages of the work of an outstanding Chinese composer are presented. The genesis of chamber-vocal style is explored on the example of early chamber and vocal creativity of the 1940s. This is the stage in the formation of the musical language of the composer, which coincides with the “experimental” period of the formation of Chinese chamber vocal music of the twentieth century. Zhu Jiangier became one of the pioneers in the attempts of creative synthesis of national and European musical experience. Specificity of musical content and features of the intonational language, form, texture of the piano accompaniment of the cycle op. 1 (1940–1944) and two songs created in 1944 are considered. The characterization of the composer’s early song creativity, features inherent in his style, is generalized. It is proved that the earliest period of creativity, in particular, the sphere of chamber vocal music, which formed the personality of Zhu Jianger style.

Objectives. The purpose of this article is to consider and study the early period of the chamber-vocal creativity of Zhu Jian'er, the formation of his talent in his young years. The section of the creative biography of the composer, connected with the 1940s, has been least studied by researchers. At the same time, it was he who laid and formed the foundations of Zhu Jianer’s compositional personality in the field of vocal music.

Methods. The methods of research are based on the scientific approaches necessary for the disclosure of the topic. The methodology is based on an integrated approach that combines the principle of musical-theoretical, musical-historical and executive analysis.

Results. The specifics of the musical content, peculiarities of the intonational language, the composition form and texture of the piano accompaniment of the vocal cycle op. 1 (1940–1944) and two songs created in 1944 are considered.

The subject content of the cycle songs covered a wide range of musical images. The central place in the songs is devoted to philosophical reflections on the meaning of life, the theme of love for the homeland, everyday sketches, and landscape and love lyrics, separation. The general composition of the first opus is of considerable interest – the first play is divided into four parts, which allows one to speak of such a structural phenomenon as a cycle in a cycle. There is clearly felt the influence of Western European compositional technology. At the same time, the song has features of traditional Chinese music, which is due, above all, to the elements of pentatonic in the melody of the vocal part of the work.

The first song of op. 1 No. 1 “Memory” is a mini-cycle consisting of four parts. Poetic text determines the detailed nature of the musical composition with a pronounced ballad color and complex drama, the structure of the song is based on the principle of end-to-end development, the change of emotional mood occurs in one breath. Already on this composition it is clear that at the very beginning of his work Zhu Jian’er had the skill of a versatile depiction of inner experiences and difficulties encountered in the life of the hero.

The second number or. 1 No. 2 “Waves washing sand” – imbued with a lyrical and philosophical mood. In the musical-figurative sphere, the landscape poetry occupies a central place with philosophical overtones, symbolically revealing the images of waves on the sand, characterizing the lyrical experiences of the hero and his sadness. op. 1 No. 3 “Lullaby” – the lyrical center of the cycle, a song of meditation with a predominant shade of sadness and philosophical overtones – the theme of enlightenment, the general meaningful canvas corresponds to the genre of lullabies, the appeal to the child, full of tender feelings. The fourth song Or. 1 No. 4 “I want to return to my homeland”, serves as a kind of finale. The basis of the song is the topic of separation, which is very popular in the songwriting of Chinese composers. The content of the song is symbolic: it is not only dreams of a distant friend, family and friends, but also a reflection of emotional feelings of separation from the motherland.

Songs “Spring, when you return” and “Dream” were created by the composer in 1944, are devoted to events from the life of the composer. Zhu Jian’er saturates the musical fabric of the song with unstable harmonies, offers a more complex texture solution to the piano part (alternating polyphonic and homophonic-harmonious presentation) and gives it greater independence as an independent layer of musical tissue. The vocal melody also acquires a new look. An arioso-declamatory by nature,

it embodies all the nuances of a poetic text that is pronounced with a special sentimental feeling (“Spring, when you return”) or a joyful hope (“Dream”).

The analysis completes the generalized characterization of the composer’s early song-writing, in which the inherent features are distinguished. The skill and artistic significance of his songs testify to the fact that Zhu Jian’er succeeded in original compositions with vivid national characteristics. In the early chamber-vocal works of Zhu Jian’er, musical embodiment was achieved both in luminous, lyrical, and sad, even grim character themes related to the reflection of deep emotional, indeed – philosophical aspects of being revealed through a change of experiences. The theme of many songs is associated with the embodiment of the thoughts and feelings of a person, with the chanting of a beautiful nature.

Conclusions. The least studied early period of creativity, in particular, the sphere of chamber-vocal music formed the individuality of the compositional style of Zhu Jian’er. Zhu Jian’er’s songs are characterized by vivid musical images and colorful writing, vividly representing the individuality of the composer’s musical language. These works alone allow us to say that in his early years the composer Zhu Jian’er was a high-level musician.

Key words: Chinese chamber-vocal music, Zhu Jian’er, early period of creativity, pentatonic, vocal style.

Постановка проблеми. Выдающийся китайский композитор Чжу Цзяньэр (1922–2017), автор 10 симфоний, множества произведений для оркестра, камерных, инструментальных, вокальных сочинений. Одной из малоизученных страниц биографии композитора остаются его молодые (1940-е) годы. Раннее камерно-вокальное творчество музыканта во многом определило стиль его сольных вокальных композиции в последующие годы. Именно в этот период произошло становление его композиторского почерка. Актуальность темы данной статьи определяется тем, что в ней раскрываются малоизвестные страницы творчества композитора, предложен опыт обобщения важнейшего этапа развития китайской камерно-вокальной музыки. представить ранние вокальные сочинения Чжу Цзяньэра как исторически значимое звено в эволюции национального музыкального искусства.

Анализ последних публикаций по теме. В исследованиях Ван Ш [1], Гун Линь [3], Гун Синь [4], Цзан Дзе [9], Тан Хуися [8]



и др. анализируется общий процесс становления и развития песенного творчества китайских композиторов XX века. Однако, раннему творчеству Чжу Цзяньэра в данных научных трудах практически не уделяется внимание. Разрозненные сведения о вокальном творчестве композитора можно найти в статьях Ли Ксюинг [6], Сян Яньшан [7]. Однако ранний в них не рассматривается. Непосредственно вокальному творчеству Чжу Цзяньэра посвящены статьи Ван Юй [2] и Ден Кайюаня [5]. Если Ван Юй в статье «Самоотречение во имя продвижения вперед. О композиторе Чжу Цзяньэре» (1997) [2] дает краткую характеристику всей вокальной музыки в проекции на периодизацию творчества, то Ден Кайюань в статье «Вокальные миниатюры Чжу Цзяньэра: жанрово-стилистические черты» (2018) [5] рассматривает сочинения, созданные композитором зрелого периода 1980-е – 1990-е годы. Таким образом, можно констатировать, что ранний и средний периоды камерно-вокального творчества Чжу Цзяньэра на сегодняшний день не получили должного научного изучения в музыковедении.

Цель статьи – на основе всестороннего анализа камерно-вокальных сочинений 1940-х годов дать оценку произведениям раннего периода творчества Чжу Цзяньэр в аспекте становления стиля .

Изложение основного материала. Чжу Джингли (Чжу Цзяньэр) родился в 1922 году в Тяньцзине, провинции Аньхой. В 1931 году он переехал со своей семьей в Шанхай, учился в частной начальной школе, затем в Шанхайской средней школе, где проявил сильный интерес к музыке, гармонии и исполнению на фортепиано. Его захватили идеи антияпонского патриотического движения, под влиянием которых он заинтересовался революционными песнями. Юноша полюбил музыку Не Эра, которую часто транслировали различные радиостанции в Шанхае. После этого он решил взять себе псевдоним «Чжу Цзяньэр». Впоследствии он вспоминал: «Если бы Не Эр не так рано умер, то он был бы китайским Бетховеном. Я взял псевдоним Цзяньэр, потому что хотел продолжить его творческий путь» [10, с. 125].

Чжу Цзяньэру посчастливилось познакомиться с шедеврами европейской классической музыки, что помогло ему понять, каким образом совершенствовать собственное творчество. В то же время юноше с большим усердием изучал традиции европейской гармонии.

Он был увлекающимся человеком и, однажды, увидев аккордеон, с энтузиазмом принялся обучаться игре на этом инструменте, одновременно осваивая вокал.

С начала 1940-х годов Чжу Цзяньэр решил заняться композицией. Его первыми опытами в этом направлении становятся песни, которые молодой композитор объединил в ор. 1, знаменующий начало его творческого пути (1940–1944). Сюжетное содержание песен цикла охватывает широкий спектр музыкальных образов. Центральное место в песнях отведено философским размышлениям о смысле жизни, теме любви к родине, бытовым зарисовкам, пейзажной и любовной лирике. Общая композиция первого опуса очень интересна – первая пьеса имеет внутренне деление на четыре раздела, являясь минициклом. Здесь явно ощущается влияние как западноевропейской композиционной техники, так и традиционной китайской музыки, о чем свидетельствуют элементы пентатоники в мелодике вокальной партии.

Образное содержание песни первой песни ор. 1 № 1 «Воспоминание» – эмоциональный рассказ пожилого человека о былых временах. Драматургия поэтического творения Чжоу Вень Сян, построенного на контрастном сопоставлении драматической и лирической линий, адекватно воплощена в музыке: контрастные сопоставления событий, эмоционально заостренных и лирических моментов. Это определяет последовательность эпизодов, специфику музыкальной выразительности, как в мелодической, так в гармонической сфере, в фактурном изложении. Одним из средств драматургического объединения является проведение основной мысли – философского осмысления жизни – звучащей в патетических фразах во второй, третьей частях, в заключении песни.

Смена образных сфер произведения приводит к нескольким кульминационным точкам. Следует отметить, что кульминация первой части *Andante tranquillo* подготавливается темповым ускорением, мелодия приобретает восходящую направленность движения, её самый высокий звук (*fis* на фермате) наполняется предельным напряжением на динамике *p*. В заключении – небольшой эпизод в основной тональности *D-dur* на тоническом органном пункте. Второй раздел – *Andante*

con moto – лирический центр, отличающийся тональным контрастом (B-dur), имеет жизнеутверждающий характер, смену темпа, распевные широкие интонации, насыщенную фактуру аккомпанемента. По структуре – это ряд построений с яркой кульминацией.

Особый интерес представляет третий раздел – Moderato in quieto – это ряд тематических построений с развернутым фортепианным эпизодом, контрастирующим с начальным драматическим разделом, песенно-речитативного характера сменой темпа *Angosciamente*, хотя это обозначение больше относится к эмоциональной сфере музыки. В партии фортепиано используется известный прием игры на пипе яо, представляющий быстрое тремоло на одной струне. В завершении песни происходит возвращение в основную тональность (D-dur). Сопоставление экспозиции и концовки песни придают форме завершенность в образном и тональном плане.

Песня основана на принципе сквозного развития, смена эмоционального настроения происходит на одном дыхании. Уже по этому сочинению видно, что в самый начальный период своего творчества Чжу Цзяньэр обладал мастерством разностороннего изображения внутренних переживаний и трудностей, встречающихся на жизненном пути героя.

Второй номер ор. 1 № 2 «Волны омывают песок» – проникнут лирико-философским настроением. В музыкально-образной сфере центральное место занимает пейзажная лирика с философским подтекстом, где эмоциональное состояние героя раскрывается в помощью символического образа волн на песке. Подчеркивая национальный колорит, композитор создал песню, в которой партия вокала основана на пентатонном звукоряде, а фортепианное сопровождение, выступающее полноправным участником действия, также демонстрирует элементы национального музыкального языка. Такие звукоизобразительные приемы, как фоники фортепианного сопровождения и специфический тембр голоса, мелизмы в вокальной партии и т. д., играют существенную роль в отражении музыкального образа.

Композитор стремится к мелодичности, изяществу и завершенности, гармоничному сочетанию образности и интонационному единству в стихах и музыке. Его художественный стиль близок к фоль-

кларному, лиричен, філософски настроєн, легко запомінається, естетично оживлен.

Мелодическое и ритмическое своеобразие сольной партии перекликаются с интонационными оборотами и ритмическими рисунками, характерными для китайских народных песнопений цюй и, нерегулярный метр и полиритмия характерны для вокально-речитативного жанра бьянь вэнь.

Следующая песня ор. 1 № 3 «Колыбельная» – лирический центр цикла. Она выступает своеобразным примером песни-размышления с преобладающим оттенком печали и философским подтекстом – темой просветления, которая звучит в строках «после ночи будет расцвет». Общая содержательная канва соответствует жанру колыбельной, обращению к ребенку, полного нежного чувства.

Фортепианная партия плавно развивается вместе с вокальной, сопереживая и поддерживая тембрально, в зависимости от сюжета то уплотняя, то разрежая плотность пластов музыкальной ткани. В ней ярко проявлены национальные элементы благодаря преломлению приемов исполнения на баньху, отображаемыми несколькими разновидностями форшлага и инь.

Заключительная песня ор. 1 № 4 «Я хочу вернуться на родину» служит своеобразным финалом. Содержание песни символично: оно отражает эмоциональные переживания героя и теме разлуки. Композитор придавал большое значение сохранению национального колорита музыки. Ладовой основой является пентатоника. Взаимосвязь музыки и текста осуществляется на основе дуэта вокала и фортепиано, который позволяет исполнителям раскрыть колористические возможности музыкального образа.

Песни «Весна, когда ты вернешься» и «Мечта» были созданы композитором в 1944 году, они стали заметным явлением в его творчестве. Они существенно отличаются от камерно-вокальных сочинений ор. 1, хотя сам автор считал их композиторской пробой. По словам Чжу Цзяньэра, слова и музыку песни «Весна, когда ты вернешься» он написал во время серьезной болезни. Прикованный к постели, он очень ослаб от серьезного заболевания. Поэтому песня отражает его горькое и беспомощное состояние. В стихах и музыке мы можем по-



чувствовать, что «молодой композитор ожидал от жизни большего, а судьба посмеялась над ним. Настроение отчаяния берет за сердце, вызывая сильное сопереживание» [6].

В тексте песни мы можем ощутить эмоции беспомощного, болезненного, умирающего человека, доведенного до отчаяния. Трудно поверить, что после такого отчаяния человек смог полностью восстановить здоровье и прожить более девяноста лет! Как утверждает Ли Ксюинг, «ведь Чжу Цзяньэр несколько раз стоял перед воротами ада. От этой работы веет холодом смерти и несчастьем, но она производит сильнейшее впечатление, заставляя задуматься о человеческом бытии» [6].

В песне «Весна, когда ты вернешься» создается скорбное настроение. Чжу Цзяньэр насыщает музыкальную ткань песни неустойчивыми гармониями, предлагает более сложное фактурное решение партии фортепиано (чередует полифоническое и гомофонно-гармоническое изложение) и придает ей большую самостоятельность как независимому пласту музыкальной ткани. Вокальная партия изменяется, в том месте, где поэтический текст произносится с особым сентиментальным чувством. В связи с этим она должна быть озвучена мрачным тембром, несколько расцвечиваясь в триольных мелизмах, словно отражающих беспомощность и расстроенные чувства автора. Песня начинается в спокойном движении, слова артикулируются ровно, без излишнего *vibrato*, но достаточно отчетливо. Общий колорит мрачный, выражающий грусть и подавленное настроение. Во время пропевания слов «не течет вода, птицы не поют» движение изменяется, становясь более свободным, а звучание голоса получает возможность «больших взлетов и падений» [6], которые позволяют «выразить возмущение автора своей болезненной беспомощностью» [там же].

Чтобы передать ощущение бессилия, истощение больного, композитор сдерживает движение, укрупняя длительности. Этот эпизод необходимо петь менее эмоционально, ровным негромким звуком. В следующей фразе наблюдается плавно затихающий уровня звучания, ведь больной потратил силы и ему необходимо восстановить здоровье. Однако в нем живет желание и надежда вернуться к свободе. Длинные вздохи «ах» в конце музыкальных фраз необходимо петь явно и осмысленно, одним тоном, заканчивая на «до».

Диапазон песни – от «b» малой октавы до «es» второй. Несмотря на кажущуюся простоту и ровность вокальной партии, в ней заложены очень сильные эмоциональные изменения. Поэтому в нижнем регистре необходимо более интенсивно наполнять звук, но при этом внимательно следя за его силой. Например, в начале песни управлять звуком очень трудно, он тихий, однако не должен стать «пустым». Образное содержание песни предъявляет очень высокие технические и сценические требования к певцу, поскольку предполагает мастерское владение голосовым аппаратом. Фонетика трехсложных фраз должна быть сбалансированной, последовательной, произношение не легкомысленное и, уж тем более, не поспешное.

Песня «Мечта» была создана в 1944 году, когда состояние Чжу Цзяньэра начало немного улучшаться. Она призывает к жизни, вселяет оптимизм, повествуя о повороте в судьбе, проблеске надежды, улучшении физического состояния и ясности мысли. В песне повествуется о возрождении жизни в северной провинции Цзянсу континентального Китая. Оптимизм связывается с новой жизнью, свободой, народным, «красным» Китаем, освобождением от гнета эксплуататоров. Так «воспламенилась мечта в сердце китайца». По сравнению с мрачной «Весной», музыка «Мечты» теплая и энергичная, свободная, с широким вокальным диапазоном.

Композитор написал в рукописи своего песенника: «Во второй половине 1944 года мое состояние улучшилось, я уже могу встать. Весной 1945 года, у меня настроение веселое, в начале августа отправляюсь на север провинции Цзянсу, чтобы принять участие в жизни Четвертой Армии» [2]. По прошествии двух лет новая песня зафиксировала изменения в физической форме и умонастроениях ее автора. «Мечта» дарит радость бесконечной надежды, рисует увлекательные картины светлого будущего, где царит радость, где в почете труд и прославляются герои, не боящиеся опасностей.

Таким образом, общее состояние для концертного исполнения можно охарактеризовать как приподнятое и свободное. Позитивное настроение создается благодаря восходящим движениям шестнадцатых в партии фортепиано, голосов вверх и вниз, состояние радости Юэ сдерживается нотками светлой грусти, потому что мы увидим ре-



зультат свершений не сейчас, а лишь в отдаленном будущем. Когда певец Ли Ксюинг впервые решил исполнить эту песню, он встретился с Чжу Цзяньэрмом. Исполнитель вспоминает, что при обсуждении этой песни в его глазах заблестели слезы. Он любезно улыбнулся и сказал: «Среди моих ранних работ это единственная веселая и приятная работа» [6]. После этого исполнителю нетрудно представить болезненное состояние, в котором композитор тогда находился.

В «Мечте» демонстрируются более сложные, по сравнению с предыдущей песней, оттенки переживаний. Она призвана передать очень много захватывающих настроений и надежд, которые происходят в течение одного дня жизни обновленной страны. Для вокалиста эта песня представляет огромное поле звукового пространства, в котором реализуются такие сложные исполнительские приемы, как скачки на широкие интервалы, сложнейшая филигранная мелизматика, хроматические ходы, сочетание разных видов интенирования и др. Эмоциональные переживания должны изменяться в зависимости от четырех разных представлений, в которые трансформируется «мечта»: «Весенняя мечта», «Поэтическая мечта», «Моя мечта», «Красная мечта». По словам Ли Ксюинга, который долго общался с композитором, «это ключ к пониманию того, как надо петь эту пьесу» [6], так как в едином музыкальном полотне соединились любовь, личное счастье и успех родной страны.

В первом куплете песне на словах «Весенний сон», где речь идет о красоте и здоровье человека, задействован очень высокий диапазон звучания, после чего мелодия стремительно опускается вниз. Автор пытается передать состояние радости человека, находящегося в хорошей физической форме. Поэтому, когда голос переходит в область высокого диапазона на словах «Мне снилось, что у меня есть золотые крылья», эту фразу нужно исполнять очень легким звуком и жизнерадостным ощущением.

Эпизод песни, связанный с «Поэтической мечтой» напоминает многоплановую картину, сотканную из сотен образов и событий. Во время исполнения слов «Спешат люди, едут машины, летят самолеты» огромное значение отводится музыкальному ритму и звукоизобразительным средствам, создающим образ современного урбанизирован-

ного общества. Велико значение звукоподражания в звуковых линиях вокала и фортепиано, отображающих образы весны, где голос интонационно имитирует пение птиц, а партия фортепиано – быстрые потоки вод. Общее настроение – возвышенное, одухотворенное, поэтическое. Кульминационный эпизод песни связан с «Красной мечтой», он исполняется в максимальном динамическом диапазоне на словах: *Обниму тебя, О, / Пою тебе, хвалю тебя. О, / надеюсь, и вы О, / любите нас. О.*

Напряжение нарастает постепенно, пока голос не переходит в тесситуру сопрано на возгласе «ах». Две длинные ноты «си-бемоль» второй октавы формируют кульминацию напряжения. Во время их исполнения нужно обратить внимание на мелодию, чтобы сохранить непрерывность эмоций.

Выводы. Камерно-вокальное творчество Чжу Цзяньэра 1940-х годов, ставшее этапом поисков и формирования музыкального языка композитора, совпало с «экспериментальным» периодом становления китайской камерно-вокальной музыки XX века. Композитор оказался в числе первопроходцев в попытках творческого синтеза национального и европейского музыкального опыта. Ранние камерно-вокальные произведения Чжу Цзяньэра возникли на почве, подготовленной китайскими вокальными жанрами конца XIX – начала XX веков и общеевропейского русла классико-романтических традиций, давших импульс расцвету национальных композиторских школ. Проанализированный вокальный цикл ор. 1 и песни стали «пробой пера» композитора, когда он формировал средства выразительности своего музыкального языка.

Таким образом, ранний период творчества, в частности, сфера камерно-вокальной музыки, сформировал индивидуальность композиторского стиля Чжу Цзяньэра. Песни 1940-х годов характеризуются красочным письмом, ярко представляющими индивидуальность. Ранний период творчества в сфере камерно-вокальной музыки, по сути, сформировал индивидуальность Чжу Цзяньэра, его композиторский стиль.

Перспектива исследования темы заключается в изучении других периодов камерно-вокального творчества Чжу Цзяньэра, установить жанрово-стилистические связи между сочинениями, с тем чтобы обосновать целостную картину развития композиторского стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Ш. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 2–1. ; URL : <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20743>.

2. 汪毓和《自我否定 自我超越 不断前进—记作曲家朱践耳》，《人民音乐》1997年第5期.页. 6–9。(Ван Юй. Самоотречение во имя продвижения вперед. О композиторе Чжу Цзяньере // Народная музыка, 1997. — № 5. — С. 6–9).

3. 巩琳. 20世纪20–40年代中国艺术歌曲发展概况及演唱研究. 哈尔滨 : 哈尔滨师范大学, 2013. 56 页. (Гун Линь. Общий обзор и изучение вокального представления китайских художественных песен 20–40-х гг. XX ст. Харбин : Пед. ун-т Харбин, 2013. — 56 с.).

4. 欣. 中国20世纪20–40年代古诗词艺术歌曲的创作特点及演唱技巧研究. 湖南师范大学, 2013. 65 页. (Гун Синь. Изучения особенностей и техники представления художественных песен на древние стихи в 20–40-х гг. XX ст. в Китае. Пед. ун-т пров. Хунань, 2013. 65 с.).

5. Ден Кайюань. Вокальные миниатюры Чжу Цзяньэра: жанрово-стилистические черты // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 47. С. 223–236.

6. 李雪英回到春天的梦想 朱经理：“春天，你是谁”“梦” [电子资源]访问方式：URL : <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TE1yWTlGYklSOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZmI>. (Ли Ксюинг. Мечта о возвращении к весне Чжу Джингли: «Весна, когда ты» «Мечта» URL : <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TE1yWTlGYklSOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZmI>).

7. 向延生. 中国近现代音乐家传. (2册). 沈阳: 春风文艺, 1994. 46页. (Сян Яньшан. Биографии современных музыкантов. Ч. 2. Шэнь Ян : Культура Чунь Фэн, 1994. 46 с.).

8. 唐慧霞. 20世纪20–40年代中国艺术歌曲发展及其演唱的初步研究. 福建师范大学, 2005. 60 页. (Тан Хуися. Первичное исследование раз-

вятия и представления китайских художественных песен 20–40-х гг. XX ст. Пед. университет пров. Фуцзянь, 2005. 60 с.).

9. 臧杰. 20世纪上半叶中国艺术歌曲的发展历程及风格特点. 天津 : 师范大学, 2012. 50 页. (Цзан Дзе. Процесс развития и особенности манеры исполнения китайских художественных песен первой половины XX столетия. Тяньцзинь : Пед. ун-т, 2012. 50 с.).

10. 居其宏. 当代中国音乐. 青岛 : 青岛, 1997. 235页. (Цзюй Цихон. Современная китайская музыка. Цинь Дао : Цинь Дао, 1997. 235 с.).

11. Чжан Янь. Европейские методы исследования китайской классической музыки. Научная статья, 6/2006. URL : http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=232.

12. 朱践耳. 南国印象 // 朱践耳钢琴曲集 / (编辑) 童道锦, 王雁秦. 上海, 2005. 98页. (Чжу Цзяньэр. Сборник фортепианных произведений ; ред. Тун Даоцинъ, Вань Яньцинъ. Шанхай, 2005. 98 с.).

REFERENS

1. Van SH. Zhanry kamerno-vokal'noy liriki yevropeyskogo tipa v kitayskoy muzyke 1920–1940 gg. // *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya*. 2015. — № 2–1. ; URL : <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20743>.

2. Wāng yù hé 《zi wǒ fǒu dìng zì wǒ chāo yuè bù duàn qián jìn—jì zuò qū jiā zhū jiàn ěr》, 《rén mín yīn lè》 1997 nián dì 5 qī. –yè. 6–9. (Van Yuy. Samootrecheniye vo imya prodvizheniya vpered. O kompozitore Chzhu Tszyanere // *Narodnaya muzyka*, 1997. № 5. S. 6–9.)

3. Gǒng Lín. 20 shì jì 20–40 nián dài zhōng guó yì shù gē qū fā zhǎn gài kuàng jí yǎn chàng yán jiū. hā ěr bīn : hā ěr bīn shī fàn dà xué, 2013. 56 yè. (Gun Lin'. Obshchiy obzor i izucheniye vokal'nogo predstavleniya kitayskikh khudozhestvennykh pesen 20–40-kh gg. KHKH st. Kharbin : Ped. un-t Kharbin, 2013. 56 с.)

4. Xīn. zhōng guó 20shì jì 20–40 nián dài gǔ shī cí yì shù gē qū de chuàng zuò tè diǎn jí yǎn chàng jì qiǎo yán jiū. hú nán shī fàn dà xué, 2013. 65 yè. (Gun Sin'. Izucheniya osobennostey i tekhniki predstavleniya khudozhestvennykh pesen na drevniye stikhi v 20–40-kh gg. KHKH st. v Kitaye. Ped. un-t prov. Khunan', 2013. 65 с.).

5. Den Kaiyuan. Zhu Jianāra's vocal miniatures: genre and stylistic features // *Problems of mutual understanding, pedagogics and theories and practices*



of learning : st. sciences. Art. / Kharkiv. nat un-m mytstv im. I. P. Kotlyarevskogo. Kharkiv, 2018. Vip. 47. pp. 223–236.

6. Lǐ xuě yīng huí dào chūn tiān de mèng xiǎng zhū jīng lǐ: “chūn tiān, nǐ shì shéi” “mèng” fǎng wèn fǎng shì: URL : <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TE1yWTIGYkISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZmI>. (Li Ksyuing. Mechta o vozvrashchenii k vesne Chzhu Dzhangli: «Vesna, kogda ty» «Mechta» URL : <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TE1yWTIGYkISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZmI>).

7. Xiàng yán shēng. zhōng guó jìn xiàn dài yīn lè jiā chuán. 2cè. shěn yáng: chūn fēng wén yì, 1994. 46 yè. (Syan Yan’shan. Biografii sovremennykh muzykantov. CH. 2. Shen’ Yan : Kul’tura Chun’ Fen , 1994. 46 s.).

8. Táng huì xiá. 20 shì jì 20 yī 40 nián dài zhōng guó yì shù gē qū fā zhǎn jí qí yǎn chàng de chū bù yán jiū. fú jiàn shī fàn dà xué, 2005. 60 yè. (Tan Khuisya. Pervichnoye issledovaniye razvitiya i predstavleniya kitayskikh khudozhestvennykh pesen 20–40-kh gg. KHKH st. Ped. un-t prov. Futszyan’, 2005. 60 c.).

9. Zāng Jié. 20s hì jì shàng bàn yè zhōng guó yì shù gē qū de fā zhǎn lì chéng jí fēng gé tè diǎn. tiān jīn : shī fàn dà xué, 2012. 50 yè. (Tszan Dze. Protsess razvitiya i osobennosti manery ispolneniya kitayskikh khudozhestvennykh pesen pervoy poloviny KHKH stoletiya. Tyan’tszin’ : Ped. un-t, 2012. 50 s.).

10. Jū qí hóng. dāng dài zhōng guó yīn lè. qīng dǎo: qīng dǎo. 1997. 235 yè. (Tszuy Tsikhon. Sovremennaya kitayskaya muzyka. Tsin’ Dao : Tsin’ Dao, 1997. — 235 s.)

11. Chzhan Yan’. Yevropeyskiye metody issledovaniya kitayskoy klassicheskoy muzyki Nauchnaya stat’ya, 6/2006. URL : http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=232.

12. Zhū jiàn ěr. nán guó yīn xiàng // zhū jiàn ěr gāng qín qū jí / (biān jí) tóng dào jǐn, wáng yàn qín. shàng hǎi, 2005. — 98 yè. (Chzhu Tszyan’er. Sbornik fortepiannykh proizvedeniy ; red. Tun Daotszin’, Van’ Yan’tsin’. Shankhay , 2005. — 98 s.)