

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

«Российский государственный педагогический
университете им. А.И. Герцена»

На правах рукописи

Цай Чжиюнь

Генезис жанра фортепианной сюиты
в творчестве китайских композиторов

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения,
доцент
Воротной М.В.

Санкт-Петербург
2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Становление жанра фортепианной сюиты в Китае	11
§ 1. Основные этапы формирования и развития китайской фортепианной музыки.....	13
§ 2. Возникновение и историческое развитие сюит.....	24
§ 3. Периодизация жанра сюиты в китайской музыкальной культуре.....	28
Глава II. Классификация китайских фортепианных сюит.....	40
§ 1. Сюиты на основе литературного сочинения или произведения живописи	41
§ 2. Сюиты-попурри.....	58
§ 3. «Фольклорные» сюиты.....	64
§ 4. Сюиты жанрово-бытового типа.....	88
§ 5. Сюиты на философские темы.....	94
§ 6. Сюиты смешанного типа.....	100
Глава III. Пентатоника и подражание звучанию национальных инструментов	102
§ 1. Пентатоника в контексте жанра сюиты.....	102
§ 2. Приемы звукоизвлечения, подражающие звучанию китайских музыкальных инструментов	104
Заключение.....	122
Список литературы.....	126
Приложение 1. Фортепианные сюиты китайских композиторов (перечень)	165
Приложение 2. Живописные и поэтические источники сюит.....	175
Приложение 3. Инструменты национальностей, проживающих в КНР.....	196
Приложение 4. Нотные примеры.....	199

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Фортепианное творчество является одним из молодых направлений в искусстве Китая, но, несмотря на это, на сегодняшний день оно занимает значительное место в его музыкальной культуре. Мировую известность и всеобщее признание получили такие исполнители как Ли Юньди, Ланг Ланг, Чен Са, Юя Ванг, Шэнь Веньюй, Чжан Хаочен и многие другие. Эти выдающиеся музыканты не только доказывают феномен «фортепианного бума», как называют это явление современные исследователи, но и показывают существенные трансформации, которые пережил китайский пианизм с момента своего зарождения.

Появление фортепианного искусства в Китае относится к началу XX века и связано с процессами взаимодействия и интеграции восточной и западной культур. Основываясь на лучших традициях и достижениях европейской музыки, искусство игры на рояле как совершенно новое явление в культуре страны постепенно находит свой собственный путь и приобретает неповторимое звучание.

Несколько поколений композиторов в результате напряженной работы создали симбиоз западной и национальной культур. Вот почему китайская фортепианная музыка в поиске своей уникальной эстетики и философии посредством обращения к традициям и фольклору с течением времени обрела свой неповторимый облик. Она определяется во многом социокультурными и политико-экономическими факторами формирования общества в XX – начале XXI века.

Жанр сюиты здесь возникает в середине 30-х гг. прошлого столетия. Его становление занимает особое место в музыкальном искусстве страны, обнаруживая тенденции, характерные для музыки Китая. В настоящее время данная жанровая сфера является практически неизученной. Проблема эволюции фортепианной сюиты в творчестве композиторов КНР требует отдельного

научного рассмотрения. На данный момент в синологии отсутствует специальное комплексное исследование по указанной проблематике, поэтому требуется включение в научный оборот обширного материала по этой тематике и его анализ с точки зрения художественного содержания, выразительных особенностей, роли оценки значимости в эволюции жанра в мировом контексте, в наследии композиторов с учетом социокультурных условий их творчества.

Актуальность комплексного исследования китайских фортепианных сюит обусловлена появлением огромного корпуса произведений данного жанра, что требует систематизации и классификации таких опусов как с целью их дальнейшего тщательного изучения музыковедами, так и для использования в исполнительской и педагогической практике.

Степень разработанности темы исследования

В современном китайском музыкознании еще не получили полного освещения вопросы разновекторных взаимоотношений фортепианного искусства с национальными традициями. Имеются известные работы, затрагивающие различные особенности указанной проблематики, но не анализирующие их комплексно. Например, в фундаментальных исследованиях Ван Юйхэ, Вэй Тингэ, Дай Байшэна, Лян Маочуня, Тун Даоцзиня, Сунь Минчжу, Цзюй Цихуна, Ян Инъю, представляющих собой в большей степени историко-культурную направленность, обращается внимание на воздействие песенного фольклора. Более подробно фортепианную культуру Китая изучают Ван Вэньли, Куан Фан, Лю Фуань, Лян Хайдун, Хань Пэйцзюнь, Чжао Сяошэн в отдельных журнальных статьях, а Бянь Мэн, Чэн Чжэн, Хуан Пин – в капитальных трудах. Вопросы создания и особенностей пианистических школ в стране освещены в работах Хэ Нань; история и теория китайского музыкального искусства в целом описаны в публикациях Бянь Мэн, Лю Чи, Чжоу Цин-цин, Ян Инъю и др.; деятельность отдельных исполнителей и композиторов проанализирована в трудах Лю Шикуня, У Мэн, Чжоу Цзиньцин, Чэнь Сюй, Чэнь Хун и др.

Искусствовед Вэй Тингэ заостряет внимание на такой значимой проблеме, как преемственные связи между национальной музыкой Китая и современным

фортепианным искусством. У Сяон, Ван Цзянь, Хун Ишуй и др. рассматривают педагогические концепции в этой же сфере. Теоретическую базу исследования также составили труды, посвященные истории и теории пианизма российских, китайских и западных ученых А. Д. Алексеева, Б. В. Асафьева, М. В. Воротного, Л. Е. Гаккеля, Н. Джордано, Д. Роуланда, И. Э. Манукян, Дж. Паракиласа, Е Чуньчжи, Чжоу Цин-цин, Цзян Иминь и др.

Жанру сюиты посвящены отдельные разделы в исследованиях таких музыковедов как А.Д. Алексеев, М. С. Друскин, Т. Н. Ливанова, А. Швейцер, Ван Янь, Лю Хунфань и др.

В настоящее время в искусствоведении нет комплексных исследований, имеющих своей целью анализ процессов становления и эволюции жанра фортепианной сюиты в КНР, выявление взаимосвязей и пересечений между зарубежным и национальным искусством игры на рояле, поэтому диссертация призвана заполнить этот пробел.

Объектом исследования является процесс возникновения и развития жанра фортепианной сюиты в творчестве композиторов Китая в XX – начале XXI века.

Предмет исследования – ее особенности и черты, характерные именно для китайской музыкальной культуры.

Цель исследования – выявить и научно обосновать связи фортепианных сюит китайских композиторов с национальными традициями своей страны.

Для достижения указанной цели решается ряд **задач**:

1. установить важнейшие факторы, определившие возникновение и эволюцию китайского фортепианного искусства;
2. указать причины возникновения и описать основные этапы развития жанра сюиты;
3. идентифицировать временные периоды развития фортепианной сюиты в Китае в XX–XXI столетиях;
4. наметить направления изучения различных жанров и форм в китайской фортепианной музыке в их взаимодействии;
5. классифицировать разновидности указанного жанра;

6. определить влияние литературных сочинений и произведений живописи на развитие данного жанра в КНР, показать склонность китайских композиторов к написанию сюит-попурри;

7. указать роль национальных философско-мировоззренческих элементов при создании этих произведений;

8. обозначить самобытность проживающих на территории страны многих народностей и воплощение их песенного и танцевального фольклора (в том числе пентатоники) в фортепианных сюитах;

9. выявить образцы использования традиций китайской оперы в контексте изучаемого жанра;

10. проанализировать использование приемов звукоподражания исполнителю на национальных музыкальных инструментах;

11. предложить основные перспективные пути исследования жанра фортепианной сюиты.

Теоретико-методологическая основа диссертации, помимо уже упомянутых основополагающих трудов, содержит исследования Ван Ди, Ли Яньли, Лю Дэ, Сюй Лу, Улань Аодэн, У Мэн, Сюй Лу, Фу Чуньиня, Ху Тинтин, Хуан Хэ, Цзин Пэна, Ци Синьжуня, Чжоу Ицюня, Чжан Вэй, Чжан Юэ и др., посвященные рассмотрению различных аспектов в отдельных сюитах своих соотечественников. Ученые Лю Исин, Ван Вэньли и Гу Сяохуэй делают ряд важных заключений о художественных чертах аранжировок и о специфике национального характера китайской фортепианной музыки. Методологические вопросы изучения и интерпретации произведений обсуждаются в исследованиях Вэй Тингэ, Гу Сяохуэй, Ду Минсинь и др.

По вопросам философии китайского музыкального искусства мы опирались на работы Бао Юнькая, Ван Цзе, Гуань Цзяньхуа, Е Чуньчжи, Цзян Иминя, Цзюй Цихун, Сюй Хайлинь и Ли Цзити, Цянь Жуна, Чжан Цзинвэя и др.

Разработке темы способствовал немалый корпус литературы по различным аспектам национальных фольклорных элементов, китайских художественных и литературных источников, используемых композиторами при сочинении сюит, в

частности исследования Ван Туна, Ван Юйхуа, Дай Байшэна, Ли Циня, Ло Тяню, Лю Фуана, Цзян Цзина, Чен Лиина, Чжан Вэй, Чжан Сяоху, Чжан Цзиньфана и пр.

Большое значение имели мемуары и интервью самих творцов, таких как Бао Хуйцяо, Цзян Цзусиня, Лю Сюэаня, Ли Инхая.

В диссертации учтены разработки Н. Ю. Агеевой, А. Г. Алябьевой, Н. А. Спешнева, У Ген Ира, В. Н. Юнусовой – российских искусствоведов в области синологии, а также статьи и монографии на русском языке о развитии фортепианной педагогики, искусстве аранжировок, бытовании различных музыкальных жанров молодых китайских музыковедов Ван Ин, Ли Юнь, Лю Цзинь, У На, Хоу Юэ, Чэнь Инь и др.

Методы исследования являются комплексными и определены в соответствии с его темой, целью и задачами и заключаются в применении методов исторического, историко-географического, источниковедческого, исполнительского, музыкально-теоретического, интонационного, сравнительного, сравнительно-типологического анализа. Первый из них позволяет не только проследить в изучаемом жанре фортепианной сюиты Китая эволюционный аспект, но также соотнести данный феномен с актуальным историческим моментом. Результатом его применения в рамках настоящей работы является хронологическая периодизация рассматриваемого жанра. Сравнительный анализ дает возможность осуществить фиксацию взаимовлияния европейских и китайских традиций в музыке. Обращение к сравнительно-типологическому методу диктуется прикладным характером диссертации и используется с целью сравнения различных образцов и выявления их значимых свойств, на основе которых создается типологическая классификация жанра.

Материал исследования. Музыкальный текст сюит китайских композиторов; фундаментальные исследования по истории возникновения и развития музыкальной китаистики; работы, посвященные вопросам воздействия народных песенных и инструментальных традиций на фортепианные произведения; специальные труды, рассматривающие национальные философско-эстетические категории в аспекте их влияния на пианистическое искусство

страны; статьи, анализирующие синтез этнических и западноевропейских канонов в современной музыке, исполнительские традиции игры на народных инструментах; аудио- и видеозаписи пианистов.

Положения, выносимые на защиту:

- фортепианная музыка Китая – значительное явление в мировой культуре, объединившее в себе лучшие образцы европейских и национальных композиторских методов;
- сюиты китайских композиторов для фортепиано – своеобразные и неповторимые сочинения в эволюции жанра, что объясняется соединением элементов фольклора, национального театра, древней литературы и западных традиций; обращением к формам народного песенного, инструментального и танцевального жанров;
- философские доктрины конфуцианства, даосизма и буддизма определили внимание композиторов к такому типу образности, который преобразует музыкальными средствами безмятежную красоту природы и величие окружающего мира;
- тенденции развития искусства, характерные для менталитета музыкантов рубежа столетий, являются синергетической основой творческого мышления китайских авторов.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые:

1. проведен анализ значительного количества исторического материала по проблемам генезиса и эволюции жанра фортепианной сюиты в китайском искусстве и разработана периодизация данного жанра;
2. собран и систематизирован внушительный объем сведений, позволивший создать классификацию китайских фортепианных сюит;
3. процессы восприятия и адаптации китайскими композиторами зарубежных музыкальных традиций рассматриваются в качестве одного из фундаментальных жанрообразующих принципов;
4. выявлены и последовательно аргументированы настоятельные потребности современных авторов в переосмыслении богатого наследия

национального музыкального искусства и глубинная связь, соединяющая традиционную культуру и творческие инновации композиторов Китая;

5. установлены и научно обоснованы связи формообразования фортепианной сюиты с национальными обычаями КНР.

Теоретическая значимость работы заключается в следующем:

- результаты изысканий, помогают прояснить ряд вопросов, связанных с композиторскими и исполнительскими традициями и новациями в сфере фортепианного искусства Китая;

- данное исследование вводит в научный оборот значительный объем практически неизученных сведений о творчестве современных композиторов КНР;

- представленный в работе анализ собранных материалов дает целостную картину о современном этапе развития жанра сюиты в контексте эволюции китайской фортепианной культуры;

- предложена методология исследования фортепианного искусства Китая в его многоаспектных связях с национальными философскими и художественными традициями;

- постулируется новый взгляд на соотношение западных и восточных традиций в современном китайском искусстве на примере указанного жанра.

Практическая значимость диссертации заключается в углублении и обобщении знаний в сфере фортепианного исполнительства, композиции и педагогики. Основные положения и материалы исследования могут быть использованы в индивидуальных занятиях по классу фортепиано и композиции в средних специальных и высших профессиональных учебных заведениях, в лекционных курсах по истории и теории зарубежной музыки, современной музыки Китая. Данная работа создает прочный фундамент для исполнительского и композиторского творчества, поиска новых путей в развитии фортепианного искусства.

Достоверность результатов исследования обусловливается соответствием исходных теоретических положений изучаемой проблематике,

объекту и предмету исследования; комплексным подходом к решению проблемы; теоретико-методологической обоснованностью и обширностью научной и источниковедческой базы в соответствии с объектом, предметом, целью и задачами исследования; структурным единством, отражающим последовательное решение поставленных задач. Кроме того, степень достоверности результатов работы повышает их апробация в ходе проведения автором научно-исследовательской деятельности.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена (2016–2021). Отдельные положения работы опубликованы в виде статей; отражены в докладах на VIII (ноябрь 2015 г.) и IX (ноябрь 2016 г.) международных научно-практических конференциях «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (СПб., РГПУ им. А. И. Герцена). Основные аспекты исследования освещены в 8 публикациях (в том числе изданиях, рекомендованных ВАК МНиВО РФ).

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы, состоящего более чем из 240 наименований на русском, китайском, английском языках и нотных изданий, а также четырех приложений.

ГЛАВА I.

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ СЮИТЫ В КИТАЕ

Фортепианное музыкальное искусство, возникшее в XVIII веке в Западной Европе, является достижением культуры. За триста лет своего развития оно распространилось по всему миру, сформировав при этом целостную художественную систему.

Временной обзор показывает, что трехвековая история сохранила данные о композиторах и несметном количестве написанных ими произведений, а также о культуре и хронологии их появления. В настоящее время большая часть искусствоведческих исследований анализирует творческие стили во взаимосвязи с политической, экономической и художественной сферами различных эпох с точки зрения эстетики и философии. Это позволяет во многом определить основу опусов композиторов, а также вычлнить материалы, позволяющие более глубоко понять их сочинения.

При этом следует иметь в виду, что музыканты различались этнической культурной принадлежностью и образовательным уровнем, что позволило возникнуть многообразным исполнительским стилям и направлениям. В то же время вследствие процессов глобализации пианисты, имеющие в первой половине XX века уникальные фортепианные национальные и личностные школы, превратились в единую корпорацию, обладающую универсальными методами и стилевыми характеристиками игры на своем инструменте.

На протяжении своего развития эта сфера деятельности была неразрывно связана с профессиональными образовательными заведениями, которые берут свои истоки из Европы XIX века. Учреждение таких учебных заведений, в первую очередь, консерваторий с целостной педагогической системой и высококвалифицированными преподавателями, применение передовых методов обучения и практической подготовки, не только привело к возможности исполнения произведений различных исторических периодов, но также позволило подготовить большое количество пианистов и педагогов, способствуя расцвету музыкального искусства. Таким образом, история художественной культуры в целом и стилей в частности, формирование

исполнительской техники в широком понимании этого термина, а также качественное образование сформировали особую среду.

Появление фортепианного искусства в Поднебесной империи относится к началу XX века и связано с процессами взаимодействия и интеграции восточной и западной культур. Основываясь на лучших традициях и достижениях музыки Старого Света, искусство игры на рояле как совершенно новое явление в культуре страны постепенно находит свой собственный путь и приобретает неповторимое звучание.

Несколько поколений композиторов-пианистов в результате напряженной работы создали симбиоз традиционной европейской и национальной культур. Вот почему китайская фортепианная музыка в поиске своей уникальной художественной эстетики и философии посредством обращения к традициям и фольклору с течением времени обрела свой неповторимый колорит. Она определяется во многом социокультурными и политико-экономическими факторами формирования общества в XX – начале XXI века.

Жанр сюиты здесь возникает в середине 30-х годов прошлого столетия. Его становление занимает особое место в музыкальном искусстве страны, обнаруживая тенденции, характерные для актуального состояния музыки Китая. В настоящее время данная сфера является практически неизученной. Проблема становления и эволюции жанра фортепианной сюиты в творчестве композиторов требует отдельного научного рассмотрения. На данный момент в синологии отсутствует специальное комплексное исследование по указанной проблематике, поэтому требуется включение в научный оборот обширного материала по этой тематике и его анализ с точки зрения художественного содержания, идей, значения в наследии композиторов с учетом социокультурных условий их творчества.

§ 1. Основные этапы формирования и развития китайской фортепианной музыки

Первое появление клавишных инструментов, завезенных в Китай из Европы в Средние века, практически не привлекало внимания граждан к ним, за исключением некоторых представителей императорской династии, в первую очередь императора Кан Си (1662–1722). Это было вызвано кардинальными различиями между европейской и восточной культурами, приверженностью к специфическим национальным традициям в условиях длительного существования феодального строя. Следует отметить, что название клавишных и клавесинов, попавших в XVII веке в Поднебесную, переводилось как «западный», «чужеземный», «изящный», «импортный», то есть не упоминалось даже наличие клавиш и механизмов, позволяющих извлекать звук из струн [170, 12].

В первой половине XVIII века правительству династии Цин удалось наладить эффективное управление страной, в результате чего в этом столетии увеличились темпы роста численности населения. При этом императорский двор проводил политику ограждения империи от иностранного влияния. Товаром, который пользовался в Европе спросом и смог выровнять торговый баланс, принося западной буржуазии огромную прибыль, был опиум, однако его продажа запрещалась императорскими декретами. Контрабанда продолжалась несколько десятилетий, пока в 1830-х годах Китай жесткими мерами не положил ей конец: в декабре 1839 года император закрыл рынок страны всем коммерсантам и контрабандистам из Англии и Индии, что привело к объявлению Великобританией войны империи Цин в апреле 1840 года. Из-за огромного экономического и технического отставания страны, столетия закрытой внешним влияниям, а также неумелого руководства разрозненными войсками империя проиграла эту (1840–1842) и последующую (1856–1860) войны, названные «опиумными», Британии, которую поддерживали Франция и США.

По Нанкинскому (1842) и Пекинскому (1860) договорам Поднебесная открыла границы для иностранцев, что привело к ее закабалению со стороны европейских

держав и широкому распространению наркомании, деградации и массовому вымиранию населения.

Получив доступ в морские порты, в Китай стали проникать иностранные миссионеры, которые старались приспособить фортепиано для богослужений, а также бизнесмены, пытавшиеся наладить продажу инструментов в этой экзотической стране. В Макао, Шанхае, Нинбо, Гуанчжоу, Тяньцзине и других местах проповедники в большом количестве создавали церкви, где религиозные гимны исполнялись в сопровождении фортепиано. Одновременно был открыт ряд церковных школ, где иностранные миссионеры преподавали игру на рояле, используя привезенные из своих стран сборники простых мелодий и пьес (некоторые из них используются до сих пор).

Попытка организовать распространение фортепиано в стране предприимчивыми европейскими бизнесменами закончилась неудачей, так как прагматично просчитав, что если каждая десятая китайская семья купит хотя бы одно пианино или рояль, то рынок сбыта им будет гарантирован на долгие десятилетия: они не учли изолированность государства и отсутствие в ней традиционных для западных стран инструментов и, соответственно, исполнительских и педагогических традиций.

Один из ранних очерков, описывающих время, когда китайский народ познакомился с этим музыкальным инструментом, принадлежит перу знаменитого путешественника, писателя, каллиграфа, дипломата и переводчика XIX века Чжан Дэи (张德彝). В произведении «Удивительные истории о плавании по морям» он описал первый опыт знакомства с фортепиано в Шанхае в феврале 1866 года. Он отметил: «Иностранка обучается игре на рояле; рояль огромен, словно ящик, его звук, то внезапно звучный и громкий, то тихий, то высокий, то низкий, то сильный, то слабый, – очень приятный на слух» [40, 15]¹. Фортепиано было преподнесено иностранными посланниками в дар Цинскому двору, однако

¹ Здесь и далее перевод с китайского языка мой. – Ц. Ч.

коррупцированное правительство Маньчжурской династии не обратило внимания на большой черный звучащий ящик. Руководство страны не интересовала иностранная культура, и оно не стало призывать свою интеллигенцию учиться и заимствовать ее основы, подобно тому, как это произошло в России. В результате этого фортепианная музыка не получила быстрого развития, а рояль, как безделушка, был убран подальше и забыт.

Однако зарубежные деятели искусства продолжали проявлять любопытство по отношению к древнему восточному наследию, в частности к монолинейному строю, пытаясь его освоить и творчески осмыслить. При этом они активно транслировали собственные европейские традиции, вводя в обиход клавишные инструменты. Отметим, что принципы западной гомофонно-гармонической системы не соответствовали местным эстетическим представлениям и поначалу не имели успеха, как и сам инструмент.

В 1904 году в шанхайском клубе «Хайдэцяо» прошел сольный концерт пианиста М. Пачи (Mario Paci, 1878–1946), который произвел значительное впечатление на местных слушателей. В сентябре 1919 году М. Пачи во второй раз приехал в страну и обосновался в Шанхае, где, с одной стороны, организовал оркестр, которым руководил до его роспуска в 1941 году [53, 29], а с другой – преподавал игру на фортепиано до своей кончины. Как пианист, М. Пачи внес существенный вклад в формирование системы раннего музыкального образования в стране. Он подчеркивал значение независимости пальцев руки, уделяя особое внимание развитию точности кончиков пальцев, что также оказало серьезное влияние на методику обучения игре на рояле в ранний период ее создания. Его учениками были представители старшего поколения китайских пианистов, такие как Чжоу Гуанжэнь (周广仁), Фу Цун (傅聰), У Или (巫漪丽) и др.

В числе первых зарубежных музыкантов-преподавателей являлись американцы. Рут Сталь и Грэхемс работали в Яньцзинском университете. В США получили образование китайские пианисты Ван Жуйцан, Ли Энькэ, которые после возвращения на родину проявили себя профессиональными педагогами,

способствуя улучшению качества обучения игре на фортепиано. В 1920-е годы в Китае гастролировали такие прославленные мастера как певец Ф. Шаляпин, пианисты Л. Годовский, Ар. Рубинштейн, С. Рахманинов, скрипачи Ф. Крейслер, Я. Хейфец, Ж. Сигети, что способствовало распространению европейской музыки в Поднебесной.

Профессиональное образование и обучение игре на фортепиано началось с создания высших музыкальных учебных заведений. 8 августа 1922 года при содействии директора Пекинского университета Цай Юаньпэя (蔡元培) были официально организованы музыкальные курсы при университете. В то время в Пекине было всего два преподавателя игры на фортепиано: Ян Чжунцзы и В. А. Гарц (V. A. Gartz, немец, имевший русское гражданство). До наших дней не дошло достаточного количества сведений об опыте преподавания данных мастеров, но, по историческим записям, уровень их игры был лишь любительским, следовательно, подготовка учеников в большинстве случаев соответствовала возможности исполнения несложных произведений в повседневной жизни.

Концертное фортепианное исполнительство как отдельная учебная дисциплина появилось в стране после того, как в 1927 году была открыта Шанхайская консерватория.

История китайского фортепианного композиторского творчества была изначально пронизана высокой идеей. В конце XIX – начале XX века группа молодых людей уезжает из безграмотной, нищей и окруженной агрессорами Поднебесной за границу на учебу, видя в обретении знаний миссию по спасению собственной нации. С началом Первой мировой войны эти студенты, обучающиеся в США, выразили твердую пацифистскую позицию, в том числе с помощью музыки, заявив о своей стране на весь мир. Чжао Юаньжэнь (赵元任) написал фортепианную композицию «Марш мира», опубликованную в 1915 году в первом номере журнала «Наука», издававшегося в Америке [83, 36]. Это произведение явилось первым записанным фортепианным сочинением, созданным китайцем: его в 1984 году обнаружила

преподаватель Центральной консерватории Юй Юйцзы (余玉姿), работая в Пекинской библиотеке над материалами журнала «Наука» [84, 6].

В то же время в Америке была опубликована «Автобиография Чжао Юаньжэня», в которой автор упомянул о своем первом изданном произведении «Марш мира». Оно представляет собой небольшую фортепианную композицию в западноевропейском стиле размером $2/2$, в тональности *G-dur*. Музыка пьесы – четкая, энергичная, строго структурированная. Характер мелодии – торжественный; в аккомпанементе использованы аккордовые гармонические комплексы. Это произведение, заимствующее традиционные европейские техники, имело огромное значение для раннего музыкального творчества и ознаменовало собой рождение китайской фортепианной музыки [11, 124].

В 1917 году Чжао Юаньжэнь создал новую пьесу «Случайный успех». Это сочинение построено на опыте композиторов Старого Света и импровизации в китайском этническом стиле. Данный опус Чжао Юаньжэня стал важной вехой в истории культуры страны, поскольку автор предпринял попытку придать ему национальный характер. В 1921 году в первом выпуске «Музыкального журнала» Шанхая было опубликовано произведение Ли Жуншоу (李荣寿) под названием «Цзюй даган» («Реставрация большого сосуда»). Эти пьесы дали старт изучению возможностей слияния функций и мелодики пентатоники с европейской гомофонно-гармонической системой.

Эти наиболее ранние национальные фортепианные композиции отличались простыми формами и замыслом, и хотя в них присутствовали элементы фольклора, в большей степени они характеризовались наличием стилевых черт искусства Старого Света, не представляя собой истинно китайскую музыку. Данные сочинения продемонстрировали, что музыканты начали изучать европейские методы композиции, при этом привнеся в свое творчество фольклорные интонации. Они предприняли множество попыток поиска национальных особенностей и их сочетания с западными канонами. Именно эти

музыканты сделали первые шаги в изучении традиционной этнической музыки, оставив ценный опыт для последующих поколений.

В то же время под руководством иностранных специалистов в области фортепианного искусства, в особенности русских, пианисты и композиторы стали изучать и перенимать творческие методы и приемы европейской культуры, продолжая непрерывно исследовать пути придания своему творчеству национального характера. Они стали использовать способы мышления, материалы, мелодии, ритмы, лады и аккорды китайской музыки, создав множество фортепианных пьес, наполненных художественным очарованием. В качестве примера можно привести такие композиции Лао Чжичэна (老志诚), как «Колыбельная» и «Радость мальчика-пастуха», «Колыбельную» Цзян Динсяня (江定仙), «Цветочный барабан» Цюй Вэя (瞿维) и др.

Преподавательская и исполнительская деятельность зарубежных музыкантов в стране, возвращение группы патриотов на Родину после обучения в США, Японии и Европе – все это в значительной степени повлияло на становление и развитие китайского современного искусства. В 1919 году в Пекине было основано «Исследовательское общество музыкантов Пекинского университета», в Шанхае учреждено «Общество китайского художественного образования»; в 1920 году открыто «Музыкальное общество Датуна» и т. д. В том же году доктор философии Сяо Юмэй (萧友梅), обучавшийся в Германии, вернулся на родину и стал основателем профессионального музыкального образования в своей стране².

В Пекине было основано Высшее музыкальное педагогическое отделение для женщин и факультет музыки Пекинской художественной школы. Эти образовательные структуры начали обучение по специальностям «Фортепиано», «Вокал», «Национальная музыка», «Теория музыки» и т. д. В Шанхае ученики

² Сяо Юмэй (1884–1940) – в 1901 году отправился в Японию и поступил в Среднюю школу при Токийском педагогическом институте, затем учился в Токийской консерватории и Императорском университете Токио. В 1912 году он отправился в Германию и был принят в Лейпцигский университет и Лейпцигскую консерваторию, а в 1916 году получил степень кандидата философии.

буддийского монаха и художника Ли Шутуна (李叔同), Фэн Цзыкай (丰子恺) и У Мэнфэй (吴梦非) основали музыкальное отделение Шанхайского педагогического института. В 1925 году был учрежден Частный художественный департамент музыки Шанхая и музыкальный факультет Шанхайского университета искусств.

Сяо Юмэй пригласил музыкальных деятелей, прошедших обучение за границей, преподавать дисциплины по названным выше специальностям, а также сумел привлечь русского профессора, известного пианиста Б. С. Захарова (1887–1943), путешествовавшего по Китаю, к педагогической деятельности в Шанхайской государственной консерватории. После долгих уговоров русский пианист, соглашаясь, спросил: «Китайские студенты подобны только-только научившимся ходить младенцам, будет ли прок в том, если я им буду давать уроки?» [136, 18]. Впоследствии талант и усердие учеников непрестанно поражали русского музыканта. Он избавился от прежних предубеждений и спустя много лет сказал: «С радостью признаю свою ошибку, я преисполнен желанием продолжать обучать китайских студентов, они бесконечно радуют меня» [136, 29]. Профессор преподавал игру на фортепиано в консерватории вплоть до своей кончины в 1943 году, а те студенты, которых он обучал, позднее стали первыми пианистами-исполнителями.

Посредством сольных концертов Б. С. Захаров представил слушателям своей второй родины большое количество классических фортепианных произведений, а также внедрил изучение многих шедевров великих мастеров в музыкальное образование, содействуя стремительному художественному развитию китайской музыки от небольших пьес простейшего уровня к вершинам искусства.

В 1930-е годы состоялось значимое событие: известный русский пианист, композитор А. Н. Черепнин (1899–1977) посетил Китай. Он был настолько впечатлен традиционным искусством страны, что стал учеником известного художественного деятеля пекинской оперы – Цзи Жушаня, а также взял себе китайское имя Цзи Эрпинь (齐尔品). В 1934 году новоиспеченный гражданин

Поднебесной провел в Шанхайской государственной консерватории сольный концерт, исполнив собственные произведения.

В рассматриваемый отрезок времени фортепианная музыка все еще находилась в зачаточном состоянии. Поэтому в мае 1934 года по инициативе Цзи Эрпиня и ректора Шанхайской государственной консерватории Сяо Юмэя был проведен «Конкурс фортепианных произведений в китайском стиле» [67, 110], целью которого стало пробуждение осознания важности культурной традиции национальной музыки. Это было связано с тем, что практически все модели профессионального образования были ориентированы на Запад, и музыкальная синология столкнулась с серьезным кризисом и вопросом собственного выживания.

В требования, опубликованные в «Музыкальном журнале» Шанхая, входили следующие положения:

- к участию допускались только граждане страны;
 - композиции должны быть написаны в китайском стиле;
 - структура и форма не имели ограничений (за исключением запрета на одноголосные мелодии);
 - длительность композиций – не более пяти минут;
 - имя не разрешалось указывать на композиции, а следовало приложить его вместе с точным обратным адресом в отдельно запечатанном конверте;
 - лучшим участникам присуждался приз в размере 100 юаней;
 - авторское право на победившие произведения сохранялось за участниками
- [68, 5–6].

Если жюри находило сочинение особенно хорошим, то его рекомендовали к публикации в Европе или Америке, при этом гонорар от издания и авторское право также принадлежали композитору. В числе членов жюри были Сяо Юмэй, Хуан Цзы, Б. С. Захаров, С. С. Аксаков, Цзи Эрпинь. Это мероприятие стало первым соревнованием фортепианных произведений в истории страны.

Указанный конкурс и последующая творческая деятельность Цзи Эрпиня оказали глубокое влияние на профессиональную музыку. Этой теме посвящены многие национальные и иностранные исследования. Можно сказать, с тех пор «фортепианная музыка в китайском стиле» стала стремлением, мечтой и целью каждого композитора страны. Удивительно, но именно иностранец предложил этот эпохальный термин с точки зрения эстетических концепций, определив, что восточная музыка должна иметь отличия от западной. Появление китайского стиля открыло перспективы для поиска возможностей адаптации европейского искусства и использования зарубежных достижений в интересах государства.

В состязании приняли участие одиннадцать кандидатов, более двадцати произведений было представлено на рассмотрение жюри. В результате отбора первое место получила работа «Маленькая пастушка» Хэ Люйтина, второе место заняли четыре пьесы: «Радость мальчика-пастуха» Лао Чжичэна, «Минорная вариация» Юй Бяньмина, «Увертюра» Чэнь Тяньхэ и «Колыбельная» Цзян Динсяня [37, 43]. Этот конкурс определил образцы китайского стиля в фортепианной музыке. Цзи Эрпинь после окончания мероприятия опубликовал ноты победивших произведений в Японии, а также сам стал исполнять эти пьесы во многих странах, обеспечив им мировую известность. Подобный энтузиазм иностранца в продвижении национальной музыки достоин восхищения и осмысления со стороны граждан Поднебесной.

Благодаря этому конкурсу состоялся дебют Хэ Люйтина (1903–1999), которому был тогда тридцать один год. Он не только получил две награды, но, что более важно, в «Маленькой пастушке», обладавшей живым, элегантным, пасторальным стилем, представил комплекс художественных критериев национального стиля. Это произведение ознаменовало вступление китайской фортепианной музыки в новый исторический период.

Пьеса по своей структуре представляет трехчастную форму. В своей работе композитор использовал метод сочетания европейской многоголосной техники с элементами народной подголосочной полифонии. Хэ Люйтин использовал крестьянские мелодии 30-х годов XX века, и его специфический тональный план стал

отправной точкой для создания различных инструментальных опусов другими авторами.

В то время «Новая вечерняя газета» Шанхая так прокомментировала творение композитора: «Самым важным и запоминающимся является то, что он [Хэ Люйтин] разрушил границы между китайской тональностью и западной теорией музыки. Успех его произведения вдохновил нас использовать методы европейской музыкальной теории для возрождения и модернизации китайской музыки, пробудил как консервативно охраняющих традиции музыкантов, так и европеизированных деятелей» [139, 75].

В период после Октябрьской революции в России 1917 года до 50-х годов XX столетия многие советские музыканты приезжали в Китай для проведения концертов и осуществления преподавательской деятельности. После Второй мировой войны около тридцати специалистов приступили к обучению китайских студентов в таких областях, как композиция, искусство дирижирования, музыковедение, инструментальное исполнительство, вокал и т. д. Среди них были: Б. А. Арапов (1905–1992), А. И. Кандинский (1918–2000) Т. П. Кравченко (1916–2003), А. Г. Татулян (1915–1974) и др. В то же время в страну приглашали с концертами выдающихся мастеров – пианиста С. Рихтера (1915–1997), скрипача Д. Ойстраха (1908–1974) и других музыкантов, Государственный симфонический оркестр СССР, различные музыкальные коллективы. Издавались лучшие образцы русского искусства, всесторонне пропагандировалась советская музыка.

В то время правительство страны также направило в Советский Союз группу студентов (50 человек), которые впоследствии стали выдающимися музыкантами. В их число вошли: композиторы У Цзюцян (吴祖强), Ду Минсинь (杜鸣心), Чжу Цзяньэр (朱践耳), дирижеры Ли Дэлунь (李德伦), Янь Лянкунь (严良堃), Чжэн Сяоинь (郑小瑛), певцы Го Шучжэнь (郭淑珍), Чжэн Синли (郑兴丽), пианисты Лю Шикунь (刘诗昆), Инь Чэнцзун (殷承宗), музыковед Хуан Сяохэ (黄晓和) и др.

В 1950-х и начале 1960-х годов консерватории страны копировали советскую систему образования. На китайский язык были переведены почти все

теоретические учебники, библиотечный фонд состоял в основном из произведений русской классики. Кроме того, три известных пианиста Страны Советов – Д. М. Серов, Т. П. Кравченко и А. Г. Татулян – внесли значительный вклад в профессиональную подготовку Лю Шикуня (刘诗昆), Инь Чэнцзуна (殷承宗), Гу Шэнъина (顾圣婴), Бао Хуэйцяо (鲍蕙荞), Ли Минцянь (李名强) и педагогов Чжоу Гуанжэня (李名强), Чжао Пинго (赵屏国) и др. Многие из них получили призы и награды на крупных престижных международных конкурсах и заложили основы национальной исполнительской школы и педагогики. Большинство из вышеперечисленных деятелей по-прежнему активны, внося вклад в развитие музыкальной культуры Китая.

С началом периода проведения политики реформ и открытости в 1978 году Китай значительно укрепляет экономические и культурные обмены с другими государствами, искусство в начале XXI века вступает в эпоху расцвета.

Хотя рояль и произведения, которые исполняют на этом инструменте, пришли с Запада, после столетия экспериментов и поисков – от примитивного подражания до довольно развитых переложений, – композиторы стараются найти способы выражения самобытности и добиваются значительных успехов в оригинальности и придании своим опусам национальных черт. В последние годы активные поиски ведутся в области творческой индивидуальности сочинений, исполняемых на рояле. Произведения меняют свой вектор направленности (вектор направленности) от описания внешнего мира (от описания внешнего мира) к выражению чувств и эмоций человека, еще большее внимание обращается на внутреннее содержание, делается акцент на выражении национального духа и атмосферы эпохи.

В начале XXI века пианистическое искусство получает стремительное распространение и развитие, что позволяет говорить об уже сформированной независимой художественной системе. При этом до настоящего времени идут различные дискуссии на тему, каким образом истинно иностранный инструмент

проник в страну и какими различными извилистыми путями добился доминирующего положения в музыкальной жизни Китая.

§ 2. Возникновение и историческое развитие сюит

Начиная с периода своего возникновения и до настоящего времени рассматриваемый нами жанр прошел через длительный процесс исторического развития, в результате чего сформировались его различные виды с точки зрения содержания, стиля, композиции и формы.

«Сюитный цикл основан на принципе контрастного сопоставления частей музыкального произведения, при этом каждая из них является относительно законченной композицией. Составленные вместе, они похожи на различные картины – соотношение явлений, предметов или образов. Количество сегментов в сюите обычно довольно большое – в литературе подобное деление можно сравнить с альманахом или дайджестом рассказов или историй, объединенных одним замыслом или героем» [142, 173].

Как уже отмечалось, сюита – это цикл из нескольких соединенных в единое целое различных отрывков, каждый из которых имеет относительную независимость. Они делятся на старинные и современные (или «новые»). Первые также называются барочными или танцевальными и являются одной из важных музыкальных форм периода барокко. К XVIII веку постепенно установился стандарт немецкой камерно-инструментальной сюиты (наиболее ярко воплотившийся в творчестве И. С. Баха), состоящий из четырех основных танцев: аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, к которым могли быть присоединены прелюдия или токката, менуэт, бурре, гавот и пр. Включение в цикл диктовалось их популярностью в ту или иную эпоху в придворных кругах многочисленных герцогов, курфюрстов и др. Одной из отличительных особенностей была единая тональность во всех пьесах, а также темповое сочетание основных номеров: неспешное – умеренно подвижное, медленное – быстрое. Французские композиторы разрабатывали другой ее тип, который состоял из характерных или

жанровых пьес, дав толчок возникновению программности в инструментальных сюитах.

Пережив расцвет своего развития к середине упомянутого столетия, этот жанр практически уступает место (существуя в виде дивертисментов, серенад у Гайдна и Моцарта) сонатно-симфоническому циклу, который вобрал в себя некоторые элементы своего предшественника: контрастность частей, отдельные вполне самостоятельные фрагменты, отчасти – танцевальность.

Уже в XIX веке сюита возрождается благодаря романтизму, поскольку, с одной стороны, содержательность произведений во многом была связана с литературными программами, в первую очередь у Р. Шумана («Карнавал», «Бабочки») и ряда других авторов. Отметим, что у композиторов этой эпохи изменился жанровый состав цикла, тональное единство всех его частей перестало быть обязательным, гармония стала более насыщенной. Ростки программности музыки французских клавесинистов получили свое естественное развитие.

С другой стороны, в связи с появлением жанра фортепианной миниатюры в творчестве Ф. Шуберта (экспромты, музыкальные моменты), Ф. Шопена (прелюдии) и других композиторов возникла потребность объединять однотипные произведения в циклы (в переводе с греческого «круг»)– объединения пьес, каждая из которых может исполняться отдельно. В то же время между ними существуют как прямые, так и опосредованные связи: тематические, структурные, жанровые, образные, сюжетные, что позволяет их отнести к сюитам нового типа.

Их развитие приходится на XIX–XX вв. – это произведения, составленные из музыки к балетам, операм, театральным постановкам или, позднее, к кинофильмам. Некоторые циклы написаны на основе тематического содержания («Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, «Пер Гюнт» Э. Грига, «Эстампы» К. Дебюсси) или народной музыки (аргентинские и креольские танцы А. Хинастеры). Становятся популярны собрания пьес, посвященные путешествиям («Годы странствий» Ф. Листа, «Музыкальные картины Парижа» Ж. Ибера). Появляются сюиты, в которых пьесы носят названия географических

объектов («Иберия» И. Альбениса), отображают жизнь природы («Птицы» О. Респиги), обычного населения разных стран («Зарисовки» В. Гаврилина) и др.

При этом периодически возникает потребность возвращения к истокам жанра как «...последовательности нескольких танцев» [163, 443] (в том числе – старинных), что проявилось в сюитах «Гробница Куперена» М. Равеля, «Бергамасской сюите», «Сюите в старинном стиле» А. Шнитке, Партите № 5 М. Скорика.

Многообразие стилей, во многом картинный характер, относительная законченность и независимость каждой части, их контрастное сопоставление и т. п. относятся к отличительным чертам жанра в XX–XXI веках. Отметим попутно, что в процессе обучения игре на фортепиано каждый «молодой музыкант должен ... разучить какой-нибудь многочастный цикл или вариации» [157, 93], так как это позволяет ему научиться владеть большими формами, собранными из множества малых.

Поскольку ранее термин «цикл» был употреблен практически как синоним сюиты, следует оговорить, что определение последнего более узко и представляет собой презентацию определенной последовательности танцев. Первая же лексема более широка и предполагает различное сочетание разных форм и жанров. Это может быть микроцикл прелюдии и фуги, сонатно-симфонический цикл, вариационной цикл, собственно сюита и т. д. Отметим также, что в XIX веке благодаря взаимопроникновению форм и жанров возникает такой принцип композиции, как сюитность (о чем мы скажем позже), – в первую очередь в упомянутых ранее опусах Шуберта и Шопена, – который во многом позволил поставить знак равенства между рассматриваемыми дефинициями, что очень важно в данном исследовании.

Таким образом, можно сделать вывод, что типов сюит столько, сколько поводов для их создания. Произведения, исследуемые в данной работе, с исторической точки зрения относятся к современным композициям.

Сюита в Китае является одним из наиболее популярных жанров, поскольку составляет большую часть национальных фортепианных сочинений. Формы их по

большой части классические, традиционные, обладающие этническим характером, а главное место в них занимают миниатюры [76, 92]. Во многом это обусловлено особенностями современной жизни – прагматизмом, максимальной концентрацией информации в единицу времени. Появляется сфера образов, связанная с урбанизацией и технологическими проблемами. При этом композиторы при создании таких циклов внедряют множество специфических фольклорных элементов, жанров и композиционных приемов. Таким образом, если провести глубокое аналитическое исследование, можно прочувствовать их оригинальность, осознать уникальный национальный характер, а также новаторство объединения восточной и западной музыкальной культуры.

Сюиты составляют большую часть репертуара пианистов Поднебесной и занимают значительное место в сфере музыкальной синологии. Вслед за изменением художественных концепций и развитием музыкального творчества всего за несколько десятилетий в стране появилось огромное количество замечательных сочинений, при этом фортепианная музыка претерпела большие изменения в области стиля, жанра, композиции и техники. Следует отметить, что различные народы страны и социально-исторические предпосылки сформировали самобытную музыкальную культуру. Наряду с этим обогатились и стали более разнообразными темы, стили и композиторские приемы при сочинении сюит. Так, среди произведений существуют написанные на основе традиционных тональных моделей атональные композиции, а также опусы, в которых органично соединены западные композиционные схемы и элементы фольклора в качестве лейтмотива.

На основании особого положения фортепианных циклов в культуре страны, а также исходя из значительной художественной ценности этих опусов, комплексное системное рассмотрение музыкальных форм и композиций указанного жанра стало важной задачей. Данный анализ имеет немаловажное значение для использования современниками творческого опыта предшественников, осознания и применения особенностей сочинений различных периодов, а также для понимания новой эпохи национального фортепианного творчества.

Начиная с 40–50-х годов XX века и по сей день насчитывается более двухсот официально изданных фортепианных сюит (см. Приложение 1), а также существует множество неопубликованных циклов, но официально исполненных лично композиторами. Автор работы считает, что проведение комплексного и системного анализа существующих сюит, углубленный разбор процесса исторического развития этого музыкального жанра необходимы не только для его дальнейшего развития в сфере пианизма, но и для изучения инструментальных, вокальных, симфонических произведений этого типа.

§ 3. Периодизация жанра сюиты в китайской музыкальной культуре

Развитие китайской современной музыки в XX веке представляет собой не только своеобразное продолжение традиций, но и слияние азиатской и западной культур. В процессе длительного исторического развития музыка Поднебесной искусно перенимала чужой опыт. В области фортепианного творчества эта особенность проявлялась более ярко. Композиторы, используя западные инструменты и творческие приемы и переплетая их с национальными особенностями музыки и духом времени, создали ряд превосходных произведений.

Процесс развития и создания сюит для фортепиано также имеет эту отличительную особенность. Исходя из материалов, которые удалось исследовать, можно сделать вывод, что развитие жанра происходило в четыре этапа.

I. 1930-е гг. – 1949 г.

Начиная с 20-х годов XX века после выдвижения Сяо Юмэем предложения «по рассмотрению материала, собранного в древней и народной музыке, в качестве основы для создания музыки нового государства» [2, 18], на свет появилось множество произведений, полученных на базе фольклорных напевов, наигрышей на народных инструментах и т. п.

Сюита «Китай» Лю Сюаня была сочинена в 1936 году, но опубликована А. Н. Черепниным только в 1949 году в Париже. «Пять эскизов» (1935), «16 багателей» (1936), «Пекинская коллекция Ванхуа» (1938) были написаны тайванцем Цзян Вэнье в годы, когда остров находился в составе Японии. Поэтому первой созданной и опубликованной в Китае сюитой для фортепиано считается «Весеннее путешествие» (1945) композитора Дин Шаньдэ (丁善德).

Таким образом, в 1930–1940 годы китайские музыканты создали всего две фортепианные сюиты. Автор первой из них, Лю Сюэань (刘雪庵), отмечал³: «Сюита "Китай", написанная после "Пастушьей флейты" Хэ Лютина (贺绿汀), испытала ее сильное влияние» [59, 3]. Сочинение состоит из четырех частей: «Хаос первого экзаменационного дня», «Танец куклы», «Спокойствие западной башни» и «Детский китайский марш». Все пьесы наполнены национальным музыкальным стилем. Однако четвертой композиции все же недостает необходимой внутренней связи. Композитор использовал европейские традиционные гомофонно-гармонические приемы мажоро-минорной ладовой системы, элементы полифонии, объединив их с подражанием игре на народном инструменте – пипе, а также с фольклорным напевом. Цикл выражал сильный патриотический дух и этим привлек внимание широкой общественности.

Другая сюита – это «Весеннее путешествие», созданная Дин Шаньдэ⁴, – была написана в 1945 году в преддверии капитуляции Японии. Сюита состоит из четырех частей: «Перед восходом солнца», «На лодках», «Ивы на берегу», «Танцующий бриз», каждая из которых содержит глубокий смысл, о чем писал Дин Шаньдэ:

³ Лю Сюэань (1905–1985) родился в уезде Тунлянь провинции Сычуань. В 1925 году поступил в Художественное училище Чэнду и приступил к обучению игры на рояле и скрипке. В 1931 году был зачислен в Шанхайское государственное музыкальное училище по специальности «Композиция и игра на пипе», в 1936 году окончил училище. Вскоре после объявленного А. Н. Черепниным конкурса, о котором упоминалось выше, Лю Сюэань сочинил сюиту «Китай».

⁴ Дин Шаньдэ (1911–1995) – пианист и композитор, является выдающимся талантом первого поколения китайских пианистов, воспитанных в Шанхайском государственном музыкальном училище. Он родился в уезде Куньшань провинции Цзянсу, с детства самостоятельно обучался игре на пипе и других народных музыкальных инструментах. В семнадцать лет поступил в Шанхайское училище по специальности «Пипа», после появления там профессора Б. С. Захарова Дин Шаньдэ учился игре на фортепиано в его классе.

«Формально описываются люди, совершающие весеннее путешествие, но на самом деле сюита отражает надежду китайского народа на победу в антияпонской войне, передает ощущение приближения новой весны» [32, 83]. Здесь автор позаимствовал метод художников – рисуя пейзаж, показать впечатления, – а также выразил патриотические чувства. Что касается творческих приемов, то можно отметить, что музыкальный язык произведения прост и точен, автор смело использует новую гармонию, тональность, лад, модуляцию и другие способы композиции.

Первые сюиты обладали общими чертами, присущими музыкальному творчеству этого периода: в композиторских техниках за основу брались европейские традиционные фортепианные приемы, которые смешивались с элементами китайской традиционной музыки, а в содержании был ярко выражен дух патриотизма.

II. 1949–1966 гг.

Период с момента образования Китайской Народной Республики в 1949 году и до 1966 года был временем социальной стабильности и быстрого экономического роста. В сфере музыкального образования также началось стремительное развитие. Выдвинутый Мао Цзэдуном в 1956 году знаменитый курс «на расцвет ста цветов и соперничество ста школ» привел к еще большему раскрепощению мышления, к значительному расширению пространства для самовыражения. Творчество в области сюит для фортепиано достигло первого этапа расцвета, появилось более десятка сочинений. В это время не только продолжалось использование старых композиторских приемов, но также шло формирование новых идей. Что касается содержания музыки, ее форм, то здесь наметилась тенденция на разностороннее развитие.

Создание КНР и, как следствие, бурный прогресс общественной жизни, подтолкнули композиторов к воплощению своего отношения к новой жизни в своих произведениях, как например, сюиты «Веселый праздник» Динь Шаньдэ (丁善德善德) и «Спартакиада» Лю Чжуан (刘庄刘庄).

В «Веселом празднике» (1953) автор с разных сторон показал беззаботную, радостную и счастливую жизнь детей в Народной Республике, изобразил живой

характер, смысленность и находчивость ребят, выразив таким образом свое восхищение новым Китаем. Произведение состоит из пяти небольших пьес, каждая из которых имеет собственный заголовок: «Едем за город», «Ловля бабочек», «Прыжки через скакалку», «Игра в жмурки» и «Праздничный танец»; все они, соответственно, описывают сцены игр и развлечений из жизни детей и наполнены мощной энергией [16, 30].

По названию первой миниатюры «Едем за город» можно представить картину, как на выходных большая семья или учитель с учениками отправляются на прогулку за город; дети собираются в группы и шагают вприпрыжку; это произведение передает настроение любви к природе, веселого воодушевления и восторга. Например, звуковая модель, с которой начинается первый такт, создает у слушателей впечатление, похожее на восхождение на гору (*Приложение 4, пример 1*)⁵.

Вторая пьеса «Ловля бабочек» образно рисует наивный и непосредственный характер детей, правой и левой рукой попеременно изображаются кружащие повсюду бабочки и живой образ ребенка, гонящегося за ними (пример 2).

Сюжет четвертой части «Игра в жмурки» был многократно воплощен в произведениях многих европейских и русских композиторов. В данном случае уместна аллюзия к «Детским играм» (1871) Ж. Бизе. Так же как и в сюитах других романтиков, здесь описываются сцены ребяческих развлечений, поэтому каждая пьеса названа по наименованию различных детских игр. Французский музыкант изобразил сцену (пример 3), в которой все сосредоточенно, затаив дыхание, прячутся в потайных местах [9, 36].

Отметим, что подобные сюжеты использованы в таких фортепианных сюитах, как «Сон младенца» (1996) Дин Бина, «Раннее детство» (1958) Гао Вэйцзе, «Детские музыкальные картины» (1972) Вана Чжэнья и т. д.

⁵ Далее ссылки на нотные примеры указаны без указания *Приложение 4*.

«Спартакиада»⁶ была создана Лю Чжуань в 1957 году. Цикл представляет собой несколько сцен состязаний. С помощью живого и образного музыкального языка автор очень точно передала волнение и напряженность, которые царят на спортивных мероприятиях, таким образом описав новое общество. Первая часть «Марш спортсменов» посвящена параду участников; вторая называется «Перетягивание каната»; третья – «Вольные упражнения»; четвертая – «Соревнование в беге».

Спорт наполнен жизненной силой и энергией, поэтому выбранный композитором мажорный лад наиболее точно соответствует содержанию. Структура организована весьма четко. Первый и четвертый разделы написаны в тональности *C-dur*, таким образом обозначены вступление и заключение. Во второй части (*G-dur*) с помощью увеличенных квинт в мажоре происходит раскрытие главной темы и ее развитие. Третья часть (*D-dur*) являет собой «поворот», мотив основной мелодии становится более мягким и описывает сцену вольных упражнений спортсменов, при этом делается акцент на тональных контрастах. В финале (*C-dur*) изображается сцена бега. Тональный план структуры композиции связан с содержанием четырех частей и обусловлен интенсивностью видов спортивных соревнований.

Источником для подавляющего большинства фортепианных сюит этого времени являлись народные мелодии, танцевальные ритмы. Для них были характерны певучая кантилена, выразительные гармонии, понятная структура форм. Творческие поиски, начавшиеся еще в 30–40-е годы и создавшие основу для появления таких произведений, где сочетались европейские общепринятые техники и особенности китайской музыки, продвинулись еще дальше. К наиболее выдающимся сочинениям этого времени относятся: «Ярмарка при храме»⁷ Цзян Цзусина, «Картины княжества Ба и царства Шу» Хуан Хувея, «Двенадцать народных праздников» Цзян Вэнье, «Народность Гаошань» Тянь Фэна, «Цзяннаньская картина» Чу Вахуа, «Народные

⁶ В советско-российской музыкальной синологии более известна под названием «Спортивные соревнования».

⁷ В отечественной музыкальной китаистике обычно фигурирует под названием «Храмовый праздник».

песни Монголии» и «Семь миниатюр на темы народных песен Внутренней Монголии»⁸ Сан Туна (Тона), «Три танца провинции Гуандун» Ма Сыцуна, Первая Синьцзянская сюита Ши Фу и др.

Сюита «Ярмарка при храме» была написана Цзян Цзусином в 1955 году. Автор как бы крупным планом снял несколько основных действий обрядового мероприятия: выступление чтецов, театральные постановки и т. д., при этом придав фортепианному опусу национальный характер. Цикл состоит из пяти частей: «Мелодия искусства», «Танец для двоих», «История старика», «Танец под звуки шэна», «Театральное выступление». Каждая из них имеет свой неповторимый стиль и композицию, но все они впитали мелодические и ритмические особенности фольклора. Обладая ярким фольклорным колоритом, произведение точно передает атмосферу старинных народных обычаев.

«Картины княжества Ба и царства Шу»⁹ созданы в 1958 году Хуан Хувэем (黄虎威). В этом цикле воплощены искания композитора относительно национального гармонического языка. Он соединил европейскую ладо-тональную модель с мелодиями сычуаньских песен и создал шесть прекрасных картин с пейзажами и народными обычаями.

«Праздники в родном краю»¹⁰ была написана Цзян Вэнье в 1950 году. Основой произведения стали местные праздники, которые проходят в течение года (например, праздник фонарей, весны и т. д.). Двенадцать разных и в то же время взаимосвязанных между собой пьес вместе составляют большую сюиту. С точки зрения композиторского мастерства использованы не только европейские методы гармонизации, но и смело применено подражание специфичному стилю исполнения на китайских народных инструментах (особенно на чжэне и пипе). Имитация приемов игры на них привнесла в музыкальный язык этой композиции очевидный национальный колорит [10, 65].

⁸ Более известен упрощенный перевод – «Семь монгольских мелодий для фортепиано». Кроме того, имя композитора транслитируется и как Тун, и как Тон.

⁹ Княжество Ба и царство Шу: древняя Сычуань – провинция Сычуань (КНР).

¹⁰ Обычно переводится как «Двенадцать народных праздников».

В этот период также появились сюиты, материалом для которых служили темы из опер и балетов¹¹. Появление таких произведений расширило путь фортепианного творчества.

В этом русле сюита «Русалка» У Цзунцяна и Ду Минсиня, созданная в 1959 году композиторами на основе одноименных балета и кинофильма, стала первым в Китае фортепианным произведением, написанным на сюжет легенды. При ее сочинении композиторы не опирались на готовые мотивы, а развивали собственные музыкальные формы и образы, тем самым сотворив блестящий, необычный и яркий цикл пьес. В него включены мотивы фольклора, элементы балета, танцевальный ритм и китайская народная мифология, вследствие чего музыка обретает волшебный, фантастический и немного диковинный облик. Из пьес данной сюиты можно выделить особо удачные номера, такие как «Танец водорослей» и «Танец кораллов» [85, 11].

Написанная в 1975 году композитором Ду Минсином (杜鸣心) сюита для фортепиано «Красный женский отряд» (1975) основана на одноименных балете и кинофильме. Произведение состоит из семи частей: «Тренировка женских войск», «Танец красногвардейцев с ножами на пяти цунях», «Цюнхуа вступает в армию», «Армия и народ – одна семья», «Радостная женщина-солдат», «Чанцин умирает за правое дело» и «Мужественно идти вперед» [51, 7]. Музыкальные фрагменты согласованы с танцевальными для создания единой последовательности сочинения и выражают богатый спектр эмоций.

Фортепианная сюита «Дуньхуанский сон»¹² (1980) создана Хуан Анлуном (黄安伦) на основе одноименного балета и состоит из трех пьес: «Гандхарвы», «Танец пера» и «Персидский танец». Композитор сочетает в них элементы дуньхуанского искусства, сюжеты настенных рисунков в пещерных храмах с

¹¹ Китайский балет начал развиваться в 1930-х годах, опираясь на образцы западного искусства и традиции советского балета. В эти годы в стране были поставлены различные спектакли, в том числе «Белая змейка», «Русалка», «Красный женский отряд». Особой популярностью пользовались два последних, которые и в наши дни не сходят со сцены.

¹² Дуньхуан – оазис и городской уезд в округе Цзюцюань китайской провинции Ганьсу, в древности служивший воротами в Китай на Великом шелковом пути.

изображением Апсар¹³, буддийской религии, музыкальной культуры и т. д. «Гандхарвы»¹⁴ изображает танцующую богиню музыки. В пьесе отражен таинственный восточный шарм. В 80–95 тактах изображена сцена танца, подчеркнутая пунктирным ритмом (пример 4).

Многие композиторы применяют национальные элементы в своем творчестве. Например, А. Хинастера использовал ритмы и напевы Нового Света и представил в своих опусах множество образцов аргентинского фольклора. В «Креольских танцах» чувствуется чарующая своей первозданностью «латиноамериканская атмосфера», произведение насыщено неповторимыми ритмами и мелодиями народной музыки Андского региона.

Также этих двух авторов объединяет сходство в применении некоторых ритмических формул.

1. Синкопа.

В качестве танцевального элемента синкопа распространена в творчестве Хинастеры. Например, во втором аргентинском танце (пример 5) или второй теме из № 2 в «Креольских танцах» (пример 6).

В «Персидском танце» Хуан Анлунь умело использовал национальные особенности Синцзян-Уйгура в Китае. Музыкально-образная сфера синцзянских танцев привлекает ритмической выразительностью и эмоциональностью характера (пример 7).

2. Смешанные и составные размеры.

У А. Хинастеры в № 5 из «Креольских танцев» наблюдается переключение между $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$. В этой сюите используется в общей сложности 9 размеров ($\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{1}{4}$), что дает возможность отчетливо почувствовать сложный и разнообразный национальный стиль (пример 8).

¹³ Апсара – полубогини в индуистской мифологии, духи облаков или воды. Изображались в виде прекрасных женщин, одетых в богатые одежды и носящих драгоценности.

¹⁴ Гандхарвы — класс полубогов в индуизме. В индуистской мифологии небесные музыканты, гандхарвы в эпосе и пуранах в первую очередь рисуются как певцы и музыканты (музыка именуется «искусством гандхарвов»), которые услаждают богов. ввах.

Точно так же в «Персидском танце» Хуан Анлунь попеременно применяет четыре размера: $4/4$, $3/4$, $4/4$, $2/4$, при этом прибегая к смене темпов от *Andante* до *Allegro*.

За семнадцать лет – с 1949 по 1966 год – в области создания китайских фортепианных сюит были достигнуты блестящие успехи. Их основными отличительными чертами стали обширность сюжетов, многообразие стилей, новое яркое содержание, искренность чувств; музыка также наполнилась оптимизмом и живым духом новой эпохи. Что касается композиторских приемов, то довольно яркой и необычной чертой стало использование авторами элементов этнической музыки; активно шли творческие поиски по приданию гармонии национальных черт. Структура большинства циклов тщательно проработана. Что касается выявления возможностей фортепиано, то в этом отношении произведения стали намного богаче, чем более ранние работы. При этом большинство опусов в этот период создавалось под влиянием европейского романтизма. По-прежнему часто применялась довольно простая художественная модель «народная песня + европейская гармония». Таким образом, освобождение от старых творческих схем, смелые поиски свежих приемов, создание национального стиля стали новыми тенденциями развития фортепианной музыки в стране.

III. 1976–1999 гг.

Эти годы стали периодом расцвета данного жанра. Музыковеды проводили исследования относительно того, как превзойти изначальную модель европейского темперированного строя и найти свою гармонию, лад и другие отличия. Помимо этого композиторами проводились поиски в таких областях, как установление самобытных законов традиционной музыки, ее выразительных приемов, эстетики, внутреннего содержания. Таким образом, был совершен довольно большой прорыв по сравнению с прошлым, появился новый уникальный стиль китайского искусства. Некоторые авторы, используя современные западные техники, создавали музыку «нового течения». Другие, на основе традиций, выборочно перенимая некоторые

техники и концепции, обогащали и развивали идею «гармоничного сочетания Востока и Запада».

Были и те, кто находился между этими двумя течениями, такие творцы мыслили довольно свободно в отношении методов и идей. Композиторы последнего течения рассматривали национальность и эпохальность в качестве важнейших творческих задач, они создали множество прекрасных опусов, обогатив и расширив китайское фортепианное творчество.

В рассматриваемое время появилось несколько десятков сюит, авторы которых стремились к новым звуковым эффектам с помощью использования мелодий народных инструментальных и вокальных произведений на основе пентатоники. К важнейшим относятся сюиты: «Мир живописи Кайи Хигашияма»¹⁵ (1979) Ван Лисаня, «Шаньдунские народные нравы»¹⁶ (1973) Цуй Шигуана, «Горные цветы» (1964–1984) Цзян Цзусиня, «Деревня Чжуань» (1979) Ни Хунцин, «Впечатления о южных княжествах»¹⁷ (1992) и «Пять народных песен провинции Юньнань» (1962) Чжу Цзяньэр, «Пейзажи Сишуанбаньна» (1987) Ся Ляна, «Альбом красавицы Си Ши» (1985) Мо Фаня, «Воспоминания в восьми акварельных картинах»¹⁸ (1978) Тань Дуня, «Тибетские эскизы» (1985) Цуй Бинюаня, «Путешествие в провинцию Ганьсу» (1990) Цзян Динсиня и др.

Следует отметить стремление к формам, обладающим национальным стилем, с применением атональности, додекафонии и других современных техник. Основные произведения – «Сочетание с “чандуань”» Цюань Цзихао, сюита «Три пьесы для фортепиано» Ло Чжунжуна и др.

Сюита для фортепиано «Сочетание с “чандуань”» была написана Цюань Цзихао в 1985 году, материалом для нее послужила специфичная корейская ритмическая форма «чандуань». Цикл состоит из трех пьес: «Дэн дэ кун», «Цзинь ян чжао» и «Энь мао ли», в нем широко применяется современная пантональность

¹⁵ Более известна под названиями «Впечатления от (живописи) Кайи Хигашияма».

¹⁶ Упрощенный перевод: «Шаньдунская народная сюита».

¹⁷ Чаще встречается под заголовком «Впечатления о юге Китая».

¹⁸ Упоминается в русскоязычной литературе как «Восемь акварелей».

и другие способы звуковых комбинаций. «Дэн дэ кун» – это веселая форма «чандуань», которая часто использовалась на балах и праздничных церемониях [146, 229], для нее характерны синкопы и ритмические изменения. «Цзинь ян чжао» – это древняя и относительно медленная форма «чандуань», пьеса довольно свободная и спокойная, обладает повествовательным характером. «Энь мао ли» – живая и страстная форма «чандуань», в основе которой лежит ритм «энь мао ли» с некоторыми изменениями, а с помощью темпа *Presto*, объединенного с непрерывным перемещением акцента, формируется сложная ритмическая последовательность.

В этот период с точки зрения творческих приемов выделяются две особенности:

1) обработки для фортепиано, в основе которых лежат мотивы и гармонии народных инструментальных и вокальных пьес, их особый лад и стремление к новым звуковым эффектам, облеченным в национальную форму.

Цуй Шигуан – известный китайский музыкант и композитор. Созданные им «Шаньдунские народные нравы» обладают ярко выраженным местным колоритом и рассказывают о культуре и обычаях народов провинции Шаньдун. Сюита состоит из шести частей: «Мотив родного края», «Диалоги о цветах», «Летающие на юг гуси», «Скерцо», «Моросящий дождь» и «Хуагу». Чтобы отразить в своих произведениях все стороны досуга и жизни людей провинции Шаньдун, изобилующей своими культурными богатствами, композитор использовал форму сюиты и особый музыкальный язык, с детальной полнотой продемонстрировав весь народный колорит [88, 3].

2) Стремящиеся к национальному стилю циклы, созданные с применением атональности, додекафонии и других современных техник. Например, непрограммные сюиты «Длинные и короткие» (1985) Цюа Цзихао, «Три пьесы для фортепиано» (1986) Ло Чжужун.

Последняя из вышеперечисленных является результатом его глубоких исследований в области додекафонии, а также смелой попыткой интегрировать элементы традиционного китайского народного фольклора в современное

музыкальное творчество. Хотя эти три цикла были написаны в 80-е годы XX века, то есть в период зарождения Нового искусства Китая, однако мышление и композиторские техники до сих пор оказывают значительное влияние на серийную музыку.

Особенности эволюции жанра сюиты в начале XXI века сводятся к тому, что музыка уже избавилось от стереотипа творческой модели предыдущего периода. За последние двадцать лет в Народной Республике написано свыше 50 сочинений этого жанра. Разнообразие стилей привело к качественным и количественным изменениям, что позволяет говорить о новом, **IV этапе** ее развития, который требует отдельного самостоятельного исследования.

Таким образом, за восемьдесят лет развития жанра сюиты появилось большое количество сочинений. В них воплотились непрерывное взаимодействие и смешение китайской и западной музыкальных культур, а также тесная связь между национальным колоритом и современными новшествами.

ГЛАВА II.

КЛАССИФИКАЦИЯ КИТАЙСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ СЮИТ

Примем за основу определение, что «сюита – циклический жанр, состоящий из ряда разнохарактерных пьес, следующих друг за другом по принципу контраста, при этом объединенных в целое ... конкретным замыслом автора: сюжетным, жанровым, географическим или иным» [168, 14].

В силу специфики развития этого жанра в стране, где профессиональное музыкальное искусство состоялось только во второй половине XX века, он, естественно, впитал в себя уже новый тип, о котором говорилось ранее. Следует отметить, что циклы здесь создавались в основном «по принципу композиции, которую можно обозначить как сюитность, в основе которого лежит контраст небольших, картинно-изобразительных, четко оформленных и вполне самостоятельных частей, объединенных посредством идеи, тональности либо какого-то иного условия» [168, 12]. Поэтому мы считаем возможным применение лексемы «цикл» в качестве синонима, когда рассматриваются опусы авторов, которые имеют точные определения жанровости пьес и их количества, например, «Шестнадцать багателей», «Пять народных песен провинции Юньнань» и т. д.

Современные сюиты имеют разные методы классификации. Например, в зависимости от способов и масштабов исполнения можно выделить симфонические, инструментальные, вокальные и т. п.; по содержанию, выражению эмоций.

В данном исследовании жанр рассматривается с точки зрения выражения художественного содержания музыки как составной части китайской культуры.

Анализируя в целом *связи* между отдельными фрагментами цикла, следует отметить, что связующим элементом в них является использование программности и фольклора – это и есть основа замысла, а также основа общего каркаса, определяющего его характер. На этом основании необходимо обозначить шесть следующих видов сюит.

§ 1. Сюиты на основе литературного сочинения или произведения живописи

В сущности говоря, искусство – это образное осознание мира, поэтому художественные произведения носят общий характер, но в аспектах формы выражения и внутреннего содержания у них есть различия [35, 38]. Китайская литература глубока и многогранна, и начиная со времен династий Ся и Шан между ней и музыкой образовалось бесчисленное количество нитей. Даже с наступлением прошлого столетия она продолжала оказывать незаметное влияние на творчество в сфере фортепианного искусства. В области создания фортепианных сюит внедрение элементов, связанных с литературой, а также сочетание этих двух составляющих отразили менталитет восточного народа, его эстетическое сознание, образ жизни и вобрали в себя сильный гуманистический дух [105, 82]. Данный параграф описывает различные формы воплощения словесных образов в исследуемом жанре.

Воплощение литературных программ

Программная музыка обычно представляет собой инструментальные произведения, «создающие через семантическую информацию, обусловленную и сознательную ассоциативную связь с заданной темой и тем самым опосредованно раскрывающие предметное, понятийное и сюжетное содержание» [35, 43]. То есть это сочинения, которые посредством текста выражают художественное содержание и раскрывают творческий замысел. Китайский народ называют «страстным почитателем программ», в понимании граждан «программная музыка» носит ясное тематическое название. Добавляя к своим сочинениям пояснения, композиторы зачастую описывают или раскрывают музыкальное содержание. Таким образом они объединяют в одно целое музыку и смысл, сформулированный в тексте, создают своего рода носитель информации.

Идеи, выражаемые программной музыкой, отличаются у разных авторов. Каждое произведение имеет свои характерные черты, содержание обладает ярко выраженной литературной окраской – какие-то передают настроение и оттенки лирической поэзии, какие-то отражают театральность или сложную сущность

эпической поэмы. Часто такие сочинения богаты абстракциями и намеками, лаконичная и поэтичная программа позволяет слушателям легко понять их суть. Воспринимая музыку, люди всегда надеются уловить в тексте подсказку или намек на содержание композиции и, опираясь на описываемое, «слышат» происходящую сцену или, как минимум, чувства и настроение. Идиома «высокие горы и бегущая вода – встреча с задушевым другом, понимающим музыку» из легенды¹⁹ очень точно описывает эту ситуацию.

Многие китайские композиторы любят давать необычные названия своим произведениям. Они, как правило, имеют эффект завершающего штриха. Такая философская концепция и эстетический подход иллюстрируют любовь жителей Поднебесной к музыке заголовков [27, 11].

В фортепианных сюитах можно выделить две разновидности программ, отражающих их музыкальное содержание.

А) Первый тип – композиции с добавлением литературной программы, например, «Степные стихотворения» Цуй Фэнчуна: «Утренняя роса», «Пони», «Сумерки» и «Надом».

В) Ко второму типу относятся сочинения, в названиях которых указаны жанры произведений, и они к тому же дополнены литературными подзаголовками, например: «Пять народных песен провинции Юньнань» Шэнь Чуаньсиня, «Три вариации на китайскую народную песню» Дин Шаньдэ.

Сюда же относятся опусы с заголовками, включающими название жанра и дополнительно отражающими местные особенности, такие как цикл Сан Туна «Семь миниатюр на темы народных песен Внутренней Монголии», сюита Тянь Баоло «Народность гаошань», маленькая сюита «Нравы Тибета» Цзян Имина и т. д. Далее будут проанализированы некоторые из указанных произведений.

Таким образом, как с точки зрения особенностей и истории развития программной музыки, так и с точки зрения выбора композиторами материала, их

¹⁹ Высокие горы, текущие воды – рассказ из «Ле-цзы» о музыканте Боя, слушая которого можно было угадывать, когда, играя на цине, он представлял себе горы, а когда – реки.

мотивации и творческого процесса, всегда существует очень тесная связь между музыкой и литературными идеями, течениями, художественными методами и результатами напряженного труда. Появляется тенденция их сближения, возникает и развивается новое течение, связывающее эти две сферы искусства, а также в полной мере воплощаются особенности их слияния и растворения друг в друге [138, 11]. Композиторы часто прибегают к использованию программ, связанных с литературой, продолжая таким образом «идеографическую» традицию национальной музыки и применяя описательные и поясняющие тексты для создания у исполнителей и слушателей соответствующих ассоциаций и эмоциональных проекций при знакомстве с тем или иным музыкальным содержанием. Программа играет роль единого «рельсового пути» между тремя взаимодействующими сторонами в лице композитора, исполнителя и слушателя, «пути», передающего от одного к другому свой опыт.

Цуй Фэнчунь, кореец по происхождению, родился в 1950 году в Харбине. Написанная им фортепианная сюита «Степные стихотворения» состоит из четырех частей: «Утренняя роса», «Пони», «Сумерки» и «Надом» [87, 5]. Они в полной мере выражают глубокие чувства автора к степи, музыкальный язык наполнен чувством прекрасного, свойственным поэзии, но у каждой мелодии собственный мотив и описываемые ею образы, каждая несет свой уникальный смысл. Источником этих четырех мелодий являются увиденные, услышанные и прочувствованные композитором степные пейзажи, объекты и сцены, которые отражаются с помощью образного музыкального языка, а также выразительного и богатого гармоничного звучания.

«Утренняя роса» была сочинена Цуй Фэнчуном в период его жизни и работы в степных районах Китая. На рассвете он часто прогуливался по лугам, прозрачная и прохладная утренняя роса была влажной и дарила душе ощущение блаженства, поэтому композитор не обращал внимания на промокшую обувь. В мелодии Цуй Фэнчунь использовал трель, характерную черту монгольских песнопений. Переливчатые звуки мелодии отражают черты азиатской вокальной специфики (пример 9).

Композитор в молодости часто видел *пони*, скачущих по степи, очень подвижных и милых, поэтому решил написать пьесу и описать в ней этих очаровательных и активных животных. Основная тема рисует подвижность и характер маленьких скакунов. К примеру, скачкообразный аккомпанемент и короткий мелодический ритмический рисунок из сочетания шестнадцатых и восьмых нот в первом и втором тактах в общих чертах отражает бойкий и подвижный нрав, мобильность жеребят и придает музыке динамичность (пример 10).

Название третьей части сюиты «Сумерки» говорит само за себя. Термин «сумерки» обозначает промежуток времени, но в действительности это понятие рисует прекрасную картину пожелтевшего туманного неба на заходе солнца. Размер – $4/4$, тема начинается после длинного вступления в 12–16 тактов. В ее основе лежит одноголосная мелодия, исполняемая в нижнем регистре, что создает эффект насыщенности и густоты звука (пример 11).

«Надом»²⁰ – последняя часть «Степных стихотворений». В данной части сюиты с помощью образного и живого музыкального языка, а также с помощью гармоничного звучания описывается грандиозная и величественная сцена важного собрания представителей монгольского народа (пример 12).

В цикле «Семь миниатюр на темы народных песен Внутренней Монголии» (1952)²¹ Сан Туна²² использована форма программы, включающая в себя название жанра и при этом отражающая местный стиль. В ее основу композитор положил естественное звучание традиционных напевов, использовал сложные аккорды. Сюита состоит из семи частей: «Погребальная песнь», «Дружба»,

²⁰ Надом – это обряд игрового и развлекательного характера. В настоящее время под этим термином подразумевается праздник, народное спортивное мероприятие крупного масштаба, проводившееся в степи по случаю празднования получения богатого урожая.

²¹ В 1957 году произведение получило бронзовую медаль в конкурсе музыкальных композиций на Международном молодежном фестивале в Москве [60, 14].

²² Сан Тун (Тон) (1923–2011) – музыкальный педагог, композитор, теоретик музыки. Профессор Шанхайской консерватории. Родом из города Сунцзян провинции Цзянсу, из семьи художника.

«Тоска по родине», «Луговая песня», «Детские танцы», «Грустная песня» и «Танцевальная мелодия».

«Погребальная песня» основана на форме речитатива; мелодия-плач с фольклорным оттенком гармонизована минорными аккордами. Мотив «Дружбы» – простой и незамысловатый типичный монгольский напев. В «Луговой песне» использована красивая мелодия, выражающая чистые и теплые чувства. В «Детских танцах» чувствуется молодость и естественность, присущая степной кочевой жизни. В энергии, переполняющей «Танцевальную мелодию», сокрыта прямолинейность и простодушие. Все произведение в целом воплощает образ бесконечной и необъятной степи.

В истории развития западноевропейского искусства поэзия и песня неотделимы друг от друга, иными словами, литература и музыка тесно взаимосвязаны, ведь сочетание интонированных звуков и стихотворных строк является одной из древнейших форм комплексного искусства, созданной человеком. «Стихотворение высказывает заветные желания, песня заключает мысли в слова» [145, 47]. Язык поэзии свеж и оригинален, слова лаконичны, а мысль проста. Основная идея выражена в переплетении чувств и образов, в смешении правды с вымыслом, в создании и расширении безграничного эстетического пространства фантазии. Музыка – это искусство звучания. Китайские композиторы, используя большой диапазон фортепиано и богатство его тембровых окрасок, очень точно выражают идеи и настроения стихотворений с помощью различных приемов и создают разные художественные эффекты.

Цикл «Две поэмы династии Тан»²³ Сюй Чжэньмина²⁴ (徐振民) был написан примерно в 1988 году по заказу Барри Снайдера, известного американского пианиста, профессора Истменской школы музыки. Два стихотворения (см. Приложение 2),

²³ Обычно встречается под названием «Две танских поэмы».

²⁴ Сюй Чжэньминь (р. 1934). Родился в Яньтай, Шаньдун. В 1952 году он был принят в Центральную консерваторию, где обучался игре на фортепиано и скрипке, затем перевелся на композиторский факультет, который и закончил. Профессор класса композиции Центральной консерватории и научный руководитель аспирантов.

выбранные в качестве литературного источника для сюиты, являются самыми характерными из более пятидесяти тысяч поэтических опусов Танской эпохи. Вдохновение композитора возникло после осмысления и понимания им этих артефактов [75, 63]. Источником первой части под названием «Песнь о восхождении на башню Ючжоутай» служит одноименное сочинение поэта Чэнь Цзыаня; в основе второй части «На заднем дворе чаньского монастыря Пошаньсы» лежит поэма Чан Цзяня, классическое произведение пейзажной лирики того исторического периода. Оно живописует прекрасные ландшафты тихого заднего дворика монастыря в рассветный час и выражает чувства автора, уединившегося и посвятившего себя природе, чем резко отличается от величественной и торжественной первой пьесы.

В «Песне о восхождении на башню Ючжоутай» автор описывает пешеходный подъем поэта на древнее высотное строение, где его встречают бескрайний небосвод, терзающие его душу сомнения, страдания и скорбь по недостигнутым идеалам. В этой части сюиты стихотворный слог не накладывает ограничения на ритм и метр музыки. Композитор стремился достичь той же духовной высоты, какая присуща оригиналу. Он использовал сочетание западноевропейской системы из 12 звуков и национального пятиступенного лада, широкий диапазон звучания, постоянную смену темпа (пример 13).

В пьесе «На заднем дворе чаньского монастыря Пошаньсы» Сюй Чжэньминь очень точно передал поэтический стиль и с помощью искусства звука отразил идею чистоты, возвышенности и неприязательности, создал безмятежный и очаровательный пейзаж: рассветный час, древний буддийский храм, горные вершины, глубокие водоемы, пение птиц и аромат цветов. Музыка медленно рассеивается в гулком колокольном звоне. Она отражает чувства и мысли композитора по отношению к древним строфам. Композиция сложена очень тонко, использована контрастная смена тембров. Тема звучит спокойно и свободно (пример 14).

«Интерпретация двадцати четырех стихов поэта Сыкун Ту» является выдающейся сюитой, основанной на произведении восточной литературы. Это сборник из 24 композиций – достаточно редкий случай в истории китайской

фортепианной музыки, – сочиненных в форме 12 микроциклов прелюдий и фуг. Источником творческой идеи стала «Поэма о поэте» (см. Приложение 2), которая представляет собой труд по литературной критике, написанный в форме четырехсловных строф поэтом Сыкун Ту (837–908) – специалистом в области литературы и искусства позднего периода династии Тан. В ней отображены двадцать четыре типа стихов, каждый из которых с помощью самых разных образов сопоставляет и выделяет среди других различные поэтические стили и формы. Кроме того, в процессе критического разбора поэзии автор создал свою уникальную манеру письма, изложенную лаконично и понятно. Сама по себе поэма также является литературным шедевром [49, 126].

Сыкун Ту предпринял попытку выделить в области поэтического творчества двадцать четыре стиля, получивших следующие названия: «Мощное, всеобъемлющее», «Пустотность, преснота», «Тонкое, пышное», «Погруженность-сосредоточенность», «Высокое, старинное», «Классично-тонкое», «Омовение, выплавление», «Крепость и сила», «Узорная прелесть», «Самосушное нечто», «Гениальное, безудержное», «Таящееся накопление», «Ядро духовности», «Гончайше-плотное», «Небрежение, дичание», «Чистое, чудесное», «Извив, излом», «Даосушное наитие», «Скорбное, волнуемое», «Даю образ и лик», «Прехождение, достижение», «Порхание, парение», «Ширь, постижение», «Текучесть. Подвижность». Автор провел теоретическое обобщение китайской традиционной поэзии. «Классично-тонкое», «Гениальное, безудержное» [151, 36] и другие стансы вошли в ряд выдающихся произведений, слава о которых живет по сей день.

Мастер полифонии Линь Хуа²⁵ был вдохновлен уровнем мастерства и художественной ценностью, воспеваемыми в стихах и, выбрав в качестве инструмента фортепиано, создал одноименную многочастную сюиту. Она связана единым художественным замыслом, в ней чувствуется искусное сочетание

²⁵ Линь Хуа (р. 1942). В 1954 году поступил в Высшую школу при Шанхайской консерватории, а в 1966 году окончил композиторский факультет. Известный композитор, теоретик музыки и педагог, профессор Шанхайской консерватории.

приемов и глубокое развитие эстетических идеалов оригинала во многих сферах, включая поэзию, идею и звук, форму и дух, этику и искусство. Сопоставив литературный и музыкальный языки, композитор с помощью полифонических приемов смог воплотить словесные образы. Линь Хуа использовал новейшие творческие методы и нашел идеальное сочетание национальных особенностей и философских концепций с современными композиторскими приемами. «Этот вдохновенный труд, в котором слились воедино искусство и теория литературы, достойно носит название величайшего произведения в Китае и оказывает огромное влияние на развитие китайской полифонической музыки» [113, 9].

Все это представляет собой своего рода поиск, и исполнителю необходимо полностью пропустить через себя эти пьесы, для чего нужно время и глубокое погружение в содержание. В каждом музыкальном образе можно прочувствовать и насладиться настроениями всех стилей китайской поэзии. К примеру, в первом стансе – «Мощное, всеобъемлющее», – служащем вступлением, композитор тонко передал дух этой «выразительности и сочности», придав музыке мощный импульс и интенсивность звука. Пьеса начинается в нижнем регистре, быстрые скачки с ноты на ноту сопровождаются непрерывными диссонансными аккордами, в мелодии звучат акценты, усиливающие ее массивность (пример 15).

Альбом из двенадцати прелюдий и двенадцати фуг разделен на два тома, микроциклы построены по полутонам. Это сочинение появилось под влиянием «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, *Ludus tonalis* П. Хиндемита и «24 прелюдий и фуг» Д. Д. Шостаковича.

В некоторых микроциклах Шостакович соединил элементы русского народного стиля, например, в прелюдиях и фугах № 8 *fis-moll*, № 14 *es-moll*, № 18 *f-moll* и т. д. В свою очередь, Линь Хуа использовал некоторые компоненты китайского фольклора. Так, в одиннадцатом номере «Гениальное, безудержное», автор берет *b* в качестве ядра, вокруг которого вращается основная тема, а также различные мотивы и созвучия, имитирующие звучание колоколов и барабанов, пения птиц и т. п. Отметим, что у всех четырех композиторов есть сходство в отображении духа своего времени, индивидуальности, методов письма и национальных особенностей.

Возвращаясь к «Интерпретации двадцати четырех стихов поэта Сыкун Ту», рассмотрим в качестве примера часть сюиты под названием «Классично-тонкое», написанную в трехголосной фактуре. Главная тема передает классический восточный колорит и ритм, органично сочетает в себе эстетические особенности китайского стиля с современными западноевропейскими композиторскими техниками. В единстве текста стихов и фортепианной фактуры поэзия и музыка дополняют друг друга, слуховое и визуальное восприятия сливаются воедино, что позволяет полностью окунуться в настроение пейзажно-портретной живописи: «После осеннего ветра с косым дождем в хижине в горных лесах сидят несколько образованных и интеллигентных людей, цитируют каноны, слагают стихи; за окном безоблачное небо, расцветают и увядают цветы; несколько близких по духу знатоков музыки под зеленой сенью деревьев, кто сидя, кто лежа, играют на цине; водопад в бамбуковой роще радует глаз; на душе у них безмятежно и радостно» [25, 164]. Тема написана в *F-dur* и очень классична по своей структуре (пример 16).

Девятая пьеса «Сборника музыкальных интерпретаций двадцати четырех стихотворений Сыкун Ту» – прелюдия «Роскошество» (пример 17). Для того чтобы выразить стихотворные строки (Приложение 3), композитор Линь Хуа посредством полифонического наложения правой и левой рук, а также тонких и изящных мелизмов придал музыке великолепие и красочность [81, 13].

Четвертая пьеса – «Глубокая сосредоточенность» (Приложение 3) – представляет собой трехголосную фугу, в которой главная тема выражает уравновешенность и сдержанность (пример 18). Музыка вводит слушателя в состояние сосредоточенности.

Пятая пьеса этого же сборника «Настроение высокое и старинное» представляет собой тему с вариациями только для левой руки (пример 19). Данное произведение (Приложение 2) среди двадцати четырех стихотворений воплотило даосскую концепцию свободы от мирской жизни [31, 59]. Сыкун Ту надеется, что люди с помощью истинных и чистых чувств достигнут освобождения от мирской жизни, смогут культивировать возвышенные стремления. Композитор Линь Хуа

выразил стиль оригинального произведения посредством собственного эстетического понимания творчества поэта.

В ходе исполнения темы и шести вариаций к лейтмотиву непрерывно добавляются новые мелодические линии, ритм постепенно становится все более размеренным и текучим, рождая ощущение измерения, выходящие за границы времени и пространства.

Отдельно отметим *фортепианные сюиты с эпитафиями в виде лирических стихов и ритмической прозы*, поскольку Китай – это страна с многовековыми литературными традициями. В процессе длительного развития языка их выразительность достигает необыкновенной красоты. Композиторы старались связать дух национальной поэзии с западноевропейскими приемами сочинения, с тем чтобы создать произведения с богатым сочетанием текстов стихотворений и музыки и показать новый, особый взгляд, таящий в себе глубокий смысл [48, 107].

Среди творений Ван Лисаня есть опус подобного типа – сборник пьес «Ташань», в начале каждой части которого можно увидеть несколько поэтических строф, играющих очевидную роль эпитафия как идеи, содержания, наполняющего музыку. Название происходит от метафорической фразы из «Книги песен»: «Камни с горы Ташань могут стать самоцветами»²⁶. Через заимствование европейского полифонического письма автор старается найти идеальное сочетание с китайским ладом, жизненными реалиями и ритмом традиционной национальной культуры для развития нового стиля современной полифонической музыки [10, 5]. Среди его характерных произведений в этом направлении можно выделить пьесу «Каллиграфия и цинь» (пример 20).

Это сочинение, написанное в 1981 году, является первой частью сюиты «Ташань». Композитор открывает его эпитафией: «Я хочу взобраться еще на одну

²⁶ «Камни с горы Ташань могут стать самоцветами – это выражение означает, что камни с других гор – очень твердые, поэтому их можно использовать для полировки яшмы. Смысл выражения состоит в том, что таланты и достижения других государств могут быть применены на родине. Это выражение также может указывать на человека или мнение, под влиянием которых исправляются собственные недостатки.

вершину и оглянуться, посмотреть вдаль. То, что так волнует, это штрих? То, что раздается, это звук? Ощущение, будто в древнем китайском искусстве я увидел душу, которую повсюду искал» [132, 22]. Данное произведение преисполнено фольклорным колоритом – в качестве вступительной части к сюите используются каллиграфические тексты и элементы подражания игре на гуцине.

Каллиграфия – это искусство национального иероглифического письма. Оно заключается в создании неповторимой, уникальной красоты текста благодаря сочетанию рисунка и композиции. Основываясь на сходстве каллиграфии и фольклорного инструментального творчества с точки зрения их структуры, Ван Лисань употребил уникальный прием взаимной интеграции эстетического подтекста художественного письма и музыки. Композитор внедрил в фактуру семь тонов гуциня как тему (чжи, юй, гун, шан, цзяо, чжи, юй), имитируя технику игры на нем и его звуковые эффекты, с помощью синкопированных ритмов, непрерывного длинного звука в низком регистре, нарисовал перед слушателями картину древних людей, сжигающих ладан.

Среди произведений, созданных на основе *живописных сюжетов*, отметим цикл «Портреты» (1980) Яо Ша (姚沙), состоящий из пяти частей, написанных по тематике картин, объединенных между собой единой содержательной линией, хотя это и воображаемые живописные полотна [73, 4]. В первой части, названной «Поэт», с помощью ненавязчивого напева и мерного ритма, имитирующего декламацию стихов, очень точно представлен образ стихотворца. Во второй – «Девушка, пасущая гусей» – мелодия словно поднимает рябь на воде, очень ярко и образно описывает соответствующий сюжет. В третьей – «Пьяница» – образ героя становится уже весьма гротескным, а в четвертой – «Спящий в люльке ребенок» – царит атмосфера тишины и покоя. Последняя часть – «Танцор» – завершает весь цикл на озорной нотке.

Фортепианная сюита «Воспоминания в восьми акварельных картинах» (1978) современного автора Тань Дуня (谭盾) написана также на основе живописных сюжетов, придуманных композитором. «Она заставляет слушателя почувствовать себя ее частью, предлагая взору картины с яркими образами» [125, 17]. В нее входят: «Осенний месяц», «Оживление», «Горная песнь»,

«Слушая, как мама рассказывает истории», «Пустыня», «Древнее захоронение», «Облако», «Празднование».

В первой пьесе композитор, используя различные интервалы и аккорды, имитирует уникальные звуки и шорохи, издаваемые насекомыми, птицами и зверями в сумерках. Правая рука полностью прижата к клавишам – при этом с помощью комбинирования приемов педализации всех трех педалей возникает эффект звучания гуциня. «Оживление» показывает прекрасный солнечный день, все вокруг просыпается. В некоторых ключевых местах этой пьесы автор искусно расставляет акценты и использует разные регистры для вычленения лейтмотива, применяет прихотливый ритмический рисунок, чтобы дать возможность слушателю почувствовать жизненную энергию музыки.

В миниатюре «Горная песнь» композитор использует подражание шумовым эффектам типичного хунаньского барабанного шоу: здесь присутствуют элементы пентатоники, добавлены форшлаги, применен прием портаменто. Стиль музыки имеет характеристики оперы Хунань Хуагу с привнесением элементов классической хунаньской танцевальной драмы. Пьеса рассказывает о горах и долинах на юге Китая, о пастухах, сидящих верхом на больших быках, о песне, которая мелодично льется из их дудок и открывает перед нами мирную и чудесную картину (пример 21).

В четвертой части – «Слушая, как мама рассказывает сказки» – можно обнаружить элементы полифонии, которую Тань Дунь применяет здесь как связующий прием между различными мотивами. Данный отрывок рисует картину, где под голубым небом с белыми облаками сидят сельские девчушки, закончившие работу на поле и, прильнув к своей маме, с большим интересом слушающие ее сказки.

Нежная и лирическая мелодия создает атмосферу смиренности и спокойствия, выписывает образ детей, внимательно слушающих рассказы матери, точно отражает детскую невинность и чистосердечность, а также настроение, полное невосполнимой жажды чувств и мечтаний. Проведение темы

в партии левой руки воплощает образ родительницы, рассказывающей свои истории.

Последующие вариации во второй части (17–32 т.т.) являют собой обработку и обогащение основной темы первого раздела (1–8 т.т.); перенос мелодии, исполняемой левой и правой руками, на октаву выше и усиление динамики показывают, что сюжет постепенно развивается, набирает обороты и достигает кульминации. По окончании репризы в 33–34 тактах мелодия, подобно ребенку, заснувшему под рассказы матери, постепенно стихает.

Композиция под названием «Пустыня» описывает опалемую жгучим солнцем пустыню без каких-либо признаков жизни. В небе кружится кондор в поисках мертвечины. Это произведение сильно отличается от предыдущих и навеивает на слушателя чувство тревоги и беспокойства.

Основой «Пустыни» является лад «юй А» пентатонического строя. В партии левой руки выписана строгая гармоническая последовательность, а в правой звучит насыщенная мелизмами мелодия. В средней части (13–20 т.т.) происходит развитие основной темы. Композитор использует большое количество секстаккордов. В данном разделе происходит кульминация всего произведения, музыка мчится в свободном порыве, преисполняется духом величественности. Реприза (21–27 т.т.) рисует образ безлюдной и пустынной земли родных мест.

Шестая часть сюиты – «Древнее захоронение» – описывает картину похорон умершего, и через музыку мы чувствуем людскую скорбь. Средний голос многократно переключается с *c* на *d*, воспроизводя звуки, похожие на людские горестные причитания (пример 22).

Характер музыки «Древнего захоронения» мрачный, в гармонии в большом количестве появляются секунды, септимы, септаккорды и другие диссонансирующие аккорды, ритм похож на тяжелое биение сердца, пронизывающее всю мелодию от начала до конца.

«Облако» рисует горы, окутанные облаками и туманом, слышны звонкий щебет птиц и плескание рыб. Тема сопровождается арпеджированными аккордами из шестнадцатых и четвертей. Мелодия вступления написана в пентатоническом ладу (2–

13 т.т.) «гун *Es*» (*es-f-g-b-c-es*) в размере $\frac{4}{4}$. Музыка наполнена чувством одухотворенности, возвышенности и легкости. В начале пьесы шестнадцатые ноты исполняются левой рукой, а правая рука ведет певучую тему, затем начинает подражать приему вибрато посредством репетиций на одном звуке, что создает общий эффект трепетности. Музыка отличается мягкостью и новизной. Реприза (14–24 т.т.) звучит в тональности «гун *As*» (*as-b-c-es-f-as*). В коде (25–30 т.т.) создается иллюзия живописи в стиле импрессионизма. Пьеса насыщена разнообразием ладовых альтераций, мелодия сочетается с превосходной гармонией, рисуя завораживающую картину меняющихся тысячей разных способов облаков. Аккомпанемент напоминает игру на гучжэне (пример 23).

Последняя часть – «Празднование» – описывает сбор богатого урожая. Люди громко благодарят небо за дары, совершая подношения. Четыре мощных мажорных аккорда, будто оглушительные взрывы, выражают восторг людей, радующихся большому урожаю (пример 24).

Манера письма Тань Дуня изящна и лаконична; словно используя приемы свободной живописи «се-и», он раскрывает монохромное пейзажное полотно, поражающие и восхищающее людей. К тому же композитор уделяет внимание деталям, в воображении слушателя иногда также возникают изящные маленькие изображения маслом. «Воспоминания в восьми акварельных картинах» дают множество поводов для фантазии. Каждый музыкальный образ сюиты звучит очень ярко, заставляя слушателя переживать различные эмоции вместе с музыкой.

Ван Лисань (汪立三) – известный современный композитор и педагог. Несмотря на небольшое количество созданных им фортепианных произведений, они выделяются своим уникальным стилем. Сюита «Мир живописи Кайи Хигашиямы» была написана им после знакомства с живописью японского художника и стала знаковым сочинением в его творчестве [97, 131]. Каждая пьеса сопровождается поэтическим эпиграфом (см. Приложение 2), благодаря чему звуковые и визуальные образы соединились. Сюита состоит из четырех частей: «Зимние узоры», «Осенний наряд леса», «Озеро» и «Шум волн». Все эти названия соответствуют пейзажам художника. В них использовано

большое количество нетрадиционных приемов, например, японский народный стиль Дутее – пентатоника с двумя полутонами, который при включении в китайский лад не только передает душевное состояние и эмоции, но и настраивает на философские размышления.

Первая пьеса рисует пейзаж: ясная полная луна спокойно висит в ночном небе, под ней в серебряном наряде стоит дерево; морозные узоры, украшающие дерево, колышутся на легком холодном ветре и напоминают живое существо, которое переживает зиму. Описывающая их музыка пронизана мерцанием и блеском, будто на весеннем морозе пульсирует их жизненная энергия. В качестве эпиграфа к этой части приведены стихотворные строки.

«Зимние узоры» (пример 25) организованы в свободной музыкальной форме, лейтмотив всего произведения представлен арпеджио *f, g, as, c, des* – пентатоникой с двумя малыми секундами, что создает ощущение, будто кристаллы льда, сияющие словно жемчуг, сплетаются в причудливые рисунки.

О пьесе «Осенний наряд леса» будет сказано ниже. В композиции «Озеро» проявляются прозрачные, глубокие и спокойные оттенки.

Последняя часть сюиты «Шум волн» самая волнующая. Композитор использовал величественную, лаконичную, с большим размахом основную тему в ярко выраженном традиционном стиле и отобразил в звуках легендарную историю о том, как в древности китайский буддийский монах Цзянь Чжэнь после многократных попыток наконец прибывает в Японию. Музыка разжигает воображение, вызывает острые чувства и философское настроение (пример 26).

Сюита построена на единой главной теме, которая благодаря применению различных полифонических приемов образует переплетение нескольких голосов, в результате чего проявляется своеобразный звуковой эффект. В целом в произведении отражается наполненная спокойствием и умиротворением красота восточных образов. Композитор гармонично объединил японские мелодии и китайскую музыку; в идее лиричного пейзажа воплотил философские стремления

автора по отношению к фортепианной музыке. Его картины похожи на образы, навеянные постулатами дзэн-буддизма²⁷. Выслушав «Мир живописи Кайи Хигашиямы», художник направил Ван Лисану письмо со словами: «Вы понимаете всю глубину моей работы и восхищаетесь ею. Более того, свободные полифонические сочетания в произведении, сложный ритм, политональность, диссонирующая гармония и мастерское внедрение других современных приемов привели к тому, что в композиции гармонично соединились “унаследованные традиции” и “смелые новшества”» [10, 4].

Попутно отметим, что в истории музыки немало композиторов, которые написали фортепианные композиции, где связующим фактором являлись произведения живописи: М. П. Мусоргский «Картинки с выставки» (1874), Э. Гранадо «Гойески» (1907–1911), И. Н. Шамо «Картины русских живописцев» (1973) и др.

Можно заметить определенное сходство второй пьесы «Оживление» из сюиты «Воспоминания в восьми акварельных картинах» (пример 27), в которой отражена сцена играющих детей, с номером «Сад в Тюильри» в «Картинках с выставки» М. П. Мусоргского (пример 28). А, например, третья пьеса «Осенний наряд леса» («Мир живописи Кайи Хигашиямы») Ван Лисаня и «Утро в лесу» (картина А. Рылова) И. В. Шамо обладают схожими музыкальными характеристиками и представляют собой картины, описывающие лес. Символично, что на обоих полотнах изображены белые лошадки (см. Приложение 2).

В «Осеннем наряде леса» последовательности шестнадцатых, написанные в шахматном порядке, изображают белого коня, играющего в лесу (пример 29).

В пьесе И. Шамо восьмые (последняя – на *staccato*) имитируют бегущего по лесу пони (пример 30).

В обеих пьесах используется ритм с использованием пауз или длинных нот после коротких, показывающих специфику скачки лошадей.

²⁷ Дзэн, дзен – учение о просветлении, появившееся на основе буддийского мистицизма.

Сюита для фортепиано «Альбом красавицы Си Ши» написана Мо Фанем в 1985 году и представляет собой программное произведение, состоящее из пяти пьес: «Иволги, поющие в ивах», «Вид рыб в цветочной заводи», «Вечерний колокол на холме Наньпин», «Мечтания у тигрового источника» и «Весеннее цветение на дамбе Суди». Каждая часть носит название одного из видов озера Сиху. Они похожи на картины китайской ландшафтной живописи. Миниатюры изображают различные пейзажи, но вместе образуют единое произведение, в полной мере раскрывая прекрасные виды указанного водоема [91, 18].

С помощью музыки автор изобразил музыкальные картины, при прослушивании которых перед глазами словно разворачивается альбом с иллюстрациями. Композитор выбрал в качестве основных элементов программы пять живописных мест и, используя характерные черты национальной музыки, выразительно изобразил уникальные пейзажи местности Цзяннань. Основной мотив третьей части «Вечерний колокол на холме Наньпин» (пример 31) – ритмичный, изящно-изысканный, с чертами народных напевов. Вступление к ней (пример 32) создает образ колокольного звона в сумерках в китайский новый год и подготавливает проведение главной темы.

Пятая пьеса «Весеннее цветение на дамбе Суди» (пример 33) написана в ладу юй с тоникой С. Фактура всего произведения легкая, свободная, изящная. Она создает образ прогулки на рассвете по дамбе Суди, когда видны играющие на озерной воде солнечные блики.

Композитор использовал творческий прием, известный многим другим музыкантам прошлого. Например, девять пьес из фортепианного цикла «Лесные сцены» (1849) Р. Шумана носят названия: «На опушке леса», «Охотник в засаде», «Одинокие цветы», «Зловещее место», «Приветливый уголок», «Постоялый двор», «Вещая птица», «Охотничья песня» и «Прощание». В них композитор выразил собственные чувства, нарисовав прекрасные и романтические картины природы [104, 13].

§ 2. Сюиты-попурри

Вид сюиты, связующим звеном которой выступают собранные из оперы, балета или кинофильма музыкальные номера и отрывки, носит название *попурри* и состоят из ярких и характерных частей оригинальных произведений. Их комбинация может отличаться от последовательности номеров в подлиннике, однако вне зависимости от порядка обычно все они подчиняются базовому жанровому принципу противопоставления и задуманному эффекту исполнения.

Например, «Лю Саньцзе»²⁸ – это народная опера, основанная на одном из старинных преданий Гуанси-Чжуанского автономного района. Одноименная сюита (1962) Цзинь Сяна (金响), написанная по ее мотивам, состоит из семи частей, которые связаны между собой музыкально-драматическим сюжетом.

Первая часть – Увертюра – это пролог с довольно свободным ритмом. Он подготавливает соответствующее настроение к дальнейшему развитию сюжета (пример 34).

Вторая часть – «Танец» – жива и подвижна. Эта часть композиции состоит из лейтмотива и двух вариаций. В ней изображаются песни и танцы девушек, собирающих в горах чайные листья (пример 35). Постоянные скачки восьмых нот, исполняемые левой рукой, в сочетании с форшлагами отражают ликование и восторженное настроение молодых женщин. Партия правой руки – мелодия с национальным колоритом Гуанси-Чжуанского района. Она воплощает собой стилистику традиционной китайской этнической музыки, вместе с тем рисуя перед глазами слушателей реалистичные сцены сбора урожая.

Третья – «Серенада» – отличается сравнительно свободным повествованием, рассказывающим о любовных откровениях сына старого рыбака Аню и Лю Саньцзе. В фактуре используется арпеджиато и прием игры портаменто «и». В миниатюре присутствуют как мягкие тембральные краски, так и страстные мелодии, которые отображают особенности мужского и женского характера. Эти напевы, звуча

²⁸ Лю Саньцзе – покровительница песни у народности чжуан.

одновременно, похожи на тихий любовный шепот юношей и девушек, контрастируя с фоновой картиной веселья и плясок (пример 36).

Четвертая часть – «Сваха» – написана в темпе *andante*, в ней ярко обрисован лицемерный и ехидный, уродливый образ свахи (примеры 37а, 37б). Композитор использует диссонирующие аккорды и многочисленные форшлагги, чтобы показать злобный характер и малодушие свахи.

В пятой части – «Антифон» – демонстрируется поединок, выраженный в вокальной форме. Она разделена на четыре части: первый раздел отображает сцену собравшихся перед состязанием представителей земельной аристократии и трудового народа, второй, третий и четвертый посвящены сценам, где Лю Саньцзе и землевладелец Мо Хуайжэнь приглашают трех сюцаев²⁹ для исполнения антифона. В первом разделе «Антифона» (1–23 т.т.) основная тема *d-c-g* восходит от низкого регистра к высокому, рисуя картину глазающей публики, постепенно увеличивающейся от нескольких человек до плотной толпы. Наконец, энергичные, быстрые последовательности октав и аккордов показывают, что количество зрителей стало максимально большим. Во втором, третьем и четвертом разделах Лю Саньцзе и сюцаи исполняют антифон. Главный герой изображен с помощью классических музыкальных формул, в то время как студенты охарактеризованы синкопами и хаотичными фигурациями и форшлаггами. Таким образом автор высмеивает тупоголовость сюцаев в споре и подчеркивает острый ум Лю Саньцзе.

Шестая часть – «Борьба» – это кульминация всего произведения, в ней показано противостояние Лю Саньцзе феодалам с помощью народной песни как наиболее яркого и действенного оружия (пример 34). Фактура пьесы состоит из большого количества октав, аккордов и арпеджио. Быстрый темп и динамичность исполнения широких интервалов отражает боевой дух и бесстрашие главного героя перед темными силами. С помощью многочисленных арпеджио, играемых

²⁹ Сюцаи – студенты (неофициальное разговорное название — первая из трех ученых степеней в системе государственных экзаменов кэцзюй династии Дин).

одновременно обеими руками, отображается сцена ожесточенной схватки. Аккорды триолями выражают проявленные Лю Саньцзе в борьбе смелость и решимость. Автор также сознательно делает акцент на басовых нотах в левой и правой руках, тем самым изображая напряженную атмосферу (пример 38).

Седьмая часть – «Гимн» – звучит торжественно и возвышенно, воспевая смелый и непоколебимый дух Лю Саньцзе. Все произведение заканчивается победными интонациями (пример 39). Пьеса написана в одночастной форме. Вступление – тема – реприза – все эти три раздела соединяются в одно целое. Во вступительной части используются аккордовые гармонические комплексы, которые исполняются одновременно левой и правой руками. Они не только подчеркивают пылкую и горячую атмосферу разворачивающихся событий, но и выражают восхищение чжуанов по отношению к Лю Саньцзе.

Композиторы У Цзунцян и Ду Минсинь (吴祖强, 杜鸣心) обучались в Москве и в их творчестве отразилось влияние советской школы. Их балет «Русалка» стал реминисценцией одноименного фильма, поставленный выдающимся советским балетмейстером П. А. Гусевым. Премьера состоялась в 1959 году и имела огромный успех, сделав спектакль знаменитым. Авторы применили в нем выразительные средства классического танца для образного воплощения национальных мифов и легенд своей страны. Своеобразие традиционных китайских сценических форм успешно сплелось с европейскими композиторскими приемами.

Произведение составлено из нескольких частей, каждая из которых соответствует отдельному танцу в спектакле и заимствует его название. Цикл впитал в себя все лучшее из хореографического действия, сохранил черты характеров главных героев и живость действия [115, 10]. В сюите шесть пьес: «Женьшеневый танец», «Коралловый танец», «Танец водорослей», «Танец соломенных шляпок с цветами», «Танец двадцати четырех русалок» и «Танец на свадьбе».

«Женьшеневый танец» – это легкий, быстрый, лаконичный марш с живым ритмом. Мелодия делится на две части. Лейтмотив первой из них достаточно отчетлив: фортепиано имитирует звуки трубы, которые в середине сменяются

короткой музыкальной фразой. Ритмическое начало и энергетика второй части вполне определены: с помощью ломаных интервалов в левой руке и орнаментики в правой рождается мелодия с ярко выраженным танцевальным характером (пример 40).

Задорный и грациозный «Коралловый танец» (пример 41) рисует блеск разнообразных, сияющих подобно жемчугу в воде кораллов. Здесь слышится легкое и быстрое непрерывное движение, словно звенящая струя прозрачной воды. Певучие и несколько гнусавые звуки, напоминающие гобой, придают музыке мистическую окраску, создавая завораживающую атмосферу, в которой неподвижные прежде подводные заросли начинают ритмично покачиваться изысканным кружевом ветвей. Но вдруг в эту калейдоскопическую феерию вторгаются резкие звуки верхнего регистра, тревожный тембр их нарушает радужную панораму, вселяя в слушателя ощущение дисгармонии. В конце же пентатоника возвращается в основной тон лада; заявленная ранее тема становится доминирующей, ею и заканчивается пьеса.

«Танец водорослей» (пример 42) является самой известной частью фортепианной сюиты «Русалка». Она изображает картины подводного мира, где волнуются и колышутся водоросли, исполняя изящный танец в волнах. Музыка описывает своеобразие движений растений в воде: мажорные и минорные аккорды чередуются друг с другом; мелодия отличается особым лиризмом, изяществом, романтическим мироощущением [5, 34].

«Танец соломенных шляпок с цветами»³⁰ носит характер балетной музыки и изображает веселую свадьбу. Мелодия подвижная, задорная, полная энергии. Смена тональностей разграничивает три повторяющиеся части. Главная тема выписана достаточно ярко и обладает юмористическим оттенком.

³⁰ Сюжет представляет собой веселую свадьбу. Однако в веселье вмешивается чудище, пуская в ход колдовство. Чтобы отвлечь от него публику, тамада находит артистов, которые танцуют веселый танец с соломенными шляпками. Мелодия подвижная, задорная, полная энергии.

«Танец двадцати четырех русалок»³¹ описывает похищение горным чудищем со свадьбы девушки-рыбы. По структуре произведение имеет простую двухчастную форму с репризой и исполняется в темпе *Andante*. Интонационная основа мелодии постоянно меняется, описывая двадцать четыре различные, сменяющие друг друга танцевальные позы девушек.

«Танец на свадьбе» с веселым мотивом отображает радостное и оживленное событие с громким гулом гонгов и барабанов. Яркая и страстная мелодия звучит в быстром темпе, создавая торжественное, приподнятое, праздничное настроение. В данном эпизоде такой тип музыкального произведения неразрывно связан с событийной атмосферой.

Поскольку цикл приобрел большую популярность, издательство «Народная музыка» предложило расширить его, и в 1980-х годах композиторы вернулись к этому сочинению – в июле 1982 года были опубликованы еще девять пьес: «Увертюра», «Русалка и охотник танцуют», «Танец рыбы», «Танец жемчуга», «Счастливый танец», «Танец ракушки», «Танец банши», «Танец трех демонов» и «Танец змеи».

Здесь уместно провести аналогию, например, с С. С. Прокофьевым (1891–1953), создавшим балет по мотивам сказки «Золушка». Будучи одним из самых любимых произведений композитора, он стал основой трех фортепианных сюит: ор. 95, ор. 97, ор. 102 (1940–1944). В них вошли самые важные отрывки танцевальной драмы, в которых представлены сцены с различными персонажами и использованы разные музыкальные стили, богатство звуковых красок, тембров и штрихов.

Таким образом, балеты «Русалка» и «Золушка» основаны на мифах или сказках, а фортепианные сюиты составлены композиторами на их основе. Стоит отметить, что некоторые из них начали создаваться до премьеры танцевальной драмы. При этом они

³¹ «Танец двадцати четырех русалок» описывает похищение горным чудищем со свадьбы девушки-рыбы, из-за чего охотник вынужден отправиться на ее поиски. Чтобы сбить охотника с толку, чудовище превращается в 24 русалки и просит его узнать среди них настоящую.

впитывают в себя репрезентативные темы из балета, сохраняя оригинальный сюжет и характеристики персонажей.

Они сходны и в описании главных героев. Красивые и добрые Русалка и Золушка очень похожи. Восторженный, смелый охотник и прекрасный Принц также имеют родственные черты. Образ горного демона коварен и безобразен, что в какой-то мере тождественно жестокой мачехе и высокомерным сестрам. Поскольку эти сюиты написаны на материале балетной музыки, они используют одинаковые эффекты для передачи танцевальных элементов. «Танец водорослей» рисует картины подводного мира, где волнуются и колышутся водоросли, исполняя изящный танец в волнах (пример 42).

Фактура «Танца ракушки» (пример 44) очень похожа на «Восточный танец» в «Золушке» (пример 43), где равномерно звучат восьмые попеременно в обеих руках, отображая легкую поступь девушек.

В то же время эти две сюиты объединяет не только общность персонажей и сюжетов, но и этические и эстетические проблемы Прекрасного и Безобразного, борьбы Добра со Злом.

Сюита для фортепиано «Красный женский отряд» У Цзюцзяна и Ду Минсиня сокомпанована из наиболее ярких, индивидуальных и характерных фрагментов одноименного одноактного балета (который, в свою очередь, был поставлен по мотивам одноименного фильма) [51, 23].

В третьем номере цикла «Цюнхуа вступает в армию» главная тема, ломаная, с пунктирами мелодия которой разбивается аккордом в низком регистре, выражает, с одной стороны, подавленное и печальное настроение девушки Цюнхуа (пример 45), а с другой – показывает ее решимость в борьбе с врагом посредством стремительного восходящего пассажа тридцать вторыми.

Четвертая пьеса – «Чанцин умирает за правое дело» – изображает героическую сцену, в которой главный герой и командир женского отряда Хун Чанцин попадает во вражеский плен и умирает героической смертью. Здесь композиторы запечатлели благородный духовный облик мужского персонажа и

его непоколебимую революционную стойкость, а также высокое чувство долга и мужественное принятие смерти.

Последовательно исполняющиеся левой рукой в 44–79 тактах (пример 46) тремоло и восходящие квинтоли в быстром пассаже показывают сцену отважной борьбы Хуна Чанцина и возглавляемого им женского отряда с противником.

Торжественная аккордовая фактура на 149–170 тактах (пример 47) последовательно продвигает все произведение к кульминационной части. В ней воплощены честность, гордость и сопротивление главного героя врагу.

§ 3. «Фольклорные» сюиты

Связующим элементом «фольклорной» сюиты выступает *сюжет народной песни или танца, различные фольклорные формы*. В такого рода произведениях обычно в качестве фактического материала используются этнические напевы, разнообразные национальные жанры какой-либо страны, нации или региона.

3.1. Элементы народной песни и танца

К таким, например, относятся «Синьцзянская сюита» композитора Ши Фу (石夫), «Пять народных песен провинции Юньнань» Чжу Цзяньэр (朱踐耳), «Три народных тайваньские песенки» Цзян Юаньлу (姜元禄) и др.

Трилогия фортепианной «Синьцзянской сюиты» Ши Фу – это программная сюита, состоящая из десяти композиций, тесно связанных с народными песнями Синьцзяна и обладающих национальным колоритом.

Синьцзян – вторая родина композитора Ши Фу. Он проникся жизнью этого региона и в полной мере смог посредством звуков передать местные обычаи и особенности культуры, создав свой музыкальный язык, объединивший в себе различные черты фольклора Синьцзяна [123, 36].

В первую «Синьцзянскую сюиту» входят «Кашгарская танцевальная музыка», «Песнь ледяных гор» и «Таджикский танец под барабаны». Вторая и третья части были созданы композитором на основе собранного им сборника народных песен в уезде Ташкуртан, расположенного на Памирском нагорье, то есть на основе таджикской национальной музыки.

«Песнь ледяных гор» имеет простую трехчастную форму с репризой и интродукцией и является отражением богатой и колоритной культуры этого среднеазиатского народа (пример 48). Вступление, написанное с использованием диссонирующих аккордов, вызывает видение призрачных ледяных вершин, с которых соскальзывает снег (этот эффект создают форшлагги).

В основе «Кашгарской танцевальной музыки» лежит народная музыка уйгуров, она также имеет простую трехчастную форму с репризой. Музыка очень живо описывает подвижные танцы и веселые песни людей, согревающихся таким образом в холодные времена (пример 49).

Музыкальным источником для «Таджикского танца под барабаны» служит фольклор одноименного народа (пример 50).

Вторая «Синьцзянская сюита» включает в себя четыре части: «Житель Тарима», «Мелодия на струне ре», «Ноктюрн» и «Танец под орлиную флейту». Первая пьеса (пример 51) впитала в себя черты «Двенадцати уйгурских мукамов».

Лейтмотив «Ноктюрна» взят из казахской народной песни «Саулемай»: композитор привнес в свою музыку особое лирическое настроение и нотки грусти, свойственные этому напеву (пример 52).

Основой «Танца под орлиную флейту» является таджикская мелодия, которая стала третьей после «Песни ледяных гор» и «Таджикского танца под барабаны» композицией, обладающей колоритом одноименной нации. Пьеса имеет четырехчастную форму с интродукцией и кодой. В ней фортепиано убедительно передает особенности звучания орлиной флейты³² и искусно имитирует игру на этом духовом инструменте (пример 53). Его тембр очень яркий, как звук свистка. В указанной миниатюре используется подражание ряду исполнительских приемов: портаменто и тремоло, форшлагги, пассажи шестнадцатых, которые имитируют звучание этого инструмента.

³² Инди, или «орлиная флейта», бывает двух видов: тибетская и таджикская, они получили свое название из-за того, что создавались из костей орлиных крыльев. «Орлиные флейты» зачастую использовались для сольных выступлений.

В третью «Синьцзянскую сюиту» входят три произведения: «Музыка для танца с платком», «Маленький музыкант» и «Радостное событие». Первое из них в своей основе содержит музыкальные элементы из уйгурского народного танца «Сайнайму» в темпе *adagio* и имеет простую трехчастную форму с репризой (пример 54).

На создание композитором произведения «Маленький музыкант» повлияла узбекская народная мелодия «У родника».

«Радостное событие» (пример 55) была написана на основе мотива мукама «Рак» из традиционных «Двенадцати уйгурских мукамов» и представляет собой утонченную композицию.

Все три части «Синьцзянской фортепианной сюиты» наполнены ярко выраженным уйгурским национальным колоритом, богаты спецификой традиций и обычаев западных регионов Китая и в то же время выявляют яркие индивидуальные черты композитора. Музыка рисует красочные картины из жизни народа, веселые и подвижные танцевальные сцены.

Созданные Чжоу Синьхуа³³ в 2006 году «Музыкальные картины Памира: “Ночь”, “Танец”, “Горы”» черпают источники из национальной таджикской музыки автономного района Синьцзян в КНР. В том же году сюита получила вторую премию центрального музыкального журнала «Музыкальное творчество». Произведение состоит из трех миниатюр, являя собой музыкальную картину, рисующую особенности таджикских пейзажей.

В этом цикле композитор обратился к элементам этнической музыки, добавил к ним чистые кварты, уменьшенные септаккорды, что наполнило пьесы особым национальным колоритом и позволило слушателям ощутить спокойствие, загадочность и пустынную ночь на Памирском нагорье [137, 37]. В миниатюре

³³ Чжоу Синьхуа (р. 1955) – музыкальный деятель, занимающийся исполнительством, педагогической деятельностью, написанием сочинений и искусствоведческими исследованиями. Доцент, директор музыкального факультета университета Синьцзян-Чанцзи. В 1987 году окончил музыкальный факультет столичного педагогического университета, в 1990 году – Шанхайскую консерваторию.

«Ночь» (пример 56) будто неясно слышен сумеречный звон колокольчика на шее верблюда.

В миниатюре «Горы» композитор посредством нисходящего и восходящего движения мелодии, которая состоит из триолей, чередующихся с октавами, непрерывно меняющихся гармоний, широкого диапазона (пример 57), добился эффекта, позволяющего слушателю представить нескончаемое движение каравана по Великому шелковому пути.

«Танец» имеет замкнутую структуру, отдельные ее части контрастны: им присущи плавность и страсть, напряжение и успокоение. Динамичный ритм и имитация звуков орлиной флейты «инди» в сочетании с размером $7/8$ придают миниатюре динамичный характер. Это создает образ толпы своенравных, дерзких таджикских молодых людей, окруживших костер и исполняющих «орлиный» танец:³³ они то и дело поворачивают головы, трясут плечами, машут ногами, идут хороводом, держась за руки, тем самым воплощая картину полета орлиной стаи в высоком ночном небе Памирского нагорья.

Цуй Шигуан (崔世光) – известный китайский музыкант и композитор. Созданные им «Шаньдунские народные нравы» обладают ярко выраженным местным колоритом и рассказывают о культуре и обычаях людей из одноименной провинции. Произведение состоит из шести частей: «Мотив родного края», «Диалоги о цветах», «Летящие на юг гуси», «Скерцо», «Моросящий дождь» и «Хуагу». В первой пьесе композитор использовал метод контрапункта на основе этнических напевов, повествующих о различных событиях. В «Диалогах о цветах» использована форма антифона, часто встречающаяся в народных песнях горцев на севере Китая. Композиция «Летящие на юг гуси» была создана Цуй Шигуаном в соответствии с принципом «воспользоваться ситуацией, чтобы выразить свои эмоции» [20, 107] и отразила его переживания и глубокие раздумья.

«Скерцо» – еще одна часть сюиты, позаимствовавшая у шаньдунских народных песен шутливые мотивы. Пьеса в полной мере выражает чувство юмора, интерес к жизни и активную жизненную позицию жителей этой местности. Она основана на

принципах трехчастной формы, где в репризе присутствуют некоторые сокращения. В первой части (1–39 т.т.) происходит непрерывное развитие и изменение нескольких тем (пример 58).

Композитор привнес элементы шаньдунской народной песни «Баолэндяо» и в то же время дополнил мелодию большим количеством гармоний и альтераций. Третья часть (93–107 т.т.) – это короткий раздел, повторяющий две фразы начала миниатюры. Стремительный финал композиции состоит из двух тактов, который создает ощущение остроумия и очарования.

Провинция Шаньдун – это район с равнинами и довольно высокими горными местностями. С наступлением весны непрекращающийся дождь добавляет этой местности поэтичности и живописности. В пятой части сюиты «Морозящий дождь» автор дает возможность ощутить особую свежесть и очарование этой провинции. В самом начале пьесы (1–7 т.т.) при описании туманного дождливого пейзажа звучит тема *pianissimo dolce* в среднем и низком регистре. Во втором разделе (36–71 т.т.) происходит развитие, фактура высокого и низкого регистра усложняется, наблюдается ускорение темпа. Кажется, что дождя все больше и больше, слышны раскаты грома. Шестнадцатые в левой руке все ближе подбираются к аккордам мелодии, звучащим в правой руке. Третья часть (72–107 т.т.) заключительная, она состоит из двух фрагментов: первый – это кульминация и постепенный ее спад, во втором фрагменте с помощью основной темы создается завершение композиции. Медленные восьмые напоминают капли воды, падающие с листьев и карнизов после окончания дождя. Все эти приемы и образы позволяют говорить о признаках импрессионизма в пьесе.

Последняя часть сюиты «Хуагу»³⁴ создана на основе песен и сценок, являющихся разновидностью песенного и танцевального фольклора. В ней есть сольные номера, когда один человек бьет в барабаны и поет, а есть дуэтные, когда

³⁴ Хуагу – фольклорные песенки или сценки, часто фривольные, исполняемые женщинами под аккомпанемент маленького барабана.

двое бьют в барабаны и гонги, исполняя песню. Тексты представляют собой народные или юмористические истории.

Таким образом, познакомившись с вышеописанными произведениями, «мы можем всецело ощутить то искусное сочетание традиционных песен и особенностей современного музыкального языка, которого всеми силами старался добиться Цуй Шигуан» [88, 3]. Чтобы отразить в своих сочинениях все стороны досуга и жизни людей провинции Шаньдун, изобилующей культурными богатствами, композитор использовал жанр сюиты, применил различные пианистические исполнительские приемы и особый музыкальный язык, с детальной полнотой продемонстрировав весь этнический колорит.

Традиционная народная песня создается импровизированно, по вдохновению, передается из уст в уста, от сердца к сердцу. Композиция по сравнению с другими музыкальными формами довольно короткая, мелодия – четкая и простая, она повсеместно подхватывается людьми и получает широкое распространение. «Такие произведения создаются коллективно представителями всех китайских национальностей в процессе длительной трудовой и общественной жизни, они наполнены наиболее близкими этносу социальными реалиями и поэтому непосредственно отражают простые искренние чувства граждан» [109, 232].

Однако заимствование материала означает не только простое преобразование, но также реконструкцию. В процессе создания фортепианных композиций такой метод занимает довольно важное место. Весьма распространенный способ предполагает на основе мелодии, взятой из музыки национальных меньшинств или каких-либо районов, использовать прием вариаций, а также обрабатывать, обогащать звучание и добавлять к нему декоративные элементы [114, 131].

Например, в лирической сюите для фортепиано «Картина княжества Ба и царства Шу» изображаются безграничные горные и водные пейзажи этих местностей. Она написана композитором Хуан Хувэем в 1958 году на основе тем

шести сычуаньских песен. В провинции Сычуань много этнических меньшинств. Большинство из них – ханьцы и тибетцы.

Цикл состоит из пьес: «Утренняя песня», «Эхо долины», «Лирическая песня», «Танец саньсянь», «Весна в городе лотосов» и «Ночной бал в Аба». Среди указанных первая, третья и пятая композиции отсылают нас к песням ханьцев, а остальные три – к тибетским произведениям. Каждая миниатюра в сюите похожа на картину пейзажной или жанровой живописи, за счет звуковых образов композитор выражает восхищение природными пейзажами Ба и Шу и любовь к родным краям.

«Утренняя песня» – переложение народной песни Пуцзяна «Песня косьбы». В самом начале в среднем регистре появляется цитата сычуаньской мелодии, затем октавой выше композитор добавляет ее вариацию (пример 59).

«Эхо долины» – это обработка тибетской песни «Снег на горах подобен цветам», здесь лишь внесены незначительные изменения в аккомпанемент, подвижная скачкообразная мелодия представляет собой лейтмотив, настроение композиции более легкое и живое (пример 60).

Третья миниатюра «Лирическая песня» являет собой аранжировку народной песни Цзянью «Девушка в черном платье за рекой». Это мелодичное и нежное повествование о любви (пример 61).

«Танец саньсян» является переложением одноименного тибетского танца с четким ритмом и разнообразными штрихами (пример 62).

«Весна в городе лотосов» (пример 63) написана по мотивам сычуаньского народного произведения «Разлив большой реки».

В последней композиции «Ночной бал в Аба» (пример 64) использована народная песня района Аба: ее активный живой ритм в полной мере показывает счастливую и веселую жизнь тибетцев.

Сюита «Семь миниатюр на темы народных песен Внутренней Монголии» Сан Туна стала важной вехой в фортепианном творчестве автора, в 1957 году она получила бронзовую медаль на конкурсе международного молодежного фестиваля в Москве. В сюите

раскрываются искренние глубокие чувства жителей этого региона, а также живые разнообразные сцены из их жизни.

Первая часть – «Погребальная песня» – была создана в ходе аранжировки и стилистической обработки композитором народных напевов «Сайгэн» и «Динкэчжабу», она выражает последнюю предсмертную волю героя. Припев представляет собой торжественную и печальную похоронную песнь, исполняемую хором, реприза передает погружение в состояние бесконечной скорби. Вторая пьеса – «Дружба» – является комбинацией двух фольклорных мотивов «Замерзшая Тунлагэ» и «Весь мир», в ней воспевается искренняя и вечная дружба. Третья часть – «Тоска по родине» – представляет собой переложение напева «Хинган» и выражает тоску путника по родным краям и его глубокую любовь к близким (пример 65).

В четвертой пьесе – «Любовная песня степи» – автор в виде вариаций использовал народную композицию «Возлюбленная». Произведение выражает тонкие и страстные чувства молодого человека к своей невесте. Пятая миниатюра – «Танец детей» – берет свое начало в двух этнических напевах – «Дин Ланбинь» и «Бэн Боцай», она отражает простоту и непосредственность ребят, их живые и милые образы. Шестая – «Скорбь» – является аранжировкой оригинального мотива «Тоска по родине» и передает печальное, скорбное настроение. Тема седьмой части – «Танцевальная песня» – была взята из фольклорного напева «Модэгэанга», за счет креативной аранжировки получилась живая, свободная и энергичная танцевальная музыка.

Народные песни, песни-сказы и инструментальные композиции являются источником творчества для Ван Цзяньчжуна. Особенно стоит отметить его сюиту «Пять народных песен провинции Юньнань», для создания которой он тщательно обработал фольклорный материал, распространенный в этой местности. Основные мотивы имеют минорный строй, пьесы убедительно передают национальный характер, в них гармонично сочетаются традиционный и современный фортепианный стиль [92, 3]. В сюите пять частей: красивая и чувственная «Девушка из Дали», нежная композиция «Со старшим братом»,

живая и забавная «Цайдяо» (пример 66), искренняя и торжественная «Песня горцев», а также страстная и горячая пьеса «Лундэндяо».

При создании этой сюиты Ван Цзяньчжун сохранил мелодический рисунок и народный характер оригинальных произведений. Используя различные регистры фортепиано, автор отобразил в музыке особенности юньнаньских песен и высокого проявления человеческих чувств. В «Девушке из Дали», во второй пьесе «Со старшим братом» и в четвертой «Песня горцев» композитор воплотил мягкие лирические напевы этой народности, которые вызывают у слушателей приятные воспоминания. В мелодиях третьей части – «Цайдяо» – и пятой – «Лундэндяо» – показана горячая любовь и страсть местных народов к жизни, а также их стремления к счастью.

Танцевальные элементы могут отражать не только неповторимую красоту ритма, но нередко они содержат также характерные фольклорные особенности разных стран и регионов, поэтому часто встречаются в фортепианных сюитах, как это можно видеть в опусах Д. Д. Шостаковича «Фантастические танцы» (1920–1922), А. Хинастера «Креольские танцы» (1946), Чэнь Сычжи «Тайваньские эскизы» и др. Региональные и национальные характеристики этих трех сюит очевидны. Каждое из этих произведений отсылает к народным танцам, их неповторимый ритмический рисунок показывает особенности каждого этноса.

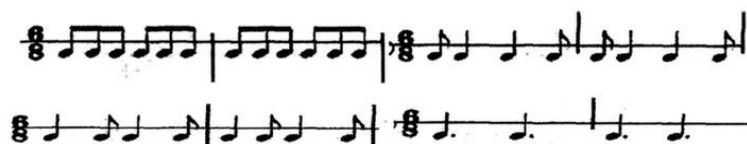
В «Фантастических танцах» Д. Д. Шостаковича мелодика имеет типичный русский народный стиль и сочетает в себе различные танцевальные ритмы и мотивы, которые формируют их уникальность. Сочетание отрывистых и протяжных звуков, тонкая педализация дают представление о глубинах русского языческого мира, создавая предощущение фантазмагорических картин. Все три пьесы написаны композитором в одной манере, поэтому их исполняют в виде маленького цикла. Во всех танцах обнаруживается связь с традиционными жанрами – маршем, вальсом, гавотом. Первый из них несколько необычен – для него характерно богатство ритмики. Главная тема основана на мелодии из балета «Жар-птица» И. Стравинского (пример 67a). Д. Д. Шостакович заимствует этот мотив, чтобы показать жестокий и высокомерный танец Жар-птицы (пример 67b).

Второй номер – капризно вальсообразен и гибок. Тема третьего цитирует «Гавот» С. С. Прокофьева (пример 68a). При том, что это – французский танец, имеющий элегантный и слегка комический характер, мелодика Шостаковича (пример 68b) имеет типичный русский народный характер, сочетающий различные ритмы, придающие ему уникальные черты.

В сюите «Креольские танцы» А. Хинастеры, состоящей из шести пьес – пяти танцевальных и финала – слышны сложные и разнообразные аргентинские ритмы. Например, можно уловить темы таких танцев, как маланбо, самба, кошачий танец, чамамей. В то же время слышатся тематические отсылки к индейским ритмам, что дает представление о нескольких исторических слоях родословной композитора.

Во втором номере – *Allegro rustico* – «Креольских танцев» использован ритм-паттерн «Маланбо» — типично мужского танца, с помощью которого гаучо³⁵ доказывали свою танцевальную доблесть и силу: самым распространенным действием здесь является движение «натирание подошв» (рисунок 1).

Рисунок 1



В третьей миниатюре – *Allegretto cantabile* – композитор использовал гато (кошачий танец) – стиль аргентинской музыки и связанного танца. Самая большая его особенность – сочетание $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$, что создает эффект гемиолы (пример 69).

В «Тайваньских эскизах» композитор Чэнь Сычжи применяет в основном элементы танца народности гаошань³⁶. Обычай населения острова проступают в стилистике восьмой пьесы «Танец тайваньских гор»: композиция с богатой

³⁵ Гаучо – социальная и иногда субэтническая группа, проживающая на территории Бразилии, Аргентины и Уругвая. Термин является эквивалентом слова «ковбой» для указанных латиноамериканских стран: гаучо вели авантюрный кочевой образ жизни, осваивая дикие земли и занимаясь скотоводством.

³⁶ Гаошань — (народность на острове Тайвань).

арпеджированной аккордовой фактурой, с использованием этнических ритмов и напевов, которые передают дух своего народа (пример 70).

Таким образом, можно сделать вывод, что во всех трех циклах используются фольклорные элементы. Очевидно, что содержание произведений этих композиторов тесно связано с родиной. Все они отражают национальный характер и особенности времени, что делает этническую основу этих сюит своеобразными культурными «послами». Произведения построены на танцевальной основе – искусстве межнационального взаимодействия, когда в концентрированном виде можно «считывать» энергетику, философию, образ жизни конкретного народа.

3.2. Элементы китайской оперы

Китайская опера, если начинать отсчет от простейшего театрального жанра, существует уже около двух с половиной тысяч лет. Зарождение этого вида народного творчества пришлось на эпоху Чуньцю (770–476/403 гг. до н. э.), начальное развитие происходило в периоды Ханьской (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) и Танской (618–907) династий, дальнейшее становление и подъем проходило в эпохи Сун (960–1279), Юань (1279–1368), Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911).

Ход истории всегда имеет неопределенный характер – изменения производительных сил и производственных отношений зачастую способствуют саморегуляции общественной формации, что влияет на развитие культуры. В XX веке продвижение на Восток западной цивилизации привело к тому, что «китайская опера утратила контекст своего существования и столкнулась с небывалыми проблемами бытования, однако ее корни по-прежнему живут» [13, 148]. Из-за ее упрямой воли к жизни композиторы в условиях разнообразия культурных форм и тенденций периодически используют этот вид народного творчества; путем скрещивания внедряют различные элементы оперы в другие виды творчества, тем самым подкрепляя ее источники.

Музыка китайской оперы обладает самостоятельной и чрезвычайно высокой художественной и эстетической ценностью [103, 18]. В пору проникновения западной культуры на Восток композиторы придерживались идеи

сохранения, защиты и продвижения этого культурного феномена и сознательно и искусно внедряли ее элементы в свои произведения, успешно перенимали и использовали напевы и мелодии пекинской, гуаньдунской и хэнаньской оперы, куньцзюй, циньских арий и других их региональных разновидностей. В результате было создано большое количество фортепианных сочинений с яркими темами, четкой гармонией, красочным национальным колоритом.

Основой Пекинской оперы являются два напева: сипи (西皮) и эрхуан (二黄). В связи с этим ее основная интонационная система называется пихуан-цян (皮黄腔), то есть буквально «интонационная система на мотивах сипи и эрхуан».

«Мелодика этих напевов определяет их различную эмоциональную окраску. Сипи (из мелодий провинции Шэньси), звучащий преимущественно в быстрых темпах, обычно используется для выражения благородного порыва, восторга, радости, страсти» [13, 148], ритмически более разнообразен и резче по звучанию. Он дает слушателям ощущение легкости и свободы, подобное потоку текущей воды, «в то время как эрхуан способен полнее и ярче передать настроения тоски и печали, скорби и возмущения, горьких воспоминаний о прошлом» [13, 149]. Эрхуан ритмически более стабилен, чем сипи, мелодии написаны обычно в медленном темпе, отличаются мощной насыщенной фактурой.

В 1936 году композитор Цзян Вэнье сочинил цикл «Шестнадцать багателей», одиннадцатая композиция которого «Послеполуденный хуцинь» была написана на основе трансформации напева «эрхуан» из пекинской оперы. «Звучание инструмента эрху³⁷ похоже на исполнение напева “эрхуан” пекинской оперы, однако чистоту звучания хуциня невозможно настроить: звук словно имеет погрешности, в результате чего получилась странная мелодия» [60, 14]. Момент звучания эрху Цзян Вэнье записал на улицах Пекина.левой рукой прерывисто повторяются ноты А, D, словно звук внешней-внутренней открытой

³⁷ Эрху (二胡) — старинный китайский струнный смычковый инструмент.

струны эрху, а чередования полутонов в мелодической последовательности похожи на настройку эрху народными музыкантами.

Ритм двенадцатой пьесы «Без заглавия» (пример 71) из «Шестнадцати багателей» похож на метрическую формулу, исполняемую на ударных инструментах в пекинской опере.

Опера куньцзюй сочетает в себе системы южной и северной опер. Первая также носит наименование «наньцзюй», а вторая – «бэйцзюй». Так называемое различие между ними заключается в том, что они представляют собой разного рода напевы, существующие в произведениях традиционной китайской музыкальной драмы и песнях «саньцзюй» в зависимости от региона происхождения. Данные две группы мелодий существовали независимо друг от друга, начиная от эпохи династии Юань и вплоть до среднего периода династии Тан. После расцвета жанра «куньцзюй» куньшаньская вобрала в себя как южные, так и северные мотивы, ввиду чего оперу «куньцзюй» также стали называть «наньбэйцзюй», или «наньбэйцзы».

Наньцзюй является общим названием для различных видов мелодий южного региона периода династий Сун и Юань. С конца правления династии Северная Сун и до начала правления династии Мин (XII–XIV вв.) наньцзюй получила широкое распространение на территории южного Китая и по большей части брала свое начало в жанре китайских придворных представлений «дацзюй» эпохи династии Тан, сунских «цы» и народных напевов южных территорий. С точки зрения ритмической структуры она полностью соответствовала типу фонетики этого региона.

Бэйцзюй – обобщающий термин для целого множества напевов северных территорий эпохи династий Сун и Юань; он уходит своими корнями в песенно-танцевальные представления дацзюй эпохи династии Тан и Сун, сунские цы и народные напевы севера, вместе с тем включая в себя музыкальные элементы периода династий Цзинь и Юань. Поэзия бэйцзюй характеризуется меньшей мелодичностью и большим наличием текстовой составляющей, отличающейся философским характером и менее протяжной манерой исполнения. Ее мелодии торжественны и

величественны, пламенны и чистосердечны. Все это лежит в основе постоянно меняющегося, непринужденного, с присущей ему безграничностью и свободой стиля северной музыкальной драмы бэйцзюй [12, 40]. Между нанцзюй и бэйцзюй существуют также различия в формах звукоряда, что, собственно, и является наиболее ярким расхождением между южной и северной операми.

Южные мелодии легкие, живые, нежные и свободные, северные – изменчивые, энергичные, свободные и своевольные. В процессе длительного развития особенности оригинальной северной оперы, постепенно растворившись, превратились в вокальный стиль с «южной спецификой». Взаимодополняемость северной и южной опер позволила музыке максимально идеально отвечать требованиям сюжета оперного представления. Куньцзюй, представляющая собой сочетание песен, речитатива, жестикуляции, акробатики южной и северной опер, а также танцев, боевых искусств и многого другого, отличается поэтичностью текстов, восходящих к классической китайской литературе. Этот вид музыкальной драмы часто называют «наставником ста спектаклей».

В цикле Дин Шаньдэ «Три прелюдии» тема третьей композиции «Прелюдия *Ges-dur*» была взята из оперы куньцзюй «История яшмовой шпильки». В миниатюре для фортепиано «Счастливое детство», написанной Чунь Луном, также использованы темы оперы куньцзюй.

Фортепианная сюита Чэнь Пэйсюня «Пять пьес на гуандунские темы» написана на основе тем гуандунской оперы. Первая пьеса – «Бакалея» – является результатом обработки одноименного напева этого региона, к ней был добавлен мотив народной песенки «Туалетный столик». Вторая композиция – «Думы о любви» – переложение гуандунских мотивов «Влюбленная красавица» и «Сорняк»; третья часть «Гром без дождя» также представляет собой аранжировку вокального фольклора. Четвертая пьеса – «Пара бабочек» – создана последовательным соединением мотивов «Содержательница публичного дома» и «Китайский нарцисс»; пятая часть – «Луна над гладью озера в осеннюю ночь» – написана на основе народной песни.

Хэнаньская опера является одной из основных разновидностей китайской оперы, она называется также «хэнаньский банцзы», ее музыкальный стиль непосредственно отражает характерные черты северян. В четырех детских миниатюрах для фортепиано Чунь Луна – «Танец дружбы», «Сон детства», «Мулань», «Богатые детские песни» – использованы ее характерные мелодии.

Этот жанр известен своими ритмичными и энергичными напевами, умеренным движением, живым, выразительным и изящным характером, а также искусным выражением эмоций и чувств героев [64, 31]. Хэнаньская опера отличается яркими региональными особенностями, простотой и общедоступностью.

Циньские арии (циньцян) характеризуются простой, спокойной, торжественно-печальной звучностью, проникновенностью, мягкостью, некоторой легкостью и оживленностью. Эти приятные на слух темы заслужили любовь широких народных масс. В «Оперной сюите» Чжу Сяюй вторая часть – «Стиль циньцян» – написана в умеренно быстром темпе, а ее основная тема взята из классического напева этого жанра. В сочинениях Чунь Луна «Богатый урожай» и «Свободная юность» также использованы элементы циньских арий.

Кроме того, существует большое количество произведений, в которых присутствуют компоненты китайской оперы. Например, в опусе Ли Инхая «Пятьдесят народных фортепианных миниатюр» двадцать шестая композиция «Шанхайская мелодия» написана с использованием темы шанхайской оперы. В основу сюиты «Дружеские чувства» Чунь Луна был взят материал из оперы пиньцзюй, в его же композиции «Танец» применены элементы шаньсийской оперы и т. д.

В «Сюите в стиле китайской оперы» композитор Чунь Лун использовал элементы пекинской, хэнаньской опер, опер циньцян и хуагуси и 15 других разновидностей китайской оперы, а также «цзинюнь дагу» (рассказы на пекинском диалекте под музыкальный аккомпанемент), «циньшу» (сказы под аккомпанемент циня), «даньсянь» (песенные выступления, исполняемые под аккомпанемент инструмента даньсяня) и 9 других разновидностей песенно-

повествовательного искусства цюи. Обработав их с помощью современных композиторских приемов, гармонии и ритма, он воплотил сюжеты из активной интересной жизни детей; всего сюита включает 50 произведений [39, 18].

В этом цикле, например, есть четыре пьесы, созданные с использованием элементов хэнаньской оперы: «Дружеский танец», «Детский сон», «Мулань» и «Песни богатого урожая».

Третья из них – история о девушке Хуа Мулань, которая пошла в армию вместо своего отца. Мелодия за счет акцентов и маршеобразного ритма с использованием аккордов в аккомпанементе (пример 72) выражают решимость девушки.

Кроме того, в «Собрании» используются элементы оперы циньцян, (банцзыцян); ее мотивы свободные, с широким диапазоном, они способны воплотить прямой и открытый характер северо-западных народов. Циньцян отличается весельем, жизнерадостностью и динамичностью.

Миниатюры «Богатый урожай» (пример 73), «Свободное девство» и «Иньюнцян» написаны именно в этом стиле. Первая из них со всей полнотой выражает чувство радости людей из-за обильного урожая и изображает сцены его активного сбора.

Чунь Лун в первых восьми тактах использовал акценты, подражая звучанию ударных инструментов, чтобы таким образом изобразить шумные сцены восторга.

В сюите используются и элементы традиции «цзинюнь дагу» (рассказы на пекинском диалекте под музыкальный аккомпанемент) – это разновидность китайского искусства цюи, распространенного в Пекине, Тяньцзине и других местах; форма представления обычно песенно-повествовательная, в основном под аккомпанемент народного музыкального инструмента саньсяня, а также пипы, кожаных барабанов и др.

В цикле «Собрание» есть пьесы в этом стиле: «В новый век», «Талантливое детство», «Цветущий возраст» и «Фантазии».

«Талантливое детство» (пример 74) рисует юные, искренние и простые образы. В теме использован пентатонический лад, восьмые, исполняемые левой рукой, имитируют барабанный бой из «цзинюнь дагу».

3.3. Сочетание различных видов фольклора

Сюита для фортепиано «Пейзажи Сишуанбаньна» композитора Ся Лана состоит из пяти частей: «Лес», «Танец воды», «Чувства», «Бабочки в цветах», «Ман и Ло». Материалом для ее создания послужил местный фольклор Юньнани; в произведении изображаются национальные особенности и природные пейзажи региона Сишуанбаньна. В части «Лес» описываются величественные и прекрасные природные пейзажи, в композиции «Танец воды» изображается бегущий и журчащий среди влажного тропического леса ручей. Пьеса «Чувства» передает искреннюю и сильную привязанность к родным краям; часть «Бабочки в цветах» (пример 75) рисует картину полета разноцветных бабочек. Миниатюра «Ман и Ло» выразительно и живо воссоздает особенности игры на ударных инструментах и передает праздничную и торжественную атмосферу этого действия.

Уже упоминавшийся цикл «Тайваньские эскизы» Чэнь Сычжи состоит из десяти миниатюр для фортепиано: «Ветерок в банановых листьях», «Птичка на спине буйвола», «Коршун в голубом небе», «Танец коз», «Тайваньская девушка», «Колыбель на спине матери», «Танец тайваньских гор», «Жаба играет в утку» и «Тайваньская танцевальная музыка». Это произведение было написано во время одного путешествия по Тайваню. Композитор отметил, что «оно включает реальные образы, а также чистую фантазию: я надеюсь, что каждый из вас сможет, используя музыку, подключить воображение» [96, 111].

Среди миниатюр шестая – «Тайваньская девушка» – является единственной, имеющей пентатонический характер. Чэнь Сычжи, используя выразительную мелодию, представил грациозный, нежный и застенчивый образ тайваньской девушки.

Сюита «Впечатления от южных княжеств» op. 33 (1992) Чжу Цзяньэра написана на основе пяти песен национальных меньшинств юго-западных районов

Китая. Произведение относится к категории программных и соответствует жанрам и стилям фольклорной музыки. Цикл состоит из пяти пьес: «Танец цветов» (на основе напева народности буи «Прекрасные красные цветы»); «Колыбельная» (на основе композиции национальности ва); «Забавы детей» (на основе детской песенки этноса хань «Идем на базар»); «Песня о любви» (на основе мотива национальности и «Сладкая, как мед, песенка сестренки»); «Алили» (на основе традиционной песни наси).

Миниатюры включают в себя элементы песен, баллад, инструментальных импровизаций, песен-баллад. Чжу Цзяньэр некогда глубоко погрузился в жизнь местных жителей и изучил их культуру [56, 188]. Для первой части сюиты источником вдохновения послужил мотив «Прекрасные красные цветы». В главную тему композитор добавил мелизмы, использовал принцип варьирования, элементы полифонического письма и другие западные творческие приемы. Она начинается с напева (пример 76), в котором скачки восходящих квинт и кварт непосредственно чередуются с нисходящими мелодическими последовательностями. Использование фактурных изменений, большой секунды, чистоквинтового ряда и аккордовой фактуры (пример 77) в полной мере воплощают национальное очарование народности буи.

Темы во всей сюите сохраняют стиль этнических меньшинств и отличаются яркими национальными чертами, имея при этом очевидные отличия. Ритмические особенности в основном воплощаются в аккордах в интерлюдии (пример 78); фортепиано имитирует праздничное звучание медных барабанов, на которых представители народности буи играют во время веселых торжеств.

Вторая часть (пример 79) аранжирована с оригинальной «Колыбельной песни» этноса ва. В композиции используются напевы с небольшим диапазоном. Чжу Цзяньэр искусно вплел в фольклорный напев свою гармонизацию, нарисовав добрую и счастливую картину.

Третья пьеса «Забавы детей» (пример 80) – переложена с песенки народности хани «Идем на базар», построенной на четырехступенном звукоряде. В ней выразительно рисуется живой непоседливый характер малышей.

Представление образа ребяческих забав в основном опирается на сочетание чистых кварт и секунд.

В пьесе делается упор на передаче образа оригинального мышления и ловкого, бойкого характера детей. Фактурные вариации и переменные размеры показывают веселые сцены их игр (пример 81).

Здесь очевидно влияние европейских композиторов, которые любили использовать детские эмоции в качестве творческого материала, как, например, сюиты «Детские сцены» Р. Шумана и «Детский уголок» К. Дебюсси. В них описываются наивность и простота детей, а также изображается внутренний мир ребенка с позиции взрослого человека.

«Детские сцены» состоят из 13 небольших забавных программных пьес. Творческое вдохновение для них Р. Шуман почерпнул из счастливых воспоминаний о собственном детстве, а также использовал свои наблюдения за внутренними трансформациями ребенка с позиции взрослого. «Детский уголок» состоит из шести миниатюр, в которых описаны сцены игр маленькой дочери К. Дебюсси, который преподнес ей этот цикл в подарок) [108, 9].

Возвращаясь к сюите «Песни о южных княжествах», отметим, что четвертая пьеса – «Песня о любви» – написана на основе напева народности И «Сладкая, как мед, песенка сестренки» имеет очень яркий национальный характер. Использованный в теме ритм с синкопами и триолями полноценно воплощает индивидуальные особенности песен этого этноса (пример 82). Здесь нет изменения основной тональности оригинала, мелодия носит причудливый характер.

Следующая миниатюра «Алили» (пример 83) – это аранжировка народной песни наси в жанре токкаты с сохранением неизменной структуры и использованием элементов варьирования. Во вступлении с помощью последовательности низких звуков имитируется звучание барабанного боя, которое создает радостную, веселую атмосферу. По форме она проста, в пьесе выразительно изображаются праздничные сцены с танцами и песнями [124, 33].

Таким образом, в цикле «Впечатления о южных княжествах» соединились стили оригинальных народных песен национальных меньшинств юго-запада Китая и современные западные творческие приемы, а также органично переплелись национальный и современный характер музыки [134, 33].

Собрание сюит для фортепиано «Местные нравы монгольского нагорья» Ли Шисяна³⁸ состоит из 10 микроциклов, включающих 47 пьес, каждая из которых имеет собственную отдельную тему и отличается ярким национальным стилем [57, 22].

В первой части – «Истории у повозки» – композитор, с точки зрения ребенка, воспроизвел пять сцен из жизни обитателей степи.

Вторая – «Мимолетный образ надомы из детства» – основывается на традиционном монгольском празднике «надом». В ней композитор описал пять характерных праздничных фрагментов и изобразил яркую и разнообразную жизнь людей.

Для третьей сюиты «Воспоминания об Ордосе» были выбраны энергичные, активные и чувственные фольклорные напевы одноименного округа. Четвертая часть – «Три картины степных обычаев» – описывает монгольские свадебные, погребальные, религиозные и другие обряды.

Для пятой сюиты «Многоликие хорчинские девушки» было выбрано шесть характерных монгольских народных песен, в которых описывается жизнь молодых женщин.

Для шестого цикла – «Пять картин Монгольского плато» – композитор черпал вдохновение из картин, изображающих быстроногих степных скакунов, пустынные просторы и т. п. Здесь показана многоликая и яркая деятельность обитателей этого горного района.

³⁸ Ли Шисян родился в апреле 1957 года во Внутренней Монголии. В своем музыкальном творчестве он стремится к воплощению национального стиля, чтобы произведения обладали отпечатком и традиций, и новшеств.

Для седьмой сюиты «Опьяняющие мелодии – застольные песни» автор выбрал четыре застольные песни, широко распространенные у степных народов Внутренней Монголии, любящих пить и угощать гостей алкоголем. Эти напевы посредством чувственных и жизнерадостных мотивов рисуют в сознании слушателя культуру национального употребления алкоголя.

Восьмой цикл – «Скрытые в глубине души песни – чандяо» – отражает наиболее типичный монгольский песенный жанр, для мелодий которого характерны нежность и изящество.

В девятой части – «Непрекращающееся чувство – ностальгия» – композитор взял за основу фольклорные степные песни. Этим он стремился придать композиции антураж диких полей Внутренней Монголии, выразить чувства народов, традиционно проживающих в данном регионе.

Другое произведение Ли Шисяна, «Искусство Улигер», состоит из пяти частей. В нем с помощью подражания монгольским сансяню, моринхуру и другим национальным музыкальным инструментам рассказываются пять историй: «Вступление», «Рассказ», «Война», «Погребальный обряд» и «Победное возвращение». Композитор использует сюжеты степных преданий (национального эпоса Улигер), распространенных в районе Керкин в Монголии.

Возвращаясь к Собранию сюит, отметим, что на аранжировке тем народных песен основаны первая, третья, пятая, седьмая и девятая сюиты. Для их создания композитор выбрал широко распространенные и известные во Внутренней Монголии напевы. Монголы – народ с богатой культурой, страстно любящий музыку. Например, в «Многоликих хорчинских девушках» Ли Шисян сделал аранжировку минорных народных песен дуаньдяо, распространенных на территории Хорчина.

Главная тема первой пьесы – «Живые хризантемы» – основана на мотиве «Хризантемы» (пример 84) и является юмористической любовной песней. По сравнению с оригиналом главная тема аранжирована на квинту выше, в результате чего произведение стало более ярким, отражающим чистоту, непосредственность и живость маленьких девочек (пример 85).

Основой второй миниатюры «Милая Вань Ли» является монгольская народная песня «Вань Ли» (пример 86).

Эта ритмичная и веселая пьеса (при темпе *andante*, автор пометил по-китайски: «Шутливо») отражает озорной и бойкий характер молодежи и рассказывает об истории любви монгольской девушки Вань Ли и буддийского ламы (пример 87).

Третья пьеса «Ласковая Цзинь Чжуэр» основана на хорчинской народной повествовательной песне «Цзинь Чжуэр» (пример 88), тема ее очень изящная и нежная, наполненная лиризмом (пример 89).

Четвертая миниатюра – «Печальная Ноэнь Цзия» – основана на народной песне «Ноэнь Цзия» (пример 90), популярном произведении о тоске женщины по родным местам. Из-за кочевого образа жизни девушкам после замужества очень трудно вновь увидеть родственников. В песне рассказывается печальная история о красивой и доброй молодой монголке Ноэнь Цзия, которая вышла замуж и уехала далеко от родных мест. Произведение (пример 91) раскрывает атмосферу обычаев и нравов степных народов.

Пьеса написана в ладу «юй» с тоникой *G*; переложение по сравнению с оригиналом ниже на терцию, в результате чего характер музыки становится более нежным и меланхолическим. Мелодия лирична, в ней очень живо и образно изображается чувство печали и тоски Ноэнь Цзия по родным местам. Темп *adagio* воплощает печальное настроение девушки, вышедшей замуж и покинувшей родные места и свою семью.

Монгольская народная песня (пример 92) «У Йоудай» стала основой для пятой миниатюры «Задумчивая У Йоудай» (пример 93). Она написана в стиле полифонического имитационного письма (трехголосная fuga): тема основана на оригинальной народной песне, а аккомпанемент выдержан незатейливым сочетанием интервалов в виде контрапункта.

«Прекрасная Уюнь Шаньдань» (пример 95) создана на основе одноименного фольклорного мотива (пример 94).

Можно предположить, что Ли Шисян почерпнул идею использования материала народных песен у венгерского композитора Б. Бартока, который собирал образцы венгерской музыки и делал ее аранжировки на основе современных для его времени композиторских приемов [46, 34]. Так, фортепианная сюита «На вольном воздухе» (1926), написанная Бартоком в зрелом возрасте, состоит из пяти пьес: «С барабанами и флейтами», «Баркарола», «Мюзет», «Звуки ночи», «Погоня».

Например, тема первой пьесы (пример 96) основана на венгерской народной мелодии. В этом произведении изображаются повседневные картины из жизни крестьян европейской страны, в нем имитируется звучание двух музыкальных инструментов: барабана и флейты. Они переплетаются между собой, создавая необычный акустический эффект.

Так и в Собрании сюит «Местные нравы монгольского нагорья» Ли Шисян выразительно и живо воспроизвел волнующие состязания праздника надом, торжественные культовые обряды, веселые свадебные сцены, мистические танцы шаманов и другие обычаи степных жителей.

В качестве еще одного примера возьмем второй микроцикл «Мимолетный образ надома из детства». Надом – традиционный монгольский праздник. Само название означает «развлечения», «игры». Раньше он в основном подразумевал различные спортивные мероприятия, но позже к этому прибавились и элементы художественных выступлений. В пьесе «Выход борца» изображаются знаменитые соревнования по монгольской борьбе, в миниатюре «Стрела, летящая к цели» – состязания по стрельбе из лука. Народная традиция верховой езды воплощается в сценах скачек в третьем номере «Изящный молодой всадник» сюиты.

Четвертая сюита – «Три картины степных обычаев» – состоит из трех пьес, в которых изображаются сцены культовых, свадебных, танцевальных и других обычаев.

Первая – «Поклонение у обо» – отличается свободным метро-темпом «саньбань» и не имеет фиксированного темпа. Такая выразительная форма может не только очень живо воплотить монгольский мелодичный национальный стиль, но и дать исполнителю пространство для свободной импровизации.

Вторая пьеса – «Свадебные песни и танцы» – выразительно воспроизводит праздничные сцены хорчинских песен и танцев. Например, в произведении в 39–42 тактах аккорды исполняются поочередно двумя руками. Такая богатая аккордовая фактура создает дополнительное напряжение перед кульминацией.

Это произведение невольно ассоциируется со «Свадебным днем в Тролльхаугене» (пример 97) из сборника «Лирические пьесы для фортепиано» норвежского композитора Э. Грига, в котором также запечатлены простые и живые мотивы свадебных обрядов [131, 12]. Он состоит из десяти тетрадей и включает в себя шестьдесят шесть пьес. В них можно услышать не только звуковые образы пейзажей Северной Европы, но и музыкальные описания норвежских народных обычаев, а также яркие характеристики персонажей мифов и легенд. Все они несут отпечаток национального духа и отражают народный быт и нравы жителей.

К произведениям, основанным на народных песнях, танцевальной музыке и обычаях, относится и сюита для фортепиано «Иберия» И. Альбениса (1860–1909). В ее основу положены элементы испанских народных песен и танцевальной музыки, отражены образы природы и обряды жителей Пиренейского полуострова. Она состоит из четырех тетрадей, каждая из которых включает в себя три пьесы. В «Воспоминаниях» выражены личные впечатления автора [99, 23]. Далее пьесы расположены по наименованиям местностей: вторая пьеса – «Порт», пятая – «Альмерия», шестая – «Триана», седьмая – «Альбайсин», девятая – «Лавапьес», десятая – «Малага», одиннадцатая – «Херес» и двенадцатая – «Эритана». Третья миниатюра – «Праздник тела и крови Христовых в Севилье» – изображает испанский народный праздник, а темой четвертой части – «Рондена» – и восьмой – «Поло» – является танцевальная музыка.

Используя в заголовках топономику, Альбенис стремился передать народный дух этих мест. В миниатюрах применяются различные танцевальные жанры и фольклорные интонации. Например, в двенадцатой пьесе «Эритана»

(пример 98) композитор использует ритм-паттерн ($\frac{3}{4}$) севильенас³⁹, характерный для Севильи и окрестных регионов, и большое количество шестнадцатых в быстром темпе.

Таким образом, при создании фортепианных сюит композиторы разных стран мира в качестве основы отображают образы природы и пейзажные зарисовки, народные обычаи и танцы. Национальные традиции – это не только огромная сокровищница для художественного творчества, но и возможность с помощью фортепианных произведений еще лучше представить миру нравы и обычаи страны.

Возвращаясь к Собранию сюит «Местные нравы монгольского нагорья» Ли Шисяна, отметим, что в финале «Трех картин степных обычаев» звучит энергично и страстно «Шаманский танец», изображающий проводящего религиозные ритуалы колдуна, чтобы отвести несчастье от людей и получить для них благословение. Вступительная часть пьесы образована шестнадцатыми и синкопированным ритмом. Подобный прием создает загадочную и мистическую атмосферу.

§ 4. Сюиты жанрово-бытового типа

Сюиты жанрово-бытового типа – это сюиты с содержанием *из реальной жизни* в качестве связующего фактора. В них в качестве основы выступают некоторые особые ситуации, пережитые художником в реальной жизни, или его эмоции. Так, сюита «Весеннее путешествие» (1945) Дин Шаньдэ состоит из четырех частей: «В ожидании рассвета», «В лодке», «Берег с ивами» и «Танец утреннего ветра». Цикл «Песня пастуха» (1978) композитора Тань Дуня включает в себя четыре пьесы: «Деревенские песни», «Песни-шутки», «Песни-рассказы» и «Радостные песни».

«Путешествие по реке Миньцзян» (1961) Го Цзужуна⁴⁰ состоит из пяти ариетт: «Горные песни», «Поднимаясь на Чашань», «На реке», «Аромат ирисов и

³⁹ Севильяна – самый известный народный испанский танец.

колосьев риса», «У подножия горы Уишань». Эта сюита отразила любовь композитора к одноименной реке и тоску по ней, выразила его глубокие чувства [128, 22].

Провинцию Фуцзянь называют «Родиной песен», так как в разнообразных местных напевах выражены чувства простых трудящихся. Го Цзужун в первой ариетте (пример 99) воспроизвел ритмы и интонации мотивов жителей этого региона.

Пятая ариетта «У подножия горы Ёшань» (пример 100) была написана в августе 1961 года. Она описала облик жизни в провинции Фуцзянь, лихорадку социалистического строительства, радость народа по случаю открытия железной дороги через горы. Аккомпанемент имитируют звуковые эффекты ударных музыкальных инструментов: в самом начале партия левой руки, состоящая из секунд и терции, как будто воспроизводит стук колес поезда на фоне интонаций, имитирующих звуки гудков в мелодии.

На основании вышесказанного можно заключить, что произведения Го Цзужуна наполнены национальной спецификой: китайская традиционная музыка и социальная жизнь стали источником вдохновения художественного творчества композитора; его произведения затронули немало традиционных материалов, большая часть которых – народные элементы провинции Фуцзянь.

«Ярмарка при храме» была написана Цзян Цзусинем в 1955 году; название говорит само за себя и является довольно традиционным для народного искусства. Используя форму сюиты, композитор описал ярмарку при храме: представил пять живых и ярких сцен о людях, которые гуляют и веселятся. Автор отобразил классические деревенские сцены с ярким народным колоритом: «Песенка артиста», «Парный танец», «История старика», «Танец с шэном», «Представление».

⁴⁰ Го Цзужун (р.1928) – известный композитор и деятель образования провинции Фуцзянь. Большая часть созданных им сочинений отразила картины природы, наполнена оптимизмом. Произведения отражают атмосферу и яркий местный колорит современной эпохи, а также демонстрируют национальный стиль. Фортепианные опусы занимают важную часть в его творчестве.

Например, во второй пьесе (пример 101) воспроизводится живая и веселая атмосфера танца двух людей с добавлением напева из части «Песенка артиста». Эта композиция воссоздает сцену танца пары в толпе; размер переходит от $2/4$, $3/4$ в $4/4$, $5/4$, что значительно усиливает динамику движения. Миниатюра «Представление» по строению музыкальной фразы и ритмическому рисунку напоминает форму шэньбэйского танца «наошэхо», который исполняется в народе во время Праздника весны в районе Шэньбэй; он также имеет названия «наошэхо», «наоянгэ». В нее входят четыре напева, которые составляют один раздел; после окончания четвертого есть два такта, похожие на мелодию чэньцян.

Целью всего цикла является изображение картин народных нравов и обычаев. Творческие приемы того времени очевидно испытали влияние советской и других композиторских школ, однако лад и ритм берут начало в этнической музыке – так автор стремился сделать произведение общепонятным, приятным, мелодичным и наполненным простыми эстетическими чувствами [4, 6]. В результате благодаря этому незаурядному сочинению был сделан большой шаг в вопросах придания национального характера и популяризации фортепианной музыки.

Созданная Гонг Сяотин⁴¹ сюита «Цирковые зарисовки» состоит из трех пьес, темпы которых контрастируют друг с другом (I. Largo; II. Presto; III. Allegro). Пьесы также отличаются по тональностям – *e-moll-h-moll-g-moll* – и жанрам (I. Фантазия; II. Скерцо; III. Марш). По структуре первая миниатюра – свободная форма, вторая – рондо, третья – простая двухчастная форма. Отсюда видно, что по темпу, тональности, жанру и структуре все три части цикла противопоставлены друг другу.

⁴¹ Гон (Гун) Сяотин (р. 1970) – доктор композиции, доцент композиторского факультета Центральной музыкальной консерватории. В 1985 году поступила в среднюю школу при Центральной консерватории, с 1988 и с 1993 года соответственно училась на бакалавриате и в магистратуре композиторского факультета. Училась у Ду Минсиня, Сюй Цзяньминя и других профессоров.

Сюита «Впечатление от Яньбэя» (1980) Яо Хэнлу, которая была опубликована в журнале «Музыкальное творчество», основана на шаньсийской народной музыке и состоит из пяти характерных миниатюр. Композитор написал ее, основываясь на собственном опыте «перевоспитания» в производственной бригаде Шаньси в молодости. Она является результатом его ранних исследований многоголосия в китайской народной музыке [17, 105].

Эта сюита живо и образно отображает народные обычаи и природные пейзажи Шаньси. Пьеса «Путешествие по деревне» изображает счастливую и гармоничную сельскую жизнь, сцены с крестьянином, толкающим тачку и весело гуляющим по поселку. Часть «Высокая гора Хэншань» рисует необъятные виды горы Хэншань. Миниатюра «Забавы» раскрывает простые обряды и обычаи Шаньси. Пьеса «Песенка горной деревни» рассказывает о дождливом дне. Миниатюра «Гуляния с фонарями» рисует веселую праздничную атмосферу.

В сюите «Впечатления от Яньбэя» композитор не только переложил темы народных песен, но и симитировал тембры инструментальной музыки, сформировав совершенно новое фортепианное произведение. Например, в 27-м такте пьесы «Высокая гора Хэншань» имитируется эффект игры на гучжэне (пример 102).

В 75–78 тактах «Гуляния с фонарями» (пример 103) автор, чтобы показать веселые шумные сцены народных праздников шаньсийского района Яньбэй, с помощью секунды и октавы удачно копировал тембр гонгов и барабанов, звучащих на праздниках.

Каждая пьеса сюиты «Впечатления от Яньбэя» обладает неповторимыми чертами, но вместе они гармонично составляют единое произведение [90, 14].

Сюита «Пейзажи горной деревни народности Йи» (1987) Чэнь Юн включает в себя пять фортепианных миниатюр: «Антифон», «Повозка», «Очаг», «Костер» и «Гяоцзяо». Они описывают богатую разнообразием жизнь юньнаньского этноса, а также воплощают песни и танцы, простые и добрые нравы представителей этого национального меньшинства.

Из первой пьесы можно узнать, что на юньнань-гуйчжоуском нагорье местные жители любят использовать антифонное пение для общения и для

выражения чувств. Мелодическая линия спокойная, медленная и протяжная; правая и левая руки следуют одна за другой, рисуя сцены хорового пения среди гор девушек и юношей, звуки которого отражаются эхом в горной долине (пример 104).

Вторая пьеса – «Повозка». В горной местности лошадиная упряжка является важным транспортным средством. В этой пьесе композитор с помощью веселой мелодии и пульсирующего ритма изобразил бричку, мчащуюся по горной тропинке (пример 105). Во вступлении в аккомпанементе используются одинаковый ритм и штрих *staccato*, чтобы показать быстро бегущую лошадь [29, 19].

В третьей пьесе – «Очаг» – описывается сцена со стариком, рассказывающим сказку детям у очага глубокой ночью.

Четвертая миниатюра – «Костер» – самая эмоциональная и чувственная, музыка рисует картину с парнями и девушками, сидящими глубокой ночью у костра и изливающимися чувства друг другу.

«Гяоцзяо» – это традиционный массовый танец в местах проживания народности и. Ритм этого произведения от начала до конца придает слушателям ощущение энергии и силы; пьеса изображает оживленные хореографические элементы праздничного танца и создает у слушателей ощущение личного присутствия (пример 106).

«Картины горной жизни народности Йи» изображают фрагменты из повседневной жизни юньнаньского национального меньшинства, их сюжеты отличаются ярким местным колоритом и национальными особенностями [119, 103].

Сюита для фортепиано «Стиль местной жизни»⁴² была создана в 1990 году композитором Ли Фаном, материалом для ее создания послужила народная музыка различных регионов Китая. Она состоит из пяти пьес: «Берег горной речки», «Ночь в горной деревне», «Игра в жмурки», «Пастушок» и «Тачка».

Чарующая, изящная мелодия первой из них описывает девушку, которая рассказывает свои тайны горному потоку. Она то вслушивается в журчание и

⁴² В отечественной музыкальной синологии обычно фигурирует под названием «Местные обычаи».

плеск воды, то бросает камешки в реку. Интервалы и аккорды, исполняемые левой рукой, похожи на звуки бросаемых в воду камней (пример 107). Пьеса ярко отражает терзания и надежды молодой девушки, хранящиеся в глубине ее души.

«Ночь в горной деревне» изображает ночные сцены в горной деревенской местности, в которых молодые парни танцуют дикие танцы вокруг костра. Кто-то играет на барабанах, кто-то на губном органе. Рядом зрители время от времени что-то выкрикивают. Эти сцены очень оживленные, шумные и веселые.

«Игра в жмурки» изображает сцену с молодым парнем и девушкой, которые весело резвятся и забавляются, а также играют в известную игру (пример 108).

Эта пьеса ассоциируется с «Игрой в жмурки» из сюиты «Детские сцены» Р. Шумана, в которой изображены дети, бегающие наперегонки друг с другом (пример 109).

Следующая миниатюра – «Пастушок» из сюиты «Стиль местной жизни» Ли Фана – это детские воспоминания композитора. Она описывает сцены, в которых по крутому склону идет пастушок в дырявой соломенной шляпе и играет на флейте. Устав, он ложится на склон горы и отдыхает в тишине. Мелодия главной темы мягкая, переливчатая, она передает нежный звук и голос инструмента, неуловимое звучание которого словно отражается эхом в горах (пример 110).

Пьеса «Пастушок» из цикла «Детский уголок» К. Дебюсси также, имитируя звучание флейты пастушка, изображает спокойные и необъятные виды полей среди гор. Мелодия ее отличается ярким восточным стилем (пример 111).

Возвращаясь к «Атмосфере» Ли Фана, отметим, что в пьесе «Тачка» с помощью шаньсийского банцзы [66, 17] (разновидность китайской оперы) изображена сцена, в которой главный герой быстро бежит, толкая тележку по горной тропинке. Композитор использовал с 1 по 9 такты форшлаги и *staccato*, шестнадцатые и пунктиры, чтобы симитировать звонкий и ритмичный барабанный бой в шаньсийском банцзы (пример 112).

С помощью шестнадцатых, исполняемых правой рукой, и октав в левой руке композитор изобразил картину быстрого бега по горной тропинке (пример 113).

Ли Фан дал небольшой подзаголовок каждой пьесе, чтобы представить перед слушателем сюжет, наполненный южным национальным колоритом. В этом он пошел по пути, предложенном одним из основателей европейской программной музыки Ф. Листом, который в своем цикле «Годы странствий. Швейцария» отчетливо продемонстрировал творческие приемы этого стиля. В произведении девять пьес: «Часовня Вильгельма Телля»; «На Валленштадтском озере»; «Пастораль»; «У родника»; «Гроза»; «Долина Обермана»; «Эклога»; «Тоска по родине»; «Женевские колокола». Слушая эту музыку, люди могут представить человека, гуляющего по городам и деревням швейцарских горных и равнинных местностей, почувствовать настроение путешественника и прекрасную картину отдыха.

§ 5. Сюиты на философские темы

Сюиты на философские темы передают размышления о природе, жизни человека, обществе и Вселенной. Все сочинения пронизывает главная мысль, но каждая часть выражает какой-либо аспект этой центральной идеи, которая и является соединительным элементом всех композиций. Например, «Фантазийная сюита» (2000) Чжао Си состоит из четырех частей, которые объединены между собой тем, что отражают разнообразные мечты автора и жизни человека и Вселенной. В первой части – это радостные выдумки, во второй – беспокойные, в третьей – легкомысленные, а четвертая наполнена сладостью грез.

Фан Сяоминь⁴³ создал лишь два произведения для фортепиано; одно из них – сюита «Девять участков неба» 1985 года. Она опубликована в третьем номере «Музыкального творчества» и получила в 2007 году премию на Всекитайском конкурсе средних и малых фортепианных произведений «Кубок Святого Карло»,

⁴³ Фан Сяоминь (р. 1956) – известный китайский композитор, деятель музыкального образования, теоретик в области музыковедения. Родился в городе Шэньян провинции Ляонин, его семья родом из городского уезда Хуачжоу провинции Гуандун. Его творчество в основном включает в себя национальную камерную и инструментальную музыку, саундтреки к кинофильмам, а также вокальные, хоровые и другие сочинения.

организованном Обществе шанхайских музыкантов и «Шанхайской весной»⁴⁴. Целью ее написания стало выражение духа традиционной культуры страны.

Национальный стиль проявился во многом в воплощении «ритмичности». Как и во многих других произведениях, в «Девяти участках неба» использованы ритмы, рождаемые народными ударными инструментами. Например, третья и седьмая пьесы написаны в быстром темпе стиля «куайбань»⁴⁵. В этих двух композициях использовано подражание звучанию гонга «ло» и барабана «гу».

Так, в третьей пьесе – «Перемены» (пример 114) – партия левой руки воплощает ритм народных ударных инструментов китайской музыкальной драмы.

В седьмой части «Безбрежный» (пример 115) в обеих руках присутствует штрих *staccato*, что придает миниатюре таинственный характер.

Китайское фортепианное музыкальное творчество своеобразно воплощает колорит – это подобно тому, как европейские импрессионисты-композиторы с помощью изменений тембра, силы звука и других эффектов звучания вызывали у слушателей различные визуальные образы.

Названия частей сюиты «Девять участков неба» связаны в понимании жителей Поднебесной не только со сторонами света и стихиями, но и содержат в себе значения цвета. Первая пьеса – «Сокровенный» («Сюань») – символизирует черный цвет, ее название также имеет значения «глубокий» и «спокойный». Вторая – «Красный» («Чжу») – это алый, ярко-красный, теплый оттенок. Название третьей – «Перемены» («Бянь») – в китайском языке выражает изменения или превращения и связано с постепенным преобразованием цвета. Четвертая часть – «Пламя» («Янь») – означает «жаркий», «пылающий»; в китайском языке этому понятию можно придать еще и смысл «процветающий»; кроме того, «пламя» – это символ теплого оттенка. Пятая миниатюра – «Равный» («Цзюнь») – означает «баланс» и «согласие», а также гармонию

⁴⁴ Шанхайская весна – международный музыкальный фестиваль, который демонстрирует достижения музыки и искусства этого мегаполиса – является старейшим музыкальным событием Китая.

⁴⁵ Куайбань – китайские народные стихи, декламируемые под аккомпанемент бамбуковых трещоток.

разных цветов и нюансов. Шестая пьеса – «Солнце» («Ян») – это «яркий» и «умеренный», в то же время олицетворяющий теплый оттенок. Седьмая часть – «Безбрежный» («Хао») – в широком смысле понимается как небесное пространство. Она имеет значение «обширный» и «светлый», а само слово ассоциируется с белым цветом. Восьмая пьеса – «Зеленый» («Цан») – это символ холодного оттенка: темно-зеленого, ядовито-зеленого или, наоборот, глубокого и сочного зеленого. Финал – «Сумрачный» («Ю») – символизирует черный цвет, может выражать «темноту», «уединение», холодные тона [117, 110].

Таблица 1

1	2	3	4	5	6	7	8	9
«Сокровенный»	«Красный»	«Перемены»	«Пламя»	«Равный»	«Солнце»	«Безбрежный»	«Зеленый»	«Сумрачный»
черный	алый	превращения	жаркий	баланс	яркий	обширный	ядовито-зеленый	темнота
<i>ppp – mp</i>	<i>pp – mf</i>	<i>ppp – f</i>	<i>p – f</i>	<i>p – pp</i>	<i>ppp – ff</i>	<i>pp – f</i>	<i>pppp – pp</i>	<i>pppppp – pp</i>
Largo	Larghetto	Allegretto	Moderato	Adagio	Moderato	Allegretto	Larghetto	Lento

В этой сюите композитор использовал изменения динамики для создания пространственного эффекта. Для изображения «холодных оттенков», например, в заключительной части сюиты от *pp* постепенно снижается к *ppppppp*, создавая атмосферу тишины и спокойствия. Для «теплых тонов» характерны мужественные, энергичные, вдохновляющие построения с яркими контрастами силы звучания – переходы от *ppp* к *ff*, например, во второй и четвертой пьесах.

Сюита для фортепиано «Знаки Зодиака»⁴⁶ Яо Хэнлу⁴⁷ написана в соответствии с последовательностью китайских традиционных знаков гороскопа, в каждой пьесе изображаются особенности выбранного для иллюстрации животного. Части сюиты контрастируют друг с другом, но в то же

⁴⁶ Гороскоп, возникший в Древнем Китае, основан на времени активности и повадках разных животных. Двенадцать зверей соответствуют двенадцати часам, каждое животное – это один большой час, отсюда и появились двенадцать символов. К ним относятся: крыса, бык, тигр, кролик, дракон, змея, лошадь, овца, обезьяна, петух, собака и свинья. Каждый знак имеет богатую смысловую нагрузку, что повлияло на национальную философию Китая и стало важным элементом народной культуры.

⁴⁷ Композитор Яо Хэнлу (р. 1951) окончил Лидский университет в Великобритании, в настоящее время преподает на композиторском факультете Центральной консерватории.

время взаимосвязаны, хотя индивидуальны по темпу, метру, динамике, ладо-тональности.

Зодиак является древним традиционным культурным символом Китая. И Яо Хэнлу черпает вдохновение из этой символики. Полученное в результате произведение не только основывается на традиционной культуре, но и соединяет в себе современные западные композиторские приемы [34, 124].

Пьеса «Крыса» (пример 116) написана в *Fis-dur* с использованием чередующихся размеров $\frac{9}{8}$ и $\frac{3}{8}$ и темпов *moderato* и *allegro*. Композиция делится на две части. В разделе *A* скачкообразная мелодия воплощает активную и настороженную натуру грызуна. В части *B* ритм изменчивый, он демонстрирует привычку животного метаться во все стороны.

«Бык» – *G-dur*, три чередующихся размера – $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{5}{8}$ и в основном темпы *larghetto* и *lento*. Главная тема – торжественная и размеренная, фразы – спокойные и длинные, ритм – равномерный; пьеса рисует спокойный и мудрый образ тяжеловесного животного.

«Тигр» (пример 117) – *As-dur*, размеры – $\frac{5}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{3}{4}$. Мелодия изображает частые стремительные движения, подобно тому, как ведет себя в дикой природе этот большой представитель семейства кошачьих. Черты характера поочередно воплощаются в каждой партии всего произведения, рисуя образ агрессивного царя зверей⁴⁸.

«Кролик» – *A-dur*, размер – $\frac{4}{4}$. Темп меняется от *adagio* к *allegro*. Активно используются мелизмы, призванные вызвать у слушателя ассоциацию с быстрыми движениями животного, изображая его активные, проворные, повадки.

«Дракон» – *B-dur*, размеры – $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$. Вступительная часть начинается с мощной динамики, словно водяной дракон пролетает сквозь облака.

«Змея» – *H-dur*, размеры – $\frac{7}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$. Написана в форме вариаций; мелодия темы извивается зигзагообразно как рептилия.

⁴⁸ В китайской традиции именно тигр, а не лев считается сакральным животным и является символом могущества.

«Лошадь» – *C-dur*, размеры – $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{5}{4}$. Во всем произведении равномерный ритм. Двойные ноты на *staccato* (пример 118) образно отражают мерный стук копыт скакуна.

«Овца» – *Cis-dur*, размер – $\frac{2}{2}$, темп – *adagio*. Мелодия рисует кроткий и послушный образ представителя парнокопытных.

«Обезьяна» (пример 119) – *D-dur*, размер – $\frac{4}{8}$. Главная тема создает эффект комедийности, ритм изображает быструю, сообразительную и озорную особь.

«Петух» – *Es-dur*, размеры – $\frac{8}{8}$ и $\frac{5}{8}$, темп – *andante*. В произведении делается акцент на манере самца самой популярной домашней птицы качаться во время ходьбы и кукарекать.

«Собака» – *E-dur*, поочередно используются размеры $\frac{4}{8}$ и $\frac{6}{8}$, темпы – *adagio* и *andante*. По характеру произведение спокойное, оно воплощает преданность животного.

Пьеса «Свинья» (пример 120) – *F-dur*, размеры – $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$, темпы – *adagio* и *andante*. Вся пьеса звучит мягко, ровно и нежно.

Таким образом, каждая часть сюиты воплощает художественный образ зодиакального животного, а звуковые эффекты помогают живо изобразить персонажей музыкальных пьес. Различные повадки представителей фауны раскрываются в каждой миниатюре с помощью разных ритмов и темпов, что придает миниатюрам индивидуальность. В этом цикле представлена техника «сеи» (означает «писать идею»), превращающая звуковое искусство в визуальное.

Сюита для фортепиано «Пять видов счастья в светлых оттенках»⁴⁹ была написана Гонг Сяотин в период обучения в Центральной консерватории в 1989–1990 годы и считается лучшим произведением композитора. В 1999 году за это произведение она получила высшую премию в музыкальной номинации на Открытом пекинском конкурсе художественных и литературных произведений в

⁴⁹ Упрощенный известный перевод: «Пять светлых оттенков».

честь пятидесятилетия основания КНР, а в 2002 году – Китайскую музыкальную премию «Золотой колокол» [47, 37].

Композитор выбрала в качестве элементов главных тем наиболее любимые традиционные символы «горы и реки». Пьесы «Снег», «Журчание», «Закат», «Туман», «Шаги» представляют диалог между душой и природой.

Первая пьеса изначально называлась «Снежный сон», на ее создание Гун Сяотин вдохновили прогулки с ее сыном и виды, когда солнечный свет, отражаясь от снега, превращается в сверкающие блики. Используя в качестве основы образа миниатюру «Снег танцует» из сюиты «Детский уголок» К. Дебюсси, в которой композитор с помощью приема стаккато симитировал сцену снегопада, Гун Сяотин с помощью непрерывных шестнадцатых выразила свое душевное состояние, вызванное снежными видами (пример 121).

Можно также провести аналогию с «Временами года» П. И. Чайковского, в которых музыка отражает национальные отличительные черты [71, 23]. В пьесах «Апрель. Подснежник» и «Ноябрь. На тройке» автор с помощью мелодий в стиле русских народных песен изобразил белоснежные бескрайние русские просторы.

Возвращаясь к «Пяти светлым оттенкам» Гун Сяотин, отметим, что миниатюра «Журчание» (пример 122) звучит как струящийся горный ручеек – композитор с помощью восьмых симитировала «звонящий» плеск воды, а все произведение написано в традиционном пентатоническом ладу.

В третьей пьесе – «Закат» – изображается вечерняя заря на горизонте, постепенно, медленно исчезающая в ночи. Здесь уместна аналогия с миниатюрой «Май. Белые ночи» из сюиты «Времена года» П. И. Чайковского, где с помощью звуков фортепиано изображено уникальное природное явление.

В четвертом номере цикла – «Туман» – показаны туманные смутные образы. Композитор стремилась изобразить окутанные дымкой и туманом пейзажи (пример 123).

Название пятой пьесы «Шаги» (пример 124) означает «танцы». Написана она в додекафонной технике с часто меняющимися размерами $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$.

Это произведение также напоминает «Времена года» П. И. Чайковского. Например, в пьесе «Февраль. Масленица» синкопа демонстрирует энергичный танцевальный стиль. А в композиции «Декабрь. Святки» Чайковский использовал жанр вальса для воссоздания яркой атмосферы зимнего праздника.

Весь цикл «Пять видов счастья в светлых оттенках» Гонг Сяотин словно рисует единую картину: спускающиеся с облаков хлопья снега раскрашивают деревья в горах, среди лесов журчит и струится ручеек, а люди страстно танцуют под лучами вечерней зари.

Автор использует разнообразные композиторские техники, он не только проявляет уважение к глубокому содержанию традиционной культуры, но заимствует западные приемы, включает в музыку литературные идеи, соединяет традиционное и современное, конкретное и абстрактное и искусно внедряет «китайский стиль» в свои произведения.

§ 6. Сюиты смешанного типа

Сюиты смешанного типа – это циклы, в которых связующим элементом общего замысла всех частей выступает *противопоставление различных стилей*. Например, «Музыка» (1999) композитора Люй Хуан (吕黄) состоит из четырех пьес, материал которых связывается воедино посредством контраста жанров. Первая часть – танцевальная, она имеет изменчивый и свободный ритм. Вторая – свободная импровизация, третья – лирический вокальный дуэт на $\frac{6}{8}$, который по своей структуре является зеркальным отражением второй. Четвертая часть – скерцо.

«Сюита для фортепиано» (2015) Ли И состоит из пяти разных композиций: «Баллада», «Танцевальная», «Элегия», «Скерцо» и «Колыбельная». Пьесы здесь также связаны воедино с помощью противопоставления различных жанров.

Классификация китайских сюит для фортепиано крайне разнообразна, кроме вышеизложенной можно расположить их также по времени и месту создания или даже разработать еще больше новых типологий, основанных на различной ориентации их эстетических ценностей.

«Шестнадцать багатель» (op. 8), написанные Цзян Вэнье в 1936 году, представляют собой довольно большую сюиту, состоящую из частей: «Молодая листва», «Тихо и медленно», «Колыбельная», «Золотая флейта лоточника», «Загадочное *Adagio*», «Неистовое *Allegro*», «Эпитафия», «Замедленное *Adagio*», «Невозможно забыть», «*Allegretto*», «Послеобеденная игра на хуцине», «Без заглавия», «*Andante Cantabile*», «*Allegretto grazoso*», «Полночная пипа» и «Пекинские ворота».

Сочинение композитором сюиты стало следствием того, что в юношеские годы Цзян Вэнье любил ходить с рюкзаком, набитым нотными листами. И все, что попадалось ему на пути, становилось источником творческого вдохновения. В музыке Цзян Вэнье выразил свои мысли и чувства по отношению к окружающим его явлениям, обращаясь к самым простым музыкальным формам. Таким образом, он полностью продемонстрировал нам современные приемы западных музыкальных направлений, которые он познал еще в ранние годы, включая импрессионизм и неоклассицизм, а также раскрыл свои творческие особенности, выражающиеся в использованных им музыкальном лексиконе, оттенках звука, форме и структуре и т. д.

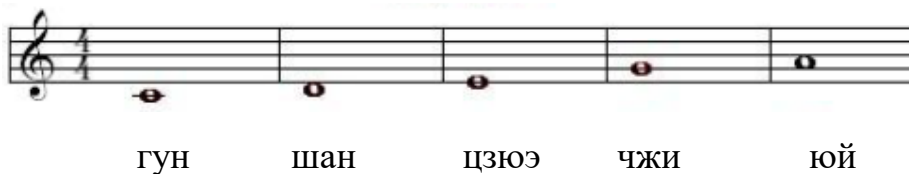
ГЛАВА III.

ПЕНТАТОНИКА И ПОДРАЖАНИЕ ЗВУЧАНИЮ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

§ 1. Пентатоника в контексте жанра сюиты

Композиторы Поднебесной в своем творчестве обычно применяют метод «саньфэн суньи»: музыкальный строй образуется из последовательности квинт, и, в конце концов, получается пентатоническая ладовая система, под которой обычно понимается лад, построенный из бесполутонового пятиступенного звукоряда. Он был широко распространен в Древнем Китае, на его основе была сформирована целостная музыкально-теоретическая система [21, 33]. Несмотря на то что в традиционном искусстве многих азиатских стран и регионов можно заметить пентатонический лад, тем не менее его называют «китайским ладом» или «народным ладом». Он состоит из пяти ступеней (тонов), расположенных по чистым квинтам. Названия их от самого низкого до высокого звучат так: гун, шан, цзюэ, чжи, юй (рисунок 2).

Рисунок 2



В пентатоническом строе каждый тон может стать основным, по этой причине перед каждым ладом необходимо указывать высоту тона. Например, *A* означает лад с основным тоном гун, он называется лад «гун *A*», *F* – лад с основным тоном цзюэ, или лад «цзюэ *F*», *D* – лад с основным тоном юй, или лад «юй *D*» и т. д.⁵⁰ В этом звукоряде нет малой секунды и увеличенной кварты, поэтому сочетание между всеми тонами примерно одинаково.

В Китае традиционные пять ступеней называются «чжэнинь» (основные ступени) или же «учжэнинь» (пять основных ступеней), остальные именуются

⁵⁰ См. подробнее об этом: Пэн Чэн [165], У Ген-Ир [167].

«пяньинь» (второстепенные ступени). К ним также добавляется одна или две второстепенные ступени, в результате чего получаются так называемые шестиступенный звукоряд (гексахорд) или семиступенный звукоряд (гептахорд).

Ли Инхай в прошлом веке написал сюиту «Пятьдесят миниатюр на темы китайских народных песен» (1959). Композитор использовал тибетские песни и восемь мотивов Внутренней Монголии, остальной материал был взят из фольклора народности хань, проживающей во внутренних районах страны [43, 321].

Что касается формы, то в процессе аранжировки Ли Инхай гармонично сочетал европейские теоретические принципы и восточные традиции, используя простые приемы, тщательно преобразовал и обработал все фольклорные элементы. Пьесы из «Пятидесяти народных миниатюр для фортепиано» написаны в пентатоническом ладу, в мелодиях некоторых композиций появляются семиступенные звукоряды, однако ядро составляют пять ступеней. Всех их можно разделить по ладам следующим образом.

Пять в ладу «гун»: «Песня рыбаков» (Фуцзянь), «Продавцы пельменей» (Северо-Восток, пример 125), «Вырванный тростник» (Цзянсу), «Хуагу» (Сычуань), «Любоваться фонариками» (Шаньдун). Мажорная окраска лада «гун» чрезвычайно сильна, три ступени гун-цзюэ-чжи образовали целостное мажорное трезвучие, что позволило пьесам с ладом «гун» звучать более ярко, чем произведениям в других ладах.

Пять – в «ладу шан» – «Песня горцев» (Цзянси), «Девушка из Дали» (Юньнань, пример 126), «Расшитый кисет» (Цзянси), «Продавец шнурков» (Чжэцзян), «Мысли о тебе» (Внутренняя Монголия). Лад шан довольно нейтральный, поэтому в китайской музыке он встречается довольно редко.

Фактически лад «цзюэ» используется редко (он имеет минорную окраску – *e-g-a-c-d* – и звучит не очень гармонично), среди пятидесяти миниатюр он используется всего три раза в пьесах «Хуагудяо» (Хунань), «Шутливая песня» (Шаньдун, пример 127), «Песня горцев (Цзянси).

Произведений в «ладу чжи» – семнадцать, среди них: «Танцевальная мелодия» (Тибет, пример 128), «Песня горцев» (Аньхой), «Песня рабочих» (Цзянси), «Течение железной дороги» (Шэньси), «Мысли о любимом» (Шэньси), «Объединение» (Внутренняя Монголия), «Цветение» (Шаньси), «Девушка несет воду» (Ганьсу), «Скорбная мелодия» (Фуцзянь), «Станция саньшили» (Шэньси), «Синьтянью» (Шэньси), «Колыбельная» (Аньхой), «Голод» (Хэбэй), «Цветочная терраса» (Шаньси), «Проводы мужчины» (Цзянси), «Песня горцев» (Юньнань), «Течение железной дороги» (Шаньси). В состав лада чжи входит большая секста, он обладает легкой мажорной окраской.

В указанном сборнике значительная часть произведений сочинена в ладу юй, обычно используемый для отражения воспоминаний и созерцательного настроения. Так, можно отметить миниатюры «Цветные фонари» (Юньнань, пример 129), «Сбор чайных листьев» (Фуцзянь), «Песни горцев» (Цзянси), «Сбор цветов» (Цзянсу), «Синие цветы» (Шэньси), «Песни горцев» (Сычуань), «Проводы» (Фуцзянь), «Вражда» (Хубэй), «Песня пастуха» (Цзянси), «Споры» (Хэбэй), «Танцевальная музыка» (Внутренняя Монголия), «Проводы мужчины» (Юньнань), «Гада-Мерген» (Внутренняя Монголия), «Шанхайская опера» (Шанхай), «Песня горцев Уху» (Аньхой), «Тоска по родине» (Внутренняя Монголия), «Хуагуаси» (Хунань), «Военная песня» (Внутренняя Монголия), «Песня красного знамени» (Внутренняя Монголия), «Возлюбленная» (Внутренняя Монголия).

§ 2. Приемы звукоизвлечения, подражающие звучанию китайских музыкальных инструментов

В произведениях рассматриваемого жанра встречается множество имитаций тембра традиционных китайских инструментов, а также аранжировки на основе национальных и народных музыкальных произведений. Искусство подражания играет чрезвычайно важную роль при создании и исполнении фортепианных произведений с целью раскрытия культурного очарования национальной музыки, воплощения основной идеи, формировании красочного настроения и образа.

Тембр – это качество звука, это посредник, через который формируется художественный образ и воплощаются всевозможные эффекты. Кроме того, это чрезвычайно важное выразительное средство в музыке, особая эстетика которой в значительной степени проявляется именно через уникальность различных тембров. Звуковое разнообразие в первую очередь воплощается в области инструментальной музыки. Ее многовековая история и многообразные способы исполнения произведений способствуют разнообразным трансформациям.

В результате использование приемов подражания китайской народной инструментальной традиции в сюитах стало важной формой приобщения населения страны к фортепианному искусству. Исходя из того, что западный пианизм имеет собственное тембровое своеобразие, а также характеризуется сложной и разнообразной изменчивостью звуковой палитры и высокой возможностью подражания, можно сказать, что имитация восточной сонорности при игре на рояле, а также взаимодействие способов игры на народных инструментах с пианистическими исполнительскими приемами являются важными каналами для передачи творческих идей.

Многие композиторы в процессе сочинения музыки искусно используют национальный характер и очарование фольклора, стремясь к получению нового «китайского» тембра. Это новаторское сочетание позволяет им выйти на новый этап развития. В стране появляется огромное количество фортепианных произведений, обладающих уникальными стилевыми особенностями и характерным содержанием.

Народные инструменты подразделяются на четыре основных типа: щипковые, струнные, ударные и духовые. Композиторы в большой степени имитируют их звучание. Например, духовые – ди, сяо, сона, стунно-щипковые – пипа, цитра, чжэн и большинство других имеют своеобразный тембр и небольшие динамические возможности. Ударные инструменты – гонг, барабан и др. – имеют яркий ритмический характер, в основном они применяются для создания фоновой музыки, драматического сюжета и различных звуковых эффектов. Струнные смычковые – эрху, баньху и т. п. – обладают разнообразными тембрами, яркой

выразительностью и другими особенностями; для игры на них требуется высокая техническая оснащенность и художественный вкус, они широко используются для исполнения соло, камерной музыки, оркестровой музыки, аккомпанирования и других форм ансамблирования.

Орнаментика – это способы украшения мелодии, среди них можно назвать форшлаг, трель, глиссандо, мордент и др. Цзинь Гэпин сказал следующие слова: «Подражание разнообразным народным музыкальным инструментам в китайской фортепианной музыке позволяет “китаизировать” этот западный инструмент» [98, 118]. Подражание тембровым особенностям, звуковым эффектам и техникам исполнения на них является важным фактором проявления национального стиля и колорита в сюитах для фортепиано. Из способов игры можно перечислить «гоу», «тяо», «гунь», «сао» для пипы, «тяо», «мо», «фу», «то» для гучжэна, «хуайнь».

В произведениях композитора Цзян Цзусиня присутствует имитация звучанию и приемам игры на некоторых народных инструментах, например пипе, ди, шэне, гучине. Сюита «Горные цветы» является попыткой национальной «инструментовки» фортепианной музыки, а также примером экспериментов с новым «национальным» звучанием этого европейского инструмента. В этом цикле композитор в полной мере раскрывает возможности рояля за счет особых тембров, подражающих звучанию пипы, ди, шэна и гучиня, а также смелого заимствования приемов игры на них. Автор создает свой музыкальный язык, наполненный чертами фольклора, и в то же время ему удается усилить тембровую выразительность произведения, которая вызывает у слушателей ощущение свежести и новизны.

Цикл состоит из четырех частей: «Зима, мечты о весне», «Пробуждение», «Зеленые сосны», «Цветение горных цветов». В пьесе «Зеленые сосны» слышна специфическая сонорность гучиня, который является очень древним (более трех тысяч лет) китайским струнно-щипковым инструментом, широкое применение который получил в период Чуньцу (Приложение 3, рис. 1). В основе его звучания лежит натуральный строй, который отличается от западного двенадцатиступенного равномерно темперированного строя. За счет различных

приемов исполнения гуцинь может производить разнообразные микротоны; он отличается широким диапазоном, незначительной силой звука и богатой выразительностью [18, 71]. К звуковым эффектам гуциня относятся «саньинь» (рассеянный звук, «кунсяньинь» – звук открытой струны), «аньинь» (теппинг или звук при нажатии на струну, изменение высоты звука с помощью нажатия на струны), «цзоуинь» (глиссандо на флажолетах), «фаньинь» (флажолет, легкое нажатие струны на точку обертона для получения звука на октаву выше). Благодаря эффекту «цзоуинь» возникают многочисленные звуки «цзоу» («проходящий», «искаженный») [55, 210], следовательно, в фортепианном исполнении также присутствуют различные приемы.

Низкое звучание является особенностью инструмента. Чистые квинты с повторяющейся тоникой (трезвучие без терцового тона) в басовом регистре создают музыкальный эффект необъятного и туманного пространства.

Последовательность таких аккордов, дополненная секундаккордом, как бы копирует гармонические тоны, издаваемые гуцинем. Этот дополнительный секундаккорд затуманивает звучание основного созвучия; оттенки мажора из ярких и ясных становятся мрачными, интенсивность динамики снижается, звучание рояля имитирует колорит инструмента за счет того, что непрерывные параллельные кварты в басу сочетаются с мелодией в верхнем регистре.

В пьесе «Зеленые сосны» Цзян Цзусинь воспроизводит такие эффекты, как «саньинь» и «фаньинь». В 1–5 т.т. (пример 130) исполнение левой рукой октав с форшлагами в басу имитирует игру в низком регистре гуциня, показывая настроение спокойствия и уединения.

В 17–19 т.т. появляются октавы стаккато, которые ведут мелодию попеременно в обеих руках, что создает впечатление эффекта «фаньинь».

В 28–35 т.т. за счет равномерного ритмического рисунка и яркой мелодии, а также непрерывного чередования рук в процессе исполнения весьма выразительно имитируются такие приемы игры, как «шуаньинь» («дифония»), «поци» («энергичное пронизывание») и др., что придает пьесе пленительно

чарующее звучание. Вдохновляющая и бодрая музыка воспроизводит атмосферу праздника как кульминации композиции.

В пьесе «Цветение горных цветов» происходит подражание приемам гучжэна, который отличается большой силой звука, чистым тембром. На нем можно исполнять мелодии вокального типа, а также мощные и ритмичные «шуаньинь» («дифония») и «хэсянь» («полифония») (Приложение 3, рис. 2). Если гуцинь можно приравнять к инструменту высших образованных слоев общества, не доступному пониманию широких масс, то гучжэн пользуется любовью среди простого народа. На нем можно применять глиссандо, вибрато, флажолеты по сравнению с гуцинем даже более четко. Среди способов исполнения есть «гоу» («средним пальцем – к себе»), «мо» («указательным пальцем – к себе»), «тяо» («указательным пальцем – от себя»), «то» («большим пальцем – к себе»), «ти» («средним пальцем – от себя»), «ди», «яо» («качающееся» — вызывающее образ «цветов, брошенных в поток и уносимых им») и др.

В фортепианной музыке самыми популярными приемами, имитирующими тембр гучжэна, являются «фу» (перебирать струны) и «мо» (скользить по поверхности). Например, одним из способов подражания технике игры на гучжэне является глиссандо, который заключается в одновременном скольжении больших пальцев, а также указательного и среднего пальцев правой и левой рук по струнам.

Также используется эффект пиццикато. При пиццикато наиболее активную роль в извлечении звука играют суставы первого пальца, которые позволяют быстро концентрировать всю силу на кончиках пальцев, быстро и энергично перебирать струны. Все эти приемы имеют сходства и различия при исполнении на фортепиано. Что касается подражания тембральной окраске, на рояле пальцы руки прижимаются к клавишам мягко, будто случайно их касаясь. Извлекаемый при этом звук тембрально окрашивает тон инструмента, делая его необычайно похожим на изысканную сонорность гучжэна.

В пьесе «Цветение горных цветов» в 1–6 тактах с помощью левой руки имитируется звучание гучжэна. В верхнем голосе фоном непрерывно исполняется формула, состоящая из четырех шестнадцатых, в нижнем голосе слышна веселая

мелодия. Левая рука как бы копирует такие приемы игры на гучжэне, как «гоу», «то», «мо».

Самым характерным и красивым способом игры на гучжэне считается *martelato*. В указанном произведении в 25–26 тактах попеременно правой и левой рукой непрерывно исполняются шестнадцатые и тридцатьвторые, которые и воспроизводят его на клавишном инструменте. Таким образом воссоздается картина бурного цветения растений в глуши горного леса на берегу ручья. В 33–35 тактах сначала медленное, но постепенно ускоряющееся исполнение двумя руками шестнадцатых нот образно имитирует прием игры «мо» на гучжэне. В 44–46 тактах как бы воспроизводятся техника игры «гоу», «то», «мо» на гучжэне.

Часть «Зима, мечты о весне» представляет собой подражание звучанию пипы, которая является щипковым инструментом (Приложение 3, рис. 3). Он необычайно богат на выразительные средства, среди основных приемов игры – «фань», «ша», «гоу» («средним пальцем – к себе»), «мо» («указательным пальцем – к себе»), «туй», «ла», «чо», «лунь», «фу», «тяо» («указательным пальцем – к себе»), «дань», «сао», «гунь» и другие; пипа может легко издавать быстрые звуки верхнего регистра, который отличается богатой тембровой и динамической палитрой.

При игре на пипе в основном используются кварты и квинты, чтобы четче обозначить стиль и выделить особенности национального лада. В темах часто встречаются сочетания таких звуков с повторением тоники, которые именуются «аккордами пипы», что представляет собой имитацию одновременного звучания струн инструмента.

Исполнение арпеджио с дополнением к тоническому трезвучию секундового интервала по звучанию и движениям напоминает скольжение по струнам пипы. Употребление квинт с повторением тоники в приеме глиссандо копирует мощную и звонкую игру на пипе с использованием техник «сао» и «фу», а использование волнообразного ломаного арпеджио воспроизводит подвижную игру способами «гунь» и «фу».

Пьеса «Зима, мечты о весне» начинается с импровизации: отсутствует деление на такты, вплоть до ноты *C* обозначается лишь метр. Такое *rubato* чрезвычайно часто встречается в китайской фортепианной музыке, свобода ритма дает больше возможностей при исполнении. Это произведение образно рисует картину яркого солнца на небосводе, а также мечты и грезы о весне. В 1–6 тактах трель в правой руке имитирует прием тремоло на пипе. Левая рука с помощью арпеджированных аккордов подражает звучанию пипы (пример 131).

Также в 15-м такте правая рука копирует способы исполнения «тяосао» и «тяодань», в 16-м такте «шуаньбинь», исполняемый левой рукой, воспроизводит способ игры «цюньсао», что похоже на сильное и страстное звучание пипы.

Пьеса «Пробуждение» из цикла «Горные цветы» представлена сонатным *Allegro* в тональности *e-moll*. Это произведение создает ощущение бесконечного движения, которое возникает от применения эффектов быстрой игры на духовых инструментах – ди и шэне (пример 132). Все это создает картину всеобщего пробуждения и возрождения, необузданную пульсацию жизненной силы и энергии, которыми преисполнена земля.

Ритмическая основа – полиметрия 3 на 2; в верхнем голосе происходит подражание быстрой игре на ди легкими пассажами, в нижнем – параллельными квартами воссоздается мягкий, нежный и приятный тембр шэна.

У корейцев (одно из национальных меньшинств Китая) музыка обладает своими яркими характерными чертами. Кроме красивых и занимательных песен у них есть инструментальные произведения, которым присущи яркие стилевые особенности. Понятие «чандуань» относится к корейской традиции и является общим наименованием для различных ритмов и размеров. «Чандуань» играет значительную роль в культуре этой нации и проявляет себя как в инструментальной музыке, так и в песнях и танцах. Китайский композитор корейского происхождения Цюань Цзихао в своей сюите для фортепиано «Сочетание с “чандуань”» искусно использовал современные композиторские

приемы, а также еще один корейский музыкальный стиль сандиаоу⁵¹. Каждая часть цикла основана на одной из моделей «чандуань» с включением элементов китайского фольклора, а использование фортепиано наделило эту современную сюиту уникальными чертами.

Наиболее известными корейскими музыкальными инструментами являются каягым (Приложение 3, рис. 4) и чангу (Приложение 3, рис. 5). Каягым также называют корейским чжэном, он представляет собой струнный щипковый инструмент и подходит для исполнения соло, камерной и оркестровой музыки, а также для сопровождения певцам.

В первой части произведения «Сочетание с “чандуань”» за счет исполняемых правой рукой кластеров, подражающих звучанию малого гонга, создается веселая радостная атмосфера праздничной церемонии. Например, с помощью септимы и ноны, имитирующих гонги и барабаны, воспроизводится оживленная и шумная сцена (пример 133). Ядром мелодии выступают большая секунда и чистая кварта, которые непрерывно повторяются.

В сюите не только используется стиль сандиаоу в мелодии, но также добавляется подражание каягыму и чангу, в результате чего произведение отличается ярким корейским колоритом [118, 18]. Например, во второй части левой рукой в нижнем регистре (пример 134) имитируется прием пиццикато на каягыме. Особая сдержанность, элегантность и густой тембр, пронизывающие пьесу, выражают грустное и печальное настроение.

В октябре 1950 года Цзян Вэнье создал большой цикл «Праздники в родном краю», состоящий из двенадцати частей. До настоящего времени это произведение остается одной из самых больших китайских сюит для фортепиано. Оно имеет грандиозный замысел: в соответствии с месяцами года описывает различные праздники сельскохозяйственного календаря, а также обычаи и традиции.

⁵¹ Сандиаоу – один из южнокорейских стилей инструментальной музыки.

Январь – «Юаньсяо и раскрашенные фонари», февраль – «Весеннее время», март – «Весенняя прогулка», апрель – «Апрельская ночь», май – «Соревнования на драконьих лодках в память о Цюй Юане», июнь – «Сад полных спелых плодов», июль – «Млечный путь в праздник Цисицзе», август – «Осенние поля, одетые в золотистые колосья», сентябрь – «Праздник в честь богатого урожая», октябрь – «Ноктюрн поздней осени», ноябрь – «Каждая семья шьет новую одежду», декабрь – «Танец львов в Праздник весны». Цзян Вэнь черпал материал из северных танцев янгэ и народной инструментальной музыки, а идеи – из пекинских песен. Эти двенадцать композиций изображают яркие жанровые картины.

Своему опусу композитор смело придал национальный характер, применив особую манеру исполнения, присущую народным инструментам, например, восходящее и нисходящее глиссандо или легкое скольжение по струнам гучжэна, различные техники игры на пипе – тань («указательным пальцем»), тяо («указательным – от себя»), сао, яо («качающееся» — вызывающее образ «цветов, брошенных в поток и уносимых им»). Тем самым Цзян Вэнь привнес пианистической лексике всего произведения ярко выраженные характерные черты китайской инструментальной музыки. Автор вложил немало сил в создание «Праздника в родном краю», чтобы отойти от моделей, присущих западной музыке. Благодаря тому, что каждая часть связана с различными праздничными сценами, во многих из них мы можем услышать на заднем плане подражание звучанию китайских гонгов и барабанов.

Во втором произведении главной темы первой части сюиты «Цветные фонари на празднике фонарей» композитор использовал большую секунду, чтобы воспроизвести легкий отзвук гонгов и тарелок, напоминающий звучание гонгов и барабанов (пример 135).

Заключительные аккорды представляют собой непосредственно описание оживленной сцены с оглушительными звуками гонгов и барабанов для поддержания шумной праздничной атмосферы и позволяют слушателю почувствовать, будто он сам находится на этом веселом празднике. Ритм этой

части с поразительной точностью копирует ритм ударных инструментов (Пример 136) и передает их очарование, сохраняя восторженное и возбужденное настроение всего произведения.

Пьеса «Праздник начала лета и соревнование лодок-драконов в память о Цюй Юане» начинается в ладу «гун G»; характер музыки легкий, мелодия ясная и лаконичная. Мотив главной темы повторяется, начиная с 7-го такта в ладу цзюэ (пример 137), каноном подражая различным инструментам. Этот отрывок описывает картину безудержного веселья народа, когда перед началом соревнований лодок-драконов люди бьют в гонги и барабаны.

Композитор создал эффект перекликающихся и будто соревнующихся между собой народных духовых и ударных инструментов. В отрывках, где мы слышим духовые, использовано множество параллельных кварт и квинт, а во фрагментах с ударными – множество повторяющихся секунд. Таким образом автор передал напряженную и воодушевленную атмосферу перед началом мероприятия. Основное настроение всей части можно охарактеризовать как оживленное и возбужденное, в большом объеме в ней представлены фрагменты, имитирующие сцену игры на гонгах и барабанах. Такие приемы позволяют слушателю окунуться в праздничную атмосферу и испытать ощущение присутствия на шумных и необычных торжественных соревнованиях.

Пьеса «Праздник в честь богатого урожая» описывает радостную картину ликования по случаю сбора урожая и является кульминацией сюиты. Вступление напоминает оживление перед началом представления с гонгами и барабанами и изображает народное музыкальное действо с совместной игрой на ударных и духовых инструментах. Оглушительные удары в гонг и барабаны передают атмосферу восторга и радости по поводу сбора хорошего урожая, создавая ощущение, будто вот-вот начнется большое праздничное торжество. Здесь использован аккорд из двух чистых кварт, соединенных большой секундой для подражания тембру ударных инструментов (пример 138).

Ставшая системной имитация звучания китайских ударных инструментов полнее и богаче всего проявилась именно в фортепианной сюите «Праздник в

родном краю» Цзян Вэнье. Он очень любил использовать малую секунду с синкопированными ритмами для имитации ударных инструментов. Это новое направление поиска в современной музыке.

В своей сюите «Шаньдунские народные нравы» Цуй Шигуан⁵² не раз прибегал к имитированию ударных и щипковых инструментов. Искусство народной инструментальной музыки провинции Шаньдун очень богато и знаменито. При сочетании его с элементами европейского фортепианного искусства автор не только расширил с помощью рояля область применения китайского фольклора, но и вложил новое содержание в собственные композиции.

Все это можно услышать в некоторых частях сюиты: «Диалоги о цветах», «Скерцо» и «Хуагу». К примеру, во второй пьесе использованы аккорды, подражающие звучанию шаньдунских бубнов (пример 139).

В 1-м такте «Диалога о цветах» мощный аккорд также создает звук, похожий на удар в гонг (пример 1404).

Помимо подражания звукам шаньдунских народных ударных инструментов в его опусах можно услышать копирование их ритма. В части «Хуагу», к примеру, мы слышим большой и малый барабаны, а также гонги (пример 141).

Кроме этого, сюита «Шаньдунские народные нравы» также богата заимствованиями особенностей игры на древнем китайском щипковом инструменте гучжэне.

В «Морозящем дожде» воспроизводится прием «саньчжилунь»: безымянный, средний и указательный или средний, указательный и большой пальцы по очереди быстро играют на одной и той же клавише (пример 142).

В части «Хуагу» используется подражание приему «ли-инь», который является одним из самых необычных способов игры на этом инструменте.

⁵² Цуй Шигуан – известный китайский пианист и композитор. Он родился в 1948 году в городе Даньдун. Много лет Цуй Шигуан усердно трудился над созданием произведений для фортепиано и внес выдающийся вклад в развитие фортепианной музыки своей страны [44, 1].

Музыкант правой или левой рукой исполняет *glissando* сверху вниз или снизу вверх. Этот прием еще по-другому называют «гуацзоу» (пример 143).

В «Морозящем дожде» можно также встретить имитацию еще одного приема – «гоумо», когда средний палец зацепляет струну, а указательный легко касается струны (пример 144). Эти два способа объединены в один и исполняются *pizzicato* одновременно на двух струнах.

Большинство произведений композитора Ван Силя относятся к оркестровой музыке. Произведение «Отголоски династии Цзинь: Картины Шаньси» как единственная фортепианная сюита была создана в 1998 году по заказу профессоров Центральной консерватории Лю Чанюаня и Бянь Мэна. Она состоит из пяти пьес: прелюдия «Безлюдная деревня», токката «Мелодия цветения», «Воспоминания», «Кладбище» и финал «Праздник фонарей».

Во всем произведении композитор использовал огромное количество элементов китайского фольклора. Например, в финальной части в большинстве случаев идет подражание звучанию народных духовых и ударных инструментов; с помощью использования синкоп и параллельных кварт имитируется звучание барабанного боя [129, 15] (пример 145).

Более того, в каждой части сюиты ярко воплощаются особенности народных песен и мотивов провинции Шаньси, присутствует довольно насыщенная атмосфера местных обычаев и обрядов. В сюите присутствуют яркие мотивы с живым ритмом, как, например, в «Мелодии цветения» (пример 146).

Сюита для фортепиано «Чудесная весна в горах Ёшань» была создана в 1963 году и состоит из четырех небольших пьес: «Барабаны весенней ночью на равнине»; «Веселый танец Хоугу на окраине деревни»; «Долгий рассказ у очага»; «Песни и танцы в честь празднования урожайного года».

Стиль второй из них очень шуточный и живой, темп довольно быстрый, подражающий звучанию барабанного боя, настроение – живое и активное (пример 147). Для его воплощения композитор использовал прием чередования рук.

Четвертная пьеса «Песни и танцы в честь празднования урожайного года» – финальная часть сюиты (пример 148). В нее включены народные песни национальности яо.

Музыкальный материал – простой и лаконичный, с яркими национальными чертами. Сюита является весьма характерным произведением в творчестве Ли Яньлиня [30, 31].

Ни Хунцзинь – известная китайская пианистка и композитор. В середине 70-х годов XX века она начала писать пьесы для фортепиано, в первую очередь обрабатывая народные мелодии, а затем уже постепенно переходя к созданию оригинальной музыки в национальном стиле. В 1979 году Ни Хунцзинь участвовала в проводившемся в городском округе Наньнин мероприятии по случаю празднования 20-летия со дня образования Гуанси-Чжуанского автономного района. Впоследствии она составила сборник народных песен, глубоко изучила нравы, традиции и обычаи народности чжуан, после чего начала работу над фортепианной музыкой с национальным колоритом. Сюита «Деревня Чжуань» – характерное произведение, созданное именно в этот период. Она состоит из четырех частей: «Издалека плывет лодка», «Куплеты-экспромты», «Колыбельная», «Застольная песня». Цикл рисует нам картину, описывающую жизнь народности чжуан, и дает возможность слушателям получить представление о ее простоте, искренности, песенных и танцевальных талантах.

В традиционной музыке этого этноса очень важное место занимает именно инструментальная музыка, использующая уникальные звуковые особенности медного барабана, бамбуковой флейты, магуху, барабана басынь, семиструнной цинь, шэна и др. Имитируя их тембр, композитор обогатила таким образом возможности фортепиано и позволила ощутить ярко выраженный национальный колорит, познать культурные обычаи чжуанской народности, тем самым расширив художественное пространство.

Медный барабан играет большую роль в жизни и трудовой деятельности населения этого региона. С точки зрения многовековой истории и культуры этого народа он стал символическим ритуальным предметом, обладающим огромной

силой, так как выполнял функции сигнального инструмента для оперативного управления боевыми действиями во время войн в древнюю эпоху [112, 16]. Как предмет повседневного пользования барабан долгое время играл роль кухонной утвари для приготовления блюд или сосуда для хранения продуктов.

С точки зрения его художественного оформления – рисунки в виде узоров на поверхности, различные надписи с добрыми пожеланиями – все является отражением народных нравов, обычаев, религиозных убеждений и идеологических воззрений представителей народности чжуан. Медный барабан отличается мощным и уверенным звучанием, звонкостью. Он играет очень важную роль в оркестровом исполнении на праздничных мероприятиях региона. Корпус и мембрана медного барабана (Приложение 3, рис. 6) украшены разнообразными выпуклыми рисунками с выгравированными узорами, поэтому, ударяя по разным местам, можно получить звуки разной высоты.

Во второй части сюиты – «Куплеты-экспромты» и в четвертой части – «Застольная песня» – композитор Ни Хунцзинь воссоздала звучание тембра этих инструментов, тем самым выразительно передав особенности национальной музыки чжуанов.

В приведенном фрагменте композитор, соединив воедино напевы народных песен и имитацию переменных ударов по разным поверхностям медного барабана с четко выраженной структурой ритма (пример 149а), создала новую тему, добившись картинного эффекта праздничного мероприятия чжуанов с песнями и игрой на ударных инструментах (пример 149b).

В примере 149а в правой руке прописана мелодия с синкопированным ритмом, в левой руке сочетание чередующихся уменьшенной и чистой квинт создает формулу размером в один такт.

Пример 149b наглядно представляет, как в «Застольной песне» композитор с детальной полнотой, используя форму токкаты, описывает картину шумного и веселого праздника. Здесь мы также можем заметить имитацию особенностей звучания медного барабана, басовые мотивы построены на приеме их оstinатного

повторения в басу. Чередование мелодии и барабанной дроби придает музыке песенность и танцевальность.

Шэн – это древний китайский духовой инструмент, особо популярный в народном творчестве (Приложение 3, рис. 7). Он состоит из трех частей: язычка, дудок и чашеобразной части с мундштуком. Звук образуется путем колебания воздуха внутри дудок с помощью язычка. Тембр шэна пронзительный, яркий, мягкий, завораживающий, с широким диапазоном, что позволяет сочетать его в ансамбле с другими инструментами. В оркестре зачастую применяются «шэн-верхи» с 21-й и 24-мя дудками. В традиционной инструментальной музыке, а также в опере кунцзюе игра на шэне часто выполняет роль сопровождения для других духовых, например, для китайской флейты и зурны, чтобы украсить мелодию чистыми квартами и квинтами. В современном народном оркестре исполнитель на шэне может выступать как соло, так и в качестве аккомпаниатора.

В части «Куплеты-экспромты» из сюиты «Деревня Чжуань» с помощью чистой кварты, малой септимы и большой секунды рождаются звуки, подражающие особенностям тембра шэна, которые естественным образом вызывают у слушателя ассоциации, связанные с атмосферой чжуанской деревни, усиливая национальный колорит музыки (пример 150). Благодаря звуковым эффектам шэна, воспроизведенным с помощью фортепиано, значительно расширяется пространство для тембрового обогащения последнего.

В созданной Цуй Бинюанем (崔炳元)⁵³ сюите для фортепиано «Тибетские эскизы» (1985) использованы элементы разных жанров тибетской музыки. В этой сюите во всей полноте описаны яркий темперамент людей горного края. Произведение обладает уникальными свойствами и высокой художественной ценностью [107, 9].

⁵³ Композитор Цуй Бинюань родился в 1956 году, окончил класс композиции Центральной консерватории. В настоящее время – заместитель декана Сианьской консерватории. Написал более 200 произведений.

Тибетцы – это многочисленный народ с блестящей и процветающей культурой, проживающий в юго-западной части Китая. Их национальное искусство отличается от других этносов и обладает своими особенностями, в том числе ярко выраженным религиозным оттенком. Благодаря глубокому проникновению буддизма в жизнь народа его элементы стали неотъемлемой частью и отличительной чертой тибетской музыкальной культуры, набрасывающей на нее «священную вуаль».

Сюита состоит из трех частей: «Шутки – пастушьи песни и антифоны», «Воробьи – богослужение в монастыре» и «Стол – пляски крестьян». Композитор объединяет элементы стилей из разных регионов Тибета и фрагмент за фрагментом создает огромное и прекрасное полотно, максимально точно передавая все детали.

«Воробьи – богослужение в монастыре» описывает процесс молитвенной службы лам в одном из монастырей Тибета и отражает религиозное верование тибетского народа, а также торжественность и благоговейность буддийской музыки (пример 151).

Пьеса состоит из 26 тактов; первые пять образуют спокойное и неторопливое вступление, вводя нас в умиротворенное и святое место – монастырь. Целые ноты и неспешный темп подчеркивают отдаленность обители от шума и крика, его тишину, сравнимую с течением спокойного родника. Для этого фрагмента композитор применил три нотные строчки. Благоговейную, строгую и религиозную атмосферу правдоподобно подчеркивает C_1 , заставляя слушателя почувствовать то отдаление, то приближение и имитируя звуки ганлина⁵⁴, на котором играют в монастырях.

⁵⁴ Ганлин – вид тибетского духового музыкального инструмента небольшой формы, представляющего собой слегка изогнутую трубу и исполняющего роль горна в буддийских монастырях (Приложение 3, рис. 8). Он несет в себе две функции: одна из них ритуальная, когда инструмент используется главным образом при проведении монлам (буддийских служб) или по великим праздникам, символизируя приветствие. Вторая – сигнальная, для объявления начала и окончания работ или отдыха в монастыре.

Перед темой звучит форшлаг из трех полутонов, который подчеркивает таинственную и набожную атмосферу, создаваемую буддийской музыкой. Поскольку ганлин относится к ритуальным инструментам, то его аккомпанемент очень важен для лам при чтении канонических сутр. У него нет постоянной высоты тона, его тембр грубый и низкий. Однако имитация звуков этого инструмента на фортепиано еще более точно передает уникальный колорит местности и наполняет ее чувством таинственности, навеянным религиозными ритуалами. Повторяющиеся звуковые формулы непрерывно воспроизводят ноту «до», погружая слушателя в умиротворенное настроение (пример 152).

В репризе этой части (пример 153), состоящей из 8 тактов, основной лад «чжи G». Мелодия снова возвращается на прежние три нотные строчки, динамика постепенно уменьшается. В качестве аккомпанемента мы по-прежнему слышим имитацию звучания ганлина: исполняемый правой рукой диссонирующий обертон еще больше смягчает мелодию, и на низком «до» она спокойно завершается.

Во многом эта пьеса напоминает № 1 «В монастыре» (пример 154) из «Маленькой сюиты» А. П. Бородина, которая выполняет функции заставки, пейзажной зарисовки. В ней воплощен обобщенный образ Руси, ее бескрайних далей и колокольных звонов посредством подражания переходам от маленьких колоколов к большим.

Имитация колокольного звона является одним из любимых творческих приемов китайских композиторов. Например, в фортепианной сюите «Тибетский эскиз» Цуй Бинюань есть номер «Воробьи – богослужение в монастыре»; у Ван Лисаня в цикле «Мир живописи Кайи Хигашиямы» — пьеса «Шум волн»; в «Двух поэмах династии Тан» Сюй Чжэньминя — миниатюра «На заднем дворе чаньского монастыря Пошаньсы».

В первом разделе пьесы «Шум волн» из «Мира живописи Кайи Хигашиямы» Ван Лисаня в начале (1–17 т.т., пример 26) и репризе (113–127 т.т., пример 155) имитируется звучание храмовых колоколов за счет использования в

верхнем регистре чистых кварт и квинт внутри октавы, а в глубоком нижнем регистре повторяющийся кластер плывет в воздухе непрерывным гулом.

В истории музыки известно много произведений, связанных с подражанием колоколам. Например, М. Равель в сюите «Отражения» – в последней, пятой пьесе «Долина звонов», имитирует звук этого инструмента (пример 156).

Французский композитор также часто использует трехстрочный нотный стан, чтобы показать три разных колокола (пример 157).

В конце пьесы звук колокола постепенно рассеивается (пример 158).

У К. Дебюсси в пьесе «Пагоды» из сюиты «Эстампы» отражены впечатления от древнего восточного строения. Как будто старая башня стоит перед глазами, в ушах звучит эхо колокола. Мелодия, используемая в пьесе, наделяет все произведение очарованием ориенталистики (пример 159).

Во Второй тетради цикла «Образы» первая пьеса носит название «Колокола сквозь листву», которая отмечена обычными для Дебюсси тонкостью и богатством красок (пример 160).

Импрессионизм дал огромный импульс к поискам в творчестве композитора Сюй Чжэньминя. Он тщательно изучал особенности этого направления в искусстве и применял их в своих произведениях. Например, в пьесе «На заднем дворе чаньского монастыря Пошаньсы».

В 40–41 т.т. Сюй Чжэньминь «изобразил» колокольчики храма с мелодией, полной восточного очарования (пример 161a). В конце 48–50 т.т. кажется, будто звук колокола постепенно исчезает (пример 161b).

Творчество китайских композиторов показывает, что они не игнорируют и не отвергают европейскую систему, а учатся у нее, принимают ее и искусно вживляют ее элементы в свою национальную культуру. Именно поэтому в стране существуют концепции «находить общее, несмотря на различия» и «находиться в согласии, имея разные взгляды», благодаря которым музыкальное искусство непрерывно развивается и проникает глубоко в сознание людей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Китайское фортепианное искусство последних ста лет, сохраняя в своей основе культуру народной музыки, переняло опыт европейской традиции новой и новейшей эпох. Образовавшаяся и сформировавшаяся национальная культура в течение практически одного века вобрала в себя труды нескольких поколений музыкантов и во всех аспектах показала такой прогресс и значительные результаты, которые предшествующие поколения не могли и представить. В своем развитии она постоянно испытывала влияние мировых эстетических традиций и непрерывно углублялась в недра своей восточной традиционной музыкальной культуры.

Развитие жанра фортепианной сюиты представляло собой процесс непрерывных поисков и нововведений. В ходе постоянного соприкосновения и пересечения с европейскими шедеврами был накоплен богатый опыт, получили распространение определенное количество творческих приемов, постепенно установились художественные каноны, обладающие национальными чертами.

Совершенствование пианистического искусства – это важный показатель того, что страна действительно вливается в среду современной мировой музыкальной культуры. В целом, оглядываясь на историю развития китайских фортепианных сюит, можно увидеть, что они прошли различные периоды развития: стадию становления в тридцатые-сороковые годы XX века, семнадцатилетний этап бурного развития после образования КНР, фазу спада времени культурной революции 1966–1976 гг. и период возрождения и быстрого подъема в восьмидесятые-девяностые годы прошлого столетия после принятия политики реформ и открытости.

Отметим, что 1949–1966 годы стали этапом расцвета китайского фортепианного музыкального творчества, в это время появилось значительное количество добротных сюит. Такие композиторы, как У Цзюцян, Ду Минсинь, Сан Тун, Чэнь Пэйсюнь, Хуан Хувэй и другие, используя богатый народный музыкальный материал, прошедший художественную обработку, раскрыли в них энергичный культурно-социальный образ страны. В восьмидесятые-

девяностые годы XX века с началом политики реформ и открытости композиторы вступили в период «разносторонних» поисков, западная атональность, додекафония и другие современные творческие техники постепенно вошли в их обиход. Ван Лисань, Цуй Шигуан, Цюань Цзихао, Яо Хэнлу, Цзян Цзусинь и др., впитав западные традиции, обрели новые идеи и технические приемы.

Можно заметить, что сюитное творчество, начавшись с подражания европейским произведениям, далее развилось в творческую модель, стремившуюся к «китайскому стилю», а позднее – в форму традиционного творческого мышления, которую можно обозначить как «народные песни плюс гармония». На данный момент оно вошло в современную фазу синтеза и новаторства. В более чем двухстах сюитах, систематизированных в данной работе, использовались стихи, народные предания, подражание народной инструментальной музыке, пентатонический лад, аранжировка балетных постановок, сцены, описывающие жизнь, и многие другие элементы.

Достижение выдающихся успехов невозможно без внимания композиторов к смелым нововведениям в искусстве, мастерского использования всех допустимых творческих приемов и форм для выражения богатого идейного содержания произведения. Значительное количество сюит стимулировало непрерывное развитие творчества в области фортепианного искусства. Постепенно они сформировали отдельное художественное, эстетическое и философское видение, унаследовав сущность народной музыки.

Глубокое изучение процесса развития сюит имеет не только теоретическое и практическое значение для создания, исполнения и восприятия фортепианной музыки Поднебесной, но чрезвычайно важно для наследования и заимствования творческого опыта последующим поколениям, а также создания новой страницы в истории искусства.

Основной проблемой здесь являлось создание новых, оригинальных произведений. Любой вид искусства – пришедший извне и стремящийся к поддержанию своего существования и развитию в новой стране или среди

другой нации, – непременно содержит в своей основе достаточный объем высококачественных произведений, постепенно приобретая в процессе развития национальные черты, впитывая все самое лучшее и практически пригодное из мирового искусства.

Названные во вступлении к I главе важнейшие для китайской культуры философско-мировоззренческие концепции стали художественной основой большинства произведений композиторов страны. Именно этим «объясняются такие отличительные черты национальной музыки как импровизационность и свобода формы, внутри которой стираются ее грани и темпо-ритмическая структура, линейное развертывание мелодии, преобладание вариационных принципов развития» [154, 14]. В европейской же музыке композиторскими средствами отражена философская диалектика, проявляющаяся в преобладании таких инструментальных жанров (например, сонатно-симфонический цикл), которые своей формой предполагают борьбу противоположностей, а не созерцание окружающего мира и выражение звукового ощущения о нем. Последнее ненадолго стало основой творчества французских импрессионистов, с которыми часто сравнивают многие произведения китайских композиторов, где много внимания уделяется красочной палитре тембров фортепиано, стремлению запечатлеть только что родившиеся впечатления, в том числе от шумовых эффектов и визуального ряда.

Необходимо отметить, что начало развития фортепианного искусства в Поднебесной пришлось на первые десятилетия XX века и музыканты во время обучения впитывали в себя не только те классические знания, которые им преподавали в музыкальных заведениях Европы и Америки, но и дух творческой атмосферы, в которой они находились. Вот почему среди множества сочинений так мало классических и романтических форм – сонат, концертов, трио, квартетов, баллад – их время для китайской музыки ушло, не успев наступить.

В истории мировой музыки новой и новейшей эпох любое государство с развитой культурой переживало исторический процесс подпитки местными

эстетическими ценностями. С тех пор, как европейское искусство проникло в Китай, начался процесс развития собственных композиторской и исполнительской школ, родившихся в результате синтеза западных канонов с современным творчеством. В ходе этого процесса во всех вошедших в историю произведениях выявилась закономерность: в них органично сочетались накопленный опыт и новаторские приемы. Сочинения, которые отклонялись от этой закономерности, бесследно исчезли. По этой причине акцент на сочетании восточных традиций с композиторскими реалиями текущего периода времени, иными словами, следование объективным закономерностям истории, является единственно правильным путем. В ином случае путь фортепианного искусства в наши дни неизбежно ожидает судьба «воды без источника» и «дерева без корней». Лу Синь в свое время говорил: «Опираясь на хорошие зарубежные методы, воспользуйтесь этим, пусть дорога китайского творчества будет более процветающей» [50, 22].

Сочетание традиций с современностью не только дает исследуемому жанру жизнь в искусстве, но и вливает в себя потоки реальной энергии. Китайские фортепианные сюиты не просто являют миру первоначальный облик музыки Поднебесной и представляют публике музыкально обработанный исходный материал – они создаются на основе новейших композиторских приемов и содержат в себе дух, наполненный традиционной национальной культурой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На китайском языке

1. Бао, Хуйцяо. Беседы Бао Хуйцяо с коллегами: записи интервью с китайскими и иностранными пианистами. Ч. 2 / Хуйцяо Бао. – Пекин: Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства, 2010. – 336 с. – ISBN 9787505968035. – Текст : непосредственный.

鲍蕙荞.鲍蕙荞倾听同行:中外钢琴家访谈录(第2集).北京:中国文联出版.2010年.336页 ISBN:9787505968035.

2. Бао, Юанькай. Путь развития искусства – в слиянии Западных стран и Китая (заметки о симфонической музыке в «китайском стиле» за последние десять лет) / Юанькай Бао. – Текст : непосредственный // Вестник Тяньцзиньского университета. – 2001. – № 3. – С. 16–22. – ISSN 1008–2530.

鲍元恺.艺术的出路在于中西融合—(交响音乐系列«中国风»十年思考)[J].天津音乐学院学报2001(03):16–22页. ISSN:1008-2530.

3. Бянь, Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры / Бянь Мэн. – Пекин: Китайская музыка, 1996. – 181 с. – ISBN 9787801290069. – Текст : непосредственный.

卞萌.中国钢琴文化之形成与发展.北京:华乐出版社.1996.181页. ISBN:9787801290069

4. Бянь, Мэн. Я и моя музыкальная судьба: интервью с профессором Цзян Цзусинем / Мэн Бянь – Текст : непосредственный // Форте-пианное искусство. – 1997. – № 2. – С. 4–6. – ISSN 1006-9844.

卞萌.我与音乐的缘分—蒋祖馨教授采访录[J].钢琴艺术.1997(02):4–6页. ISSN:1006-9844.

5. Бянь, Цзушань Хореографическая музыка Ду Минсина / Цзушань Бянь. – Текст : непосредственный // Вестник Китайской центральной консерватории музыки. – 1989. – № 2. – С. 33-35+44. – ISSN 1001-9871.

卞祖善.杜鸣心的舞剧音乐[J].中央音乐学院学报.1989(02):33-35+44页. ISSN:1001-9871.

6. Ван, Аньго. Китайские произведения для фортепиано в контексте современной гармонии / Аньго Ван. – Чунцин: Издательство Синаньского университета, 2004. – 246 с. – ISBN 9787562130413. – Текст : непосредственный.

王安国.现代和声与中国作品研究.重庆:西南师范大学出版社.2004年.246页. ISBN:9787562130413.

7. Ван, Вэй. Гармонический язык фортепианных произведений Дин Шаньдэ / Вэй Ван. – Текст : непосредственный // Ухань: Вестник Уханьской консерватории «Желтый колокол». – 2000. – № 3. – С. 92–98. – ISSN 1003-7721.

王伟.丁善德钢琴作品的和声语言[J].黄钟.武汉音乐学院学报.2000(03).92–98页. ISSN:1003-7721.

8. Ван, Вэньли. Краткий анализ приемов придания национального характера в китайской фортепианной музыке / Вэньли Ван. – Текст : непосредственный // Китайская музыка. – 2001. – № 3. – С. 45–47. – ISSN 1002-9923.

王文俐.中国钢琴曲的民族化技法简析[J].中国音乐.2001(03): 45–47页. ISSN:1002-9923.

9. Ван, Ди. Исследование сюжетов и приемов исполнения детских фортепианных сюит : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» / Ди Ван. – Шанхай: Восточно-китайский педагогический университет, 2014. – 80 с. – Текст : непосредственный.

王迪. 儿童钢琴组曲创作题材与演奏技术研究[D].华东师范大学. 2014. 80页.

10. Ван, Июхэ. Национальные черты в фортепианном творчестве Цзян Вэньэ / Июхэ Ван – Текст : непосредственный // Журнал Центральной музыкальной консерватории. – 1994. – № 1. – С. 79–84. – ISSN 1001-9871.

汪毓和.江文也钢琴创作中的民族因素[J].中央音乐学院学报. 1994(01): 79–84页. ISSN:1001-9871

11. Ван, Лян. Предпосылки создания фортепианных произведений раннего периода / Лян Ван. – Текст : непосредственный // Молодые литераторы. – 2012. – № 20. – С. 122–124. – ISSN 1002-2139.

王亮. 早期钢琴作品创作的历史溯源[J].青年文学家, 2012(20):122-124页. ISSN: 1002-2139.

12. Ван Сяохуэй. Поэзия Севера и Юга в контексте развития оперы Куньцю / Сяохуэй Ван. – Текст : непосредственный // Сычуаньская драма. – 2019. № 5. – С. 39–42. ISSN 1003-7500.

王晓晖.昆曲发展的南北曲韵与文化传承[J].四川戏剧. 2019(05): 39–42页. ISSN: 1003-7500.

13. Ван, Тун. «Изысканность» оперы и «таинственность» музыкального инструмента – рассуждения о сочетаемости китайской оперы

и фортепиано / Тун Ван. – Текст : непосредственный // Сычуаньская драма. – 2014. – № 5. – С. 148–151. – ISSN 1003-7500.

王彤. 戏 «韵»与琴 «蕴»——论戏曲与钢琴合璧的张弛有度[J]. 四川戏剧. 2014(05):148–151 页. ISSN: 1003-7500

14. Ван, Цзе. Конфликт, критика и новаторство мысли в период династий Мин и Цин / Цзе Ван. – Текст : непосредственный // Теория. – 2003. – № 3. – С. 147–151. – ISSN 1002-7408.

王杰. 明清之际:思想的冲突、批判与创新[J].理论学刊. 2003(03):147–151 页. ISSN: 1002-7408

15. Ван, Цзехуэй. Анализ национальных черт фортепианной сюиты «Деревня Чжуань» Ни Хунцзина / Цзехуэй Ван. – Текст : непосредственный // Музыкальное творчество. – 2014. – № 5. – С. 121–123. – ISSN 0513-2436.

王洁慧. 浅析《壮乡组曲》对钢琴艺术民族化创作的探索[J].音乐创作. 2014(05):121–123 页. ISSN: 0513-2436.

16. Ван, Цзин. Детские фортепианные сюиты в стиле народной музыки как дидактические материалы : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.01 «Музыкально-инструментальное искусство – фортепиано» / Цзин Ван. – Хух-Хото : Педагогический университет Внутренней Монголии, 2018. – 55 с. – Текст : непосредственный.

王晶. 民族音乐风格儿童钢琴组曲的教学探究[D].内蒙古师范大学. 2018.55 页.

17. Ван, Цзяона. Использование пентатонической гармонии в сюите для фортепиано «Впечатления от Яньбэя» Яо Хэнлу / Цзяона Ван. – Текст : непосредственный // Музыкальное творчество. – 2017. – № 7. – С. 104–106. – ISSN 0513-2436.

王姣娜. 钢琴组曲《雁北印象》五声性和声手法的运用[J].音乐创作. 2017(07):104–106 页. ISSN : 0513-2436.

18. Ван, Юйхуа. Применение и приемы исполнения тембров китайских национальных инструментальных в китайских фортепианных произведениях / Юйхуа Ван – Текст : непосредственный // Исследования музыки. – 2008. – № 3. – С. 71–74. – ISSN 1004-2172.

王育华. 中国钢琴作品中民族乐器音色的运用及演奏[J].音乐探索. 2008(3):71–74 页. ISSN:1004-2172

19. Ван, Юйхэ, Ван, Лисань. Открытие новых границ китайской фортепианной музыки / Юйхэ Ван, Лисань Ван. – Текст : непосредственный // Народная музыка. – 1996. – № 3. – С. 2–6. – ISSN 0447-6573.

汪毓和. 汪立三—为中国钢琴音乐开拓新境界[J]. 人民音乐. 1996(03):2–6 页. ISSN:0447-6573.

20. Ван, Янь. Сюита «Шаньдунские нравы» Цуй Шигуана / Янь Ван. – Текст : непосредственный // Китайское музыковедение. – 2007. – № 4. – С. 106–109. – ISSN 1003-0042.

王焰. 崔世光《山东风俗组曲》的研究[J]. 中国音乐学. 2007(04):106–109 页. ISSN:1003-0042

21. Вэй, И. Применение и развитие народных ладов в музыкальной терапии / И Вэй. – Текст : непосредственный // Популярная литература. – 2010. – № 3. – С. 31–34. – ISSN 1007-5828.

魏旒. 民族调式在音乐治疗学中的运用及发展[J]. 大众文艺, 2010(03):31–34 页. ISSN: 1007-5828.

22. Вэй, Тингэ. Взаимосвязь традиционной и современной музыки в китайских произведениях для фортепиано / Тингэ Вэй. – Текст : непосредственный // Китайское музыковедение. – 1987. – № 3. – С. 79–85. – ISSN 1003-0042.

魏廷格. 从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系[J]. 中国音乐学. 1987(03):79–85 页. ISSN:1003-0042.

23. Вэй, Тингэ. Предисловие к «Учебному сборнику китайских произведений для фортепиано» / Тингэ Вэй. – Текст : непосредственный // Фортепианное искусство. – 2003. – № 8. – С. 57–58. – ISSN 1006-9844.

魏廷格.《中国钢琴作品教学曲选》序言[J]. 钢琴艺术. 2003(08):57–58 页. ISSN:1006-9844.

24. Вэй, Тингэ. Разногласия и пути развития (доклад на научной конференции «Развитие китайской музыки XX века. Ретроспектива») / Тингэ Вэй. – Текст : непосредственный / Научный семинар по ретро-спективе и осмыслению путей развития китайской музыки в XX в. // Народная музыка. – 1999. – № 2. – С. 3–5. – ISSN 0447-6573.

魏廷格. 分歧与出路—在 «20 世纪中国音乐发展道路的回顾与反思学术研讨会»上的发言[J]. 人民音乐. 1999(02): 3–5 页. ISSN: 0447-6573.

25. Гу, Сяохуэй. Национальные черты китайской фортепианной музыки: анализ произведений / Гу Сяохуэй. – Пекин: Издательство китайской

литературы. – 2017. – 263 с. – ISBN 9787506856911. – Текст : непосредственный.

顾晓辉. «中国钢琴音乐的民族化探索与作品解读». 北京:中国书籍出版社. 2017 年. 263 页. ISBN: 9787506856911.

26. Гуань, Цзяньхуа. Культурная перспектива китайской музыкальной эстетики / Гуань Цзяньхуа. – Сиань: Педагогический университет провинции Шэньси, 2006. – 331 с. – ISBN 9787561334898. – Текст : непосредственный

管建华. «中国音乐审美的文化视野». 西安: 陕西师范大学出版社. 2006 年. 331 页. ISBN: 9787561334898

27. Дай, Байшэн. «Феномен литературных названий» китайской фортепианной музыки / Байшэн Дай. – Текст : непосредственный // Вестник Чжэцзянского института искусств. – 2013. – № 2. – С. 11–16+31. – ISSN 1672-2795.

代百生. 中国钢琴音乐的“文学性标题现象”[J]. 浙江艺术职业学院学报. 2013,11(02):11-16+31 页. ISSN: 1672-2795

28. Дай, Пэнхай. Музыкальное творчество Дин Шандэ / Пэнхай Дай. – Шанхай: Музыка, 1993. – 175 с. – ISBN 9787805534046. – Текст : непосредственный.

戴鹏海. «丁善德及其音乐作品». 上海: 上海音乐出版社. 1993 年. 175 页. ISBN: 9787805534046.

29. Дин, Жуй. Исследование творческих приемов в фортепианной сюите Чэнь Юна «Пейзажи деревни народности Йи» : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.03 «Искусство композиции» / Жуй Дин. – Юньнань : Юньнаньский педагогический университет, 2015. – 69 с. – Текст : непосредственный.

丁瑞. 陈勇钢琴组曲《彝山风情画》创作技法研究[D]. 云南师范大学, 2015. 69 页.

30. Дин, Пие. Анализ музыкальной формы фортепианной сюиты Ли Яньлиня «Чудесная весна в горах Ёшань» / Пие Дин. – Текст : непосредственный // Художественные исследования. – 1995 – № 3. – С. 28–32. – ISSN 1003-3653.

丁丕业. 李延林的钢琴组曲《瑶山春好》曲式分析[J]. 艺术探索. 1995(03):28-32 页. ISSN: 1003-3653

31. Дин, Цзяньюн. Возвышенность и классическая простота не приемлет банальности: анализ микроцикла Линь Хуа «Настроение высокое

и старинное» из сюиты «Интерпретация двадцати четырех категорий стихов поэта Сыкун Ту» / Цзяньюнь Дин. – Текст : непосредственный // Национальная музыка. – 2016. – № 4. – С. 59–60. – ISSN 1671-2196.

丁建永. 高远古雅不涉俗韵—析林华钢琴作品《高古》[J]. 民族音乐. 2016(04):59–60 页. ISSN: 1671-2196.

32. Дин, Шаньдэ. Воспоминания о творчестве Дай Пэнхай / Шаньдэ Дин. Полное собрание сочинений. – Шанхай: Музыка, 2011. – 1878 с. – ISBN 9787807518679. – Текст : непосредственный.

丁善德.《丁善德全集》上海:上海音乐出版社. 2011 年. 1878 页. ISBN 9787807518679

33. Ду, Минсинь. Пути исследования современных музыкальных произведений в Китае / Минсинь Ду. – Текст : непосредственный // Вестник Центральной музыкальной консерватории. – 1987. – № 2. – С. 3–21. – ISSN 1001-9871.

杜鸣心. 我国现代的音乐创作之路究竟怎么走[J]. 中央音乐学院学报. 1987(02):3–21. ISSN:1001-9871.

34. Дун, Хайин. Взаимодействие китайских и европейских традиций в сюите для фортепиано «Знаки Зодиака» Яо Хэнлу / Хайин Дун. – Текст : непосредственный // Китайская музыка. – 2015. – № 4. – С.121–126. – ISSN 1002-9923.

董海莹. 中西结合, 协韵畅翔—姚恒璐教授创作的钢琴组曲《十二生肖》解析与感悟[J]. 中国音乐. 2015(04):121–126 页. ISSN: 1002-9923.

35. Дэн, Кунь. Анализ влияния романтической литературы на фортепианное творчество / Кунь Дэн. – Текст : непосредственный // Голос Хуанхэ. – 2009. – № 8. С. 38–39. – ISSN 1004-6127.

邓昆. 浪漫主义文学对钢琴创作的影响分析[J]. 黄河之声. 2009(08):38–39. ISSN:1004-6127

36. Е, Чуньчжи, Цзян, Иминь. Введение в музыкальную эстетику / Чуньчжи Е, Иминь Цзян. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 1988. – 264с. – ISBN 9787301003121. – Текст : непосредственный.

叶纯之、蒋一民:《音乐美学导论》,北京:北京大学出版社. 1988 年第 1 版. 264 页. ISBN: 9787301003121.

37. Итоги «Конкурса фортепианных произведений в китайском сти-ле» – Текст : непосредственный // Музыкальный журнал. Шанхай. – 1934. – № 11. – С. 43–44. – ISSN [не указан].

«音乐杂志»上海. 1934年11月号. 第43–43页.

38. Куан, Фан. Шесть мнений о национальном стиле китайских фортепианных произведений / Фан Куан. – Текст : непосредственный // Ухань: Вестник Уханьской консерватории «Желтый колокол». – 2000. – № 2. – С. 95–101. – ISSN 1003-7721.

匡昉.中国钢琴作品织体的民族风格六议[J].黄钟(武汉音乐学院学报). 2000(02):95–101页. ISSN: 1003-7721.

39. Ли, Вэйшуай. Исследование «Собрания современных фортепианных пьес для детей в стиле традиционной китайской оперы и искусства цюй» Чунь Луна : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.01 «Музыкально-инструментальное искусство – фортепиано» / Вэйшуай Ли. – Шаньдун: Педагогический университет Цюйфу, 2016. – 37 с. – Текст : непосредственный.

李伟帅.春龙 «中国戏曲曲艺风格现代儿童钢琴曲集»研究[D]. 山东曲阜师范大学. 2016. 37页.

40. Ли, Инхай. Преемствование и поиски нового / Инхай Ли. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2004. – 164 с. – ISBN 9787806675595. – Текст : непосредственный.

黎英海. «继承与求索»上海: 上海音乐出版社. 2004年. 164页. ISBN 9787806675595.

41. Ли, Ланг. Исследования прошлого, настоящего и будущего китайского фортепианного образования : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» : / Ланг Ли. – Сычуаньский педагогический университет, Сычуань, 2011. – 69 с. – Текст : непосредственный.

李浪. 中国钢琴教育的过去、现在与未来走向研究[D]. 四川师范大学. 2011.69页.

42. Ли, Сиань. Музыкальный анализ фортепианной пьесы «Сяо и барабаны в сумерках» / Сиань Ли. – Текст : непосредственный // Китайская музыка. – 1982. – № 1. – С. 14–16; ISSN 1002-9923.

李西安.钢琴曲《夕阳箫鼓》音乐分析[J].中国音乐.1982(01):14-16页. ISSN: 1002-9923.

43. Ли, Цинь. Национальные черты в «Пятидесяти фортепианных миниатюрах» Ли Инхая / Цинь Ли. – Текст : непосредственный // Костинжиниринг. – 2012. – № 8. – С. 321–322. – ISSN 1006-4311.

李芹.黎英海《钢琴小品50首》的民族化特色[J].价值工程.2012(08):321-322页. ISSN:1006-4311.

44. Ли, Шудань. Размышления о национальных и международных чертах китайской национальной вокальной музыки в контексте культуры нового времени / Шудань Ли. – Текст : непосредственный // Шэньян: Вестник Шэньянской консерватории «Новые звуки Музыкальной палаты». – 2015. – № 2. – С. 121–124. – ISSN 1001-5736.

李舒丹.论新时期文化视域下我国民族声乐的民族性与国际性[J].乐府新声(沈阳音乐学院学报). 2015(02):121-124页. ISSN: 1001-5736.

45. Ли, Яньли. Исследование сюиты «Шаньдунские нравы» Цуй Шигуана : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» / Яньли Ли. – Шаньдун: Шаньдунский педагогический университет, 2010. – 51с. – Текст : непосредственный.

李艳丽.崔世光《山东风俗组曲》研究[D].山东师范大学.2010.51页.

46. Линь, Сясян. Анализ композиторских приемов в фортепианной сюите Белы Бартока «На вольном воздухе»: Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.03 «Искусство композиции» / Сясян Линь. – Шаньси: Шаньсийский университет, 2017. – 66 с. – Текст : непосредственный.

蔺晓翔.巴托克钢琴组曲《在户外》的作曲技术分析[D].山西大学.2017.66页.

47. Линэ, Ли. Исследование сюиты для фортепиано «Пять видов счастья в светлых оттенках» Гонг Сяотин : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.01 «Музыкально-инструментальное искусство – фортепиано» / Ли Линэ. – Ухань: Педагогический университет Центрального Китая, 2013. – 68 с. – Текст : непосредственный.

凌俐.龚晓婷钢琴套曲《淡彩五帧》研究[D].华中师范大学.2013.68页

48. Ло, Тяньюй. Соприкосновение восточной литературы и западной инструментальной музыки: к вопросу о фортепианном сопровождении

вокальных произведений на древнекитайские стихи / Тяньюй Ло. – Текст : непосредственный // Массовое искусство и литература. – 2010. – № 15. – С. 107–108. – ISSN 1007-5828.

罗天羽. 东方文学瑰宝与西方器乐之王的邂逅—论中国古诗词歌曲的钢琴伴奏[J]. 大众文艺. 2010(15):107–108 页. ISSN:1007-5828.

49. Ло, Ченгсонг. Анализ музыкальных идей в цикле «Интерпретация двадцати четырех стихотворений поэта Сыкун Ту» Линь Хуа / Ченгсонг Ло. – Текст : непосредственный // Музыкальное творчество. – 2012. – № 8. – С. 126–127. – ISSN 0513-2436.

罗承松. 解读林华《司空图二十四诗品曲解集注》的音乐构思[J]. 音乐创作. 2012(08):126–127 页. ISSN:0513-2436.

50. Лу, Синь. Выгравированный путь / Синь Лу. – Шанхай: Искусство дерева и металла, 1934. – 24 с. – ISBN [не указан] – Текст : непосредственный.

鲁迅.《木刻纪程》上海: 铁木艺术社. 1934 年. 24 页.

51. Лю, Дэ. Музыкальный анализ фортепианной сюиты «Красный женский отряд» У Цзюцяна, Ду Минсина : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 130202 «Музыковедение» / Дэ Лю. – Чунцин: Юго-Западный университет, 2007. – 35 с. – Текст : непосредственный.

刘昶. 钢琴组曲《红色娘子军》音乐探究[D]. 西南大学. 2007. 35 页.

52. Лю, Исин. Художественные черты китайских фортепианных парафраз / Исин Лю. – Текст : непосредственный // Художественные деятели. – 2012. – № 2. – С. 236–237. – ISSN 1003-9104.

刘一心. 中国钢琴改编曲的艺术特色[J]. 艺术百家. 2012(02):236–237 页. ISSN: 1003-9104.

53. Лю, Сяолун. Шестьдесят лет развития китайского фортепианного искусства / Сяолун Лю. – Текст : непосредственный // Фортепианное искусство. – 2009. – № 4. – С.17–20+29. – ISSN 1006-9844.

刘小龙. 中国钢琴艺术发展 60 年[J]. 钢琴艺术. 2009(04):17–20+29 页. ISSN: 1006-9844.

54. Лю, Фуан. Национальное в полифоническом творчестве / Фуан Лю. – Шанхай: Шанхайская музыка, 1989. – 446 с. – ISBN 7-80553-114-5.. – Текст : непосредственный.

刘福安.《民族化复调写作》.上海:上海音乐出版社. 1989 年. 446 页, ISBN: 7-80553-114-5.

55. Лю, Фэй. Национальные черты в китайской фортепианной музыке: подражание тембрам народных музыкальных инструментов / Фэй Лю. – Текст : непосредственный // Вестник Хотанского педагогического училища. – 2010. – № 4. – С. 210–215. – ISSN 1671-0908.

刘斐.中国钢琴音乐民族化—从润腔、民族乐器模仿说起[J].和田师范专科学校学报. 2010 (04): 210–215 页. ISSN: 1671-0908

56. Лю, Хунфань. Анализ музыкальной формы сюиты для фортепиано «Впечатления о южных княжествах» Чжу Цзяньэра / Хунфань Лю. – Текст : непосредственный // Вестник Хунаньского технологического института. – 2007. – № 2. – С. 187–189. – ISSN 1673-2219.

刘宏帆.钢琴组曲《南国印象》曲式结构试析[J].湖南科技学院学报. 2007(02):187–189 页. ISSN : 1673-2219

57. Лю, Цзя. Проявление и толкование монгольских нравов и обычаев в собрании сюит «Местные нравы монгольского нагорья» Ли Шисяна : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» : / Цзя Лю. – Пекин: Столичный педагогический университет, 2009. – 38 с. – Текст : непосредственный.

刘佳.论蒙古族民俗在李世相《蒙古族风格钢琴组曲集》中的体现与诠释[D].首都师范大学. 2009. 38 页.

58. Лю, Чи. Время появления клавикорда в Китае / Чи Лю. – Текст : непосредственный // Китайская музыка. – 1986– № 3. – С. 18–19. – ISSN 1002-9923.

刘奇.古钢琴是何时传入我国的[J].中国音乐.1986(03):18–19 页. ISSN: 1002-9923.

59. Лян, Маочунь. Запись интервью с Лю Сюэань 23 января 1980 : Неопубликованный черновик – Текст : непосредственный [рукопись] / Маочунь Лян // Личный архив Лян Маочунь . – 6 с.

梁茂春记录整理,《访问刘雪庵纪录》. 1980 年 1 月 23 日)6 页.

60. Лян, Маочунь. Вековое благозвучие: вторая волна китайского фортепианного творчества. Ч. 2 / Маочунь Лян. – Текст : непосредственный // Фортепианное искусство. – 2016. – № 10. – С. 10–16. – ISSN 1006-9844.

梁茂春.百年琴韵—中国钢琴创作的第二次高潮(二)[J].钢琴艺术. 2016(10):10–16 页. ISSN: 1006-9844.

61. Лян, Пин. Об основных творческих направлениях китайской современной и современной фортепианной музыки / Пин Лян. – Текст : непосредственный // Вестник Университета Шаньтоу: гуманитарные и социальные науки. – 1997. – № 4. – С. 60–64. – ISSN 1001-4225.

连苹.试论中国现当代钢琴音乐的创作取向[J].汕头大学学报.1997(04):60–64 页.ISSN: 1001-4225.

62. Лян, Пин. Переплетение китайской и западной культур – эстетические предпосылки создания современной китайской фортепианной музыки / Пин Лян. – Текст : непосредственный // Вестник Синхайской консерватории. – 1997. – № 3. – С. 30–34+6. – ISSN 1008-7389.

连苹.在中西文化交错的坐标上——中国近现代钢琴音乐创作的美学取向[J].星海音乐学院学报.1997(03):30–34+6 页.ISSN:1008-7389.

63. Лян, Хайдун. Национальная стилистика фортепианной музыки / Хайдун Лян. – Текст : непосредственный // Художественное образование. – 2004. – № 6. – С. 52–53. – ISSN 1002-8900.

梁海东.从中国钢琴作品看钢琴音乐的民族风格[J].艺术教育.2004(06):52–53 页. ISSN: 1002-8900.

64. Ма, Ин. Хэнаньская опера: развитие и сохранение традиций // Театральный дом. – 2014– № 17. – С. 31–33. – ISSN 1007-0125.

马愷.豫剧的发展和传承保护[J].戏剧之家.2014(17):31–33 页.ISSN:1007-0125.

65. Ма, Сыцун. Музыкальное творчество / Сыцун Ма. – Пекин: Пекинский музыкальный издательский дом, 1956. – 36 с. – ISBN 8026-527. – Текст : непосредственный.

马思聪.《音乐创作》第六集.北京:音乐出版社.1956年.36页. ISBN 8026-527.

66. Ма, Сяоцзя. О создании и исполнении фортепианной сюиты «Атмосфера» («Местные обычаи») Ли Фана : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.01 «Музыкально-инструментальное искусство – фортепиано» / Сяоцзя Ма. – Сычуань: Сычуаньский педагогический университет, 2017. – 29 с. – Текст : непосредственный.

马小佳.论钢琴组曲《风情》的创作与演奏[D].四川师范大学.2017.29页.

67. Оуян, Мэйлунь. Краткий очерк о жизни и творчестве Цзи Эр-пиня / Мэйлунь Оуян. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство. –

Вестник Шанхайской консерватории. – 1982. – № 4. – С. 107–113. – ISSN 1000-4270.

欧阳美伦.简介齐尔品的一生及其作品[J].音乐艺术.1982(04):107–11. 页.ISSN: 1000-4270.

68. Положение о «Конкурсе фортепианных произведений в китайском стиле» – Текст : непосредственный. Музыкальный журнал. Шанхай. – 1934. – № 7. – С. 5–6. – ISSN [не указан].

«音乐杂志» (上海) 1934年7月号. 第5–6页

69. Пу, Фан. Обзор исторических материалов о Концерте для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» / Фан Пу. – Текст : непосредственный // Вестник Центральной консерватории. – 1999. – № 4. – С. 3–5. – ISSN 1001-9871.

蒲方.有关钢琴协奏曲《黄河》的史料述评[J].中央音乐学院学报.1999(04):3–5.页.ISSN:1001-9871.

70. Сан, Ежоу. Вопросы исполнения фортепианной пьесы Чжу Ван-хуа «Блики луны в двух источниках» Чжу Ванхуа / Ежоу Сан. – Текст : непосредственный // Музыкознание. – 1989. – № 1. – С. 87–89. – ISSN 0512-7939.

桑叶舟.钢琴曲《二泉映月》的演奏艺术[J].音乐研究.1989(01):87–89 页..ISSN: 0512-7939.

71. Се, Сяои. Эстетические особенности фортепианной сюиты Петра Чайковского «Времена года»: Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» / Сяои Се – Ху-нань: Хунаньский педагогический университет, 2008. – 45 с. – Текст : непосредственный.

谢晓轶.试论柴可夫斯基钢琴组曲《四季》的审美特征[D].湖南师范大学.2008.45 页

72. Се, Тяньци. Характеристика раннего творчества Хе Лутинга и его историческое значение / Тяньци Се. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство. – 1983. – № 4. – С. 69–81. – ISSN 1000-4270.

谢天吉.贺绿汀前期创作特征及其历史意义[J].音乐艺术.1983(04):69–81 页. ISSN:1000-4270.

73. Су, Ланшэн. Необходимость национального стиля в китайской музыке: Беседы с господином Ли Инхаем / Ланшэн Су. – Текст : непосредственный // Фортепианное искусство. – 1999. – № 1. – С.3–5. – ISSN 1006-9844.

苏澜深.探中华之乐 求民族之风—黎英海先生访谈录[J].钢琴艺术.1999(01):3-5 页. ISSN:1006-9844.

74. Сюй, Лу. Исследование композиционной формы китайских сюит для фортепиано : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.01.01 «Музыкальное искусство» / Лу Сюй. – Шаньдун: Педагогический университет Цюйфу. – 79 с. – Текст : непосредственный.

徐璐. 中国钢琴组曲的曲式结构研究[D].曲阜师范大学. 2006.79 页.

75. Сюй, Чжэньминь. Две поэмы династии Тан / Чжэньминь Сюй. – Текст : непосредственный // Фортепианное искусство. – 2002. – № 9. – С. 60–64+68. – ISSN 1006-9844.

徐振民.唐人诗意两首[J].钢琴艺术. 2002(09):60-64+68 页.ISSN: 1006-9844.

76. Сюй, Хайлинь, Ли, Цзити. История и эстетика китайской музыки / Хайлинь Сюй, Цзити Ли. – Пекин: Издательство Китайского народного университета, 2008. – 380 с. – ISBN 9787300030333. – Текст : непосредственный.

修海林 李吉. «中国音乐的历史与审美»北京:中国人民大学出版社 2008 年. 380 页. ISBN: 9787300030333.

77. Тао, Ябян. Исторические наброски взаимодействия китайской и западной музыки / Ябян Тао. – Пекин: Издательство «Китайская энциклопедия», 1994. – 334 с. – ISBN 7-5000-5374-6. – Текст : непосредственный.

陶亚兵. «中西音乐交流史稿»中国大百科全书出版社.1994 年.334 页. ISBN: 7-5000-5374-6.

78. Тун, Даоцзин, Сунь, Минчжу. Анализ музыкального содержания и вопросы интерпретации китайских фортепианных произведений / Даоцзин Тун, Минчжу Сунь. – Пекин: Издательство «Народная музыка», 2003. –1377с. – ISBN 9787103019375. – Текст : непосредственный.

童道锦,孙明珠 «钢琴艺术研究»北京:人民音乐出版社 2003 年 1377 页 .ISBN : 9787103019375.

79. Тун, Даоцзинь. Избранные фортепианные произведения Ван Лисаня / Даоцзинь Тун. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2013. – 244 с. – ISBN 9787552300901. – Текст : непосредственный.

童道锦 . «汪立三钢琴作品选»上海: 上海音乐出版社. 2013 年. 244 页. ISBN: 9787552300901

80. Тянь, Ган. Введение в музыкальный анализ / Ган Тянь. – Сычуань: Университет электроники и технологий, 2005. – 135 с. – ISBN 7-81094-832-6. – Текст : непосредственный.

田刚.《音乐分析概论》四川:电子科技大学出版社.2005年.135页.ISBN:7-81094-832-6.

81. У, Жуньлинь. Слушая «Сборник музыкальных интерпретаций двадцати четырех стихотворений Сыкун Ту» Линь Хуа / Жуньлинь У. – Текст : непосредственный // Меломан. – 1990. – № 5. – С. 12–14. – ISSN 1005-7749.

吴润霖.音乐的《诗品》品诗的音乐—听林华新作《司空图二十四诗品曲解集》[J].音乐爱好者.1990(05):12-14页.ISSN 1005-7749.

82. У, Мэн. Исследование методов создания фортепианной сюиты «Четыре народные песни Шэньбэй» Ван Цзяньчжуна : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.01.01 «Музыкальное искусство» / Мэн У. – Цзянси: Педагогический университет Цзянси, 2012. – 76 с. – Текст : непосредственный.

吴萌.王建中钢琴改编曲《陕北民歌四首》创作手法研究[D].江西师范大学.2012.76页.

83. У, Сяона. Пионер фортепианного искусства в китайском стиле: о фортепианном творчестве Лао Чжичэна в начале 1930-х годов / Сяона У. – Текст : непосредственный // Вестник Центральной музыкальной консерватории. – 2005. – № 2. – С. 36–43. – ISSN 1001-9871.

吴晓娜.中国风钢琴语境的拓荒者、先驱者—论老志诚20世纪30年代初的钢琴创作[J].中央音乐学院学报.2005(02):36-43页.ISSN:1001-9871.

84. У, Сяона, Ван Цзянь. Культура фортепианной музыки : [3-е изд.] / Сяона У, Цзянь Ван. – Ухань: Издательство Уханьского университета, 2011. – 272 с. – ISBN 9787307083325. – Текст : непосредственный.

吴晓娜,王健.《钢琴音乐文化(第三版)》武汉:武汉大学出版社.2011年.272页.ISBN:9787307083325.

85. У, Цзюцян. Размышления об исполнении избранных частей фортепианной сюиты «Русалка» / Цзюцян У. – Текст : непосредственный // Фортепианное искусство. – 1999. – № 1. – С. 3–5. – ISSN 1006-9844.

吴祖强.谈钢琴独奏《鱼美人》选曲[J].钢琴艺术.1999(01):3-5页.ISSN:1006-9844.

86. У, Юй. О переложениях традиционных пьес для фортепиано и проблеме фортепианной музыки китайского стиля Юй У. – Текст :

непосредственный // Вестник Чунцинской академии искусств и наук (гуманитарное направление). – 2006. – № 4. – С. 109–112. – ISSN 1673-8004.

吴榆. 论传统乐曲钢琴改编曲与钢琴音乐的中国风格[J]. 重庆文理学院学报(社会科学版). 2006(04):109–112 页. ISSN: 1673-8004.

87. Улань, Аодэн. Анализ фортепианной сюиты «Степные стихотворения» Цуй Фэнчуня : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.01.01 «Музыкальное искусство» / Аодэн Улань. – Хух-Хото : Педагогический университет Внутренней Монголии. – 48 с. – Текст : непосредственный.

乌兰敖登. 崔逢春钢琴组曲《草原小诗》创作研究[D]. 内蒙古师范大学. 2014. 48 页

88. Фу, Чуньин. Анализ фортепианной сюиты Цуй Шигуана «Шаньдунские нравы» : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.01.01 «Музыкальное искусство» / Чуньин Фу. – Ухань: Педагогический университет Центрального Китая, 2007. – 49 с.

伏春迎. 崔世光钢琴作品《山东风俗组曲》研究[D]. 华中师范大学. 2007. 49 页.

89. Хань, Пэйцзюнь. Продолжение «традиций»: Краткий очерк исполнительской стилистики фортепианной сюиты «Блики луны в двух источниках» Чжу Ванхуа / Пэйцзюнь Хань. – Текст : непосредственный // Китайская музыка. – 2003. – № 2. – С. 71–74. – ISSN 1002-9923.

韩佩君. «传统»的延伸—钢琴曲《二泉映月》演奏风格初探[J]. 中国音乐. 2003(02):71–74 页. ISSN: 1002-9923.

90. Ху, Тинтин. Исследование фортепианной сюиты Яо Хэнлу «Впечатления от Яньбэя»: Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» / Тинтин Ху. – Хух-Хото: Педагогический университет Внутренней Монголии, 2014. – 68 с. – Текст : непосредственный.

呼婷婷. 姚恒璐钢琴组曲《雁北印象》探究[D]. 内蒙古师范大学. 2014. 68 页.

91. Хуан, Инсинь. Исследование методов композиции в фортепианной сюите «Альбом красавицы Си Ши» Мо Фаня: Диссертация на со-искание

степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» / Инсинь Хуан. – Чунцин: Юго-западный университет, 2008. – 41 с. – Текст : непосредственный.

黄迎新. 莫凡钢琴组曲《西子影集》作曲技法研究[D].西南大学. 2008. 41 页.

92. Хуан, Хэ. Анализ аранжировок в сюите «Пять народных песен провинции Юньнань» Ван Цзяньчжуна : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» : / Хэ Хуан. – Хунань: Хунаньский педагогический университет, 2010. – 61 с. – Текст : непосредственный.

黄河. 王建中钢琴改编曲《云南民歌五首》研究[D].湖南师范大学. 2012. 61 页.

93. Хун, Шици. Некоторые вопросы самостоятельного обучения игре на фортепиано / Шици Хун. – Текст : непосредственный // Народная музыка. – Пекин. – 1956. – № 9. – С. 45–47. – ISSN 0447-6573.

洪士铨.关于自修钢琴的几个问题[J].人民音乐. 1956(09):45-47 页.ISSN: 0447-6573.

94. Хэ, Люйтин. Сборник музыкальных исследований / Люйтин Хэ. – Шанхай: издательство Шанхайской литературы и искусства, 1981. – 249 с. – ISBN 8078-3249. – Текст : непосредственный.

贺绿汀.《贺绿汀音乐论文选集》.上海: 上海文艺出版社. 1981 年. 249 页. ISBN: 8078-3249.

95. Хэ, Нань. Обозрение и анализ истории создания китайской фортепианной школы / Нань Хэ. – Текст : непосредственный // Художественное образование. – 2015. – № 6. – С. 207–208. – ISSN 1002-8900

何楠.构建中国钢琴学派的思考和展望[J].艺术教育. 2015(06):207-208 页.ISSN: 1002-8900.

96. Цай, Лянюй. Собрание сочинений «Юбилейный альбом Чэнь Сычжи» / Лянюй Цай. – Тайбэй: Культурный центр округа Тайбэй, 1994. – 159 с. – ISSN 9570033908. – Текст : непосредственный.

蔡良玉译.《陈泗治纪念专辑—作品集》, 台北县立文化中心.1994 年.159 页. ISSN: 9570033908.

97. Цзин, Пэн, Чжоу, Ицюн. Анализ фортепианной сюиты «Мир живописи Кайи Хигашияма» Ван Лисаня / Пэн Цзин, Ицюн Чжоу. – Текст : непосредственный // Большая сцена. – 2014. – № 4. – С. 131–132. – ISSN 1003-1200.

景鹏、周毅琼. 汪立三钢琴曲《东山魁夷画意组曲》的音乐创作分析, *大舞台*. 2014(04) 131–132 页. ISSN: 1003-1200.

98. Цзинь, Гэпин. Проблема анализа китайских фортепианных музыкальных произведений / Гэпин Цзинь. – Текст : непосредственный // Мыслители искусства. – 2005. – № 2. – С. 118–120. – ISSN1003-9104.

金鸽平. 试论中国钢琴音乐作品的鉴赏[J]. *艺术百家*. 2005(02):118–120 页. ISSN:1003-9104.

99. Цзо, Баобао. Анализ гармонии в фортепианной сюите «Иберия» Исаака Альбениса : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» / Баобао Цзо – Шаньдун: Шаньдунский педагогический университет, 2014. – 93 с. – Текст : непосредственный.

左宝宝. 阿尔贝尼兹《伊比利亚》钢琴组曲和声特色分析[D]. *山东师范大学*. 2014.93 页.

100. Цзюй, Цихун. Китайская музыка XX века / Цихун Цзюй. – Циндао: Шаньдунское издательство, 1992. – 258 с. – ISBN 7-5436-0859-6. – Текст : непосредственный.

居其宏. 《20 世纪中国音乐》. *青岛:青岛出版社*. 1992 年. 258 页. ISBN 7-5436-0859-6.

101. Цзюй, Цихун. Критический очерк о современной музыке / Цихун Цзюй. – Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 2002. – 401 с. – ISBN 9787806672839. – Текст : непосредственный.

居其宏. 《当代音乐的批评话语》. *上海:上海音乐出版社*. 2002 年. 401 页. ISBN: 9787806672839.

102. Цзян, Иминь. Модернистская национальная душа: прислушиваясь к звукам цикла симфонических картин «Эскиз Гуэйчжоуских гор» Чжу Цзяня / Иминь Цзян. – Текст : непосредственный // Народная музыка. – 1983. – № 6. – С. 4–8. – ISSN 0447-6573.

蒋一民. 现代派 民族魂—听朱践耳的交响组画《黔岭素描》[J]. *人民音乐*, 1983(06):8–11 页. ISSN:0447-6573.

103. Цзян, Цзин. Музыка традиционной китайской оперы / Цзин Цзян. – Пекин: Издательство «Народная музыка», 1995. – 482 с. – ISBN 9787103012567. – Текст : непосредственный.

蒋菁. 《中国戏曲音乐》. *北京:人民音乐出版社*. 1995 年. 482 页. ISBN 9787103012567.

104. Ци, Синьжуй. Методика анализа формы на примере цикла Роберта Шумана «Лесные сцены» : Диссертация на соискание степени магистра :

специальность 13.02.01 «Музыкально-инструментальное искусство – фортепиано» / Синьжуй Ци. – Харбин: Харбинский педагогический университет, 2019. – 27 с. – Текст : непосредственный.

齐欣蕊. 舒曼钢琴组曲《森林情景》音乐与演奏分析[D].哈尔滨师范大学. 2019.27 页.

105. Цянь, Жун. Проявление культуры конфуцианства в китайской традиционной музыке / Жун Цянь. – Текст : непосредственный // Вестник Центральной консерватории. – 1997. – № 4. – С. 24–28. – ISSN 1001-9871.

钱茸. 中国传统音乐的含蓄美倾向与儒家文化[J].中央音乐学院学报.1997(04):24-28 页.ISSN:1001-9871.

106. Чен, Лина. Влияние классической литературы и традиционной живописи на создание китайских фортепианных произведений раннего периода / Лина Чен. – Текст : непосредственный // Мир Башни Архидэй. – 2015. – № 22. – С. 82–83. – ISSN 1006-7744.

陈莉娜. 古典文学与传统美术对中国早期钢琴作品创作的影响[J].兰台世界.2015(22):82-83 页.ISSN:1006-7744.

107. Чжан, Вэй. Использование элементов тибетской музыки в фортепианной сюите «Тибетские эскизы» Цуй Бинюаня : Диссертация на соискание степени : специальность 13.01.01 «Музыкальное искусство» : магистра / Вэй Чжан. – Сычуань: Сычуаньский педагогический университет, 2016. – 22 с. – Текст : непосредственный.

张巍. 藏族音乐元素在钢琴组曲《西藏素描》中的运用[D].四川师范大学.2016.22 页.

108. Чжан, Инюй. Сравнительное исследование фортепианных сюит «Детские сцены» и «Детский уголок» Р. Шумана и К. Дебюсси : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» / Инюй Чжан. – Юньнань : Юньнаньский педагогический университет, 2016. – 51 с. – Текст : непосредственный.

张一女. 钢琴组曲《童年情景》和《儿童园地》的比较研究[D].云南师范大学,2016.51 页.

109. Чжан, Липин. Краткий анализ региональных различий китайских народных песен и причин происхождения этих особенностей / Липин Чжан. –

Текст : непосредственный // Научно-техническая информация (академические исследования). – 2007. – № 25. – С. 232–233. – ISSN 1001-9960.

张丽萍. 浅谈中国民歌的地域差异及其地域特色的成因[J]. 科技信息(学术研究). 2007(25):232–233 页. ISSN:1001-9960.

110. Чжан, Сюйлян. Фортепианная музыка Хэ Лутина / Сюйлян Чжан. – Текст : непосредственный // Фортепианное искусство. – 1997. – № 3. – С. 11–14. – ISSN 1006-9844.

张旭良. 试论贺绿汀的钢琴曲[J]. 钢琴艺术. 1997(03):11–14 页. ISSN:1006-9844.

111. Чжан, Сяоху. Пентатонные лады и гармонические приемы в китайской фортепианной музыке / Сяоху Чжан. – Пекин: Народная музыка, 1987. – 238 с. – ISBN 9787103007075. – Текст : непосредственный.

张肖虎. «五声性调式及和声手法» 人民音乐出版社. 1987 年. 238 页. ISBN: 9787103007075.

112. Чжан, Танцюцзюнь. Исполнение и преподавание фортепианных произведений на основе музыкальных элементов песен народности чжуан провинции Гуанси : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.01.01 «Музыкальное искусство» : / Танцюцзюнь Чжан. – Пекин: Китайская центральная консерватория, 2017. – 54 с. – Текст : непосредственный.

张唐秋君. 根据广西壮族民歌音乐元素改编的钢琴作品的演奏与教学[D]. 中国音乐学院. 2017. 54 页.

113. Чжан, Цзинвэй. Краткий анализ национальной эстетической сущности китайских фортепианных произведений : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.01.01 «Музыкальное искусство» / Цзинвэй Чжан. – Внутренняя Монголия: Педагогический университет Внутренней Монголии, 2005. – 27с. – Текст : непосредственный.

张静薇. 中国钢琴作品的民族审美底蕴初探[D]. 内蒙古师范大学. 2005. 27 页.

114. Чжан, Цзиньфан. Внедрение национальных элементов в китайскую фортепианную музыку периода 1930-х и 1940-х годов / Цзиньфан Чжан. – Текст : непосредственный // Молодые литераторы. – 2012. – № 17. – С. 130–131. – ISSN 1002-2139.

张锦方. 民族元素在二十世纪三四十年代中国钢琴音乐中的运用[J]. 青年文学家. 2012(17):130-131 页. ISSN: 1002-2139.

115. Чжан, Юэ. Исследование процесса создания и исполнения фортепианной сюиты «Русалка» У Цзюцяна, Ду Минсина : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.01 «Музыкально-инструментальное искусство – фортепиано» / Юэ Чжан. – Харбин: Издательство Харбинского педагогического университета, 2014. – 53 с. – Текст : непосредственный.

张月. 钢琴组曲《鱼美人》的创作及演奏研究[D]. 哈尔滨师范大学. 2014. 53 页.

116. Чжао, Сяошэн. Пути к постижению искусства фортепианной игры / Сяошэн Чжао. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2007. – 436с. – ISBN 9787807510635. – Текст : непосредственный.

赵晓生. «钢琴演奏之道»上海: 上海音乐出版社. 2007 年. 436 页. ISBN: 9787807510635.

117. Чжао, Цзинь. Анализ созвучий и тембров в фортепианных произведениях «Девять участков неба» Фан Сяоминя / Цзинь Чжао. – Текст : непосредственный // Вестник Синхайской консерватории. – 2016. – № 2. – С. 106–113. – ISSN 1008-7389.

赵瑾. 房晓敏钢琴作品《九野》及《遗风天籁》的音色演绎[J]. 星海音乐学院学报. 2016(02):106-113 页. ISSN: 1008-7389.

118. Чжао, Чуныцзы. Синтез современной техники и национальных элементов : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» / Чуныцзы Чжао. – Внутренняя Мон-голия: Педагогический университет Внутренней Монголии, 2013. – 46 с. – – Текст : непосредственный.

赵春子. 现代技法与民族元素的融合[D]. 内蒙古师范大学. 2013. 46 页.

119. Чжао, Юнь. Анализ гармонии в сюите «Пейзажи горной деревни народности Йи» Чэнь Юна / Юнь Чжао. – Текст : непосредственный // Музыкальное творчество. – 2017 – № 7. – С. 101–103. – ISSN 0513-2436.

赵云. 陈勇作品《彝山风情画》的和声关系分析[J]. 音乐创作. 2017(07):101-103 页. ISSN: 0513-2436.

120. Чжоу, Вэйминь. Ретроспектива и размышления о китайской фортепианной музыке XX века / Вэйминь Чжоу. – Текст : непосредственный // Китайская музыка. – 2007. – № 2. – С. 116–121. – ISSN 1002-9923.

周为民. 20世纪中国钢琴音乐创作的回顾与思考[J].中国音乐. 2007(02):116–121页. ISSN:1002-9923.

121. Чжоу, Гуанжэня. Китайская пианистка-поэт Гу Шэнин / Гуанжэня Чжоу. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 271 с. – ISBN 9787806670194. – Текст : непосредственный.

周广仁. «中国钢琴诗人—顾圣婴»上海音乐出版社. 2001年. 271页. ISBN: 9787806670194.

122. Чжоу, Дафэн. Трансформация тональностей в музыке китайской оперы / Дафэн Чжоу. – Текст : непосредственный // Народная музыка. – 1982. – № 2. – С. 51–53. – ISSN 0447-6573.

周大风. 戏曲音乐中的音阶、调性变化[J].人民音乐. 1982(05):51–53页. ISSN: 0447-6573.

123. Чжоу, Ин. Заимствования и инновации Ши Фу в синьцзянской традиционной музыке: Анализ стиля трех синьцзянских сюит для фортепиано Ши Фу / Ин Чжоу. – Текст : непосредственный // Народная музыка. – 2009. – № 10. – С. 36–37. – ISSN 0447-6573.

周颖. 石夫对新疆民族传统音乐的借鉴与创新—石夫三组新疆钢琴组曲风格分析[J].人民音乐. 2009(10):36–37页. ISSN: 0447-6573.

124. Чжоу, Инфан. Коллекция народных образов Чжу Цзяньэра: Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.01 «Музыкально-инструментальное искусство – фортепиано» / Инфан Чжоу. – Чжэцзян : Чжэцзянский педагогический университет, 2014. – 69 с. – Текст : непосредственный.

周应芳. 民族意象集[D].浙江师范大学. 2014.69页.

125. Чжоу, Цзиньцин. О «мягкой красоте» в сюите Тань Дуня «Воспоминания в восьми акварельных картинах» : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.01 «Музыкально-инструментальное искусство – фортепиано» : / Цзиньцин Чжоу. – Фуцзянь: Фуцзяньский педагогический университет, 2016. – 58с. – Текст : непосредственный.

周晶晶. 谭盾钢琴组曲《八幅水彩画的回忆》中“阴柔之美”初探[D].福建师范大学. 2016. 58 页.

126. Чжоу, Цин-цин. История и положение современного музыковедения / Цин-цин Чжоу. – Пекин: Издательство Китайской центральной консерватории, 2003. – 313 с. – ISBN 9787103026458. – Текст : непосредственный.

周青青.《音乐学的历史与现状》北京:中央音乐学院出版社. 2003 年. 313 页. ISBN: 9787103026458.

127. Чжуан, Янь. Поиск направлений развития современной китайской фортепианной музыки / Янь Чжуан. – Текст : непосредственный // Художественное образование. – 2016. – № 2. – С. 111–112. – ISSN 1002-8900.

庄严. 当代中国钢琴创作的发展方向探寻[J].艺术教育. 2016(02):111–112 页. ISSN: 1002-8900.

128. Чжэн, Сябин. Использование элементов народной музыки провинции Фуцзянь в фортепианном музыкальном творчестве Го Цзужуна : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.01 «Музыкально-инструментальное искусство – фортепиано» / Сябин Чжэн. – Фуцзянь : Фуцзяньский педагогический университет, 2006. – 42 с. – Текст : непосредственный.

郑夏冰. 福建民间音乐因素在郭祖荣钢琴音乐创作中的运用[D].福建师范大学. 2006.42 页.

129. Чжэн, Юйтин. Анализ музыкальной формы и приемов исполнения фортепианной сюиты «Отголоски династии Цзинь» («Картины Шаньси») Ван Силяня : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.01 «Музыкально-инструментальное искусство – фортепиано» / Юйтин Чжэн. – Шанхай : Шанхайская консерватория, 2018. – 31 с. – Текст : непосредственный.

郑昱婷. 王西麟钢琴组曲《晋风》音乐分析及若干演奏技法探究[D].上海音乐学院 2018.31 页.

130. Чэн, Чжэн. Внешняя движущая сила исследований проблемы национализации китайской фортепианной музыки / Чжэн Чэн. – Текст : непосредственный // Вестник Аньхойского педагогического университета. – 2003. – № 4. – С. 492–496. – ISSN 1001-2435.

程征.中国钢琴音乐创作民族化探索的外在动力[J].安徽师范大学学报(人文社会科学版). 2003(04):492–496 页. ISSN: 1001-2435.

131. Чэнь, Жуй. Анализ «Лирических пьес» для фортепиано» Эдварда Грига : специальность 13.01.01 «Музыкальное искусство» : Диссертация на соискание степени магистра / Жуй Чэнь. – Хэбэй : Хэбэйский университет, 2018. – 22 с. – Текст : непосредственный.

陈锐. 格里格 «钢琴抒情小品»的音乐与演奏要点分析[D].河北大学. 2018.22 页.

132. Чэнь, Лили. Поэзия, живопись, горы: Ван Лисань и его фортепианная музыка / Лили Чэнь. – Текст : непосредственный // Фучзянь-ское искусство. – 2003. – № 6. – С. 22. – ISSN 1004-2075.

陈黎丽.诗情·画意·他山集—汪立三及其钢琴音乐探究[J].福建艺术. 2003(06):21–22 页. ISSN: 1004-2075.

133. Чэнь, Линьцюнь, Ци, Юйи, Дай, Пэнхай. Собрание музыкальных сочинений Сяо Юмэй / Линьцюнь Чэнь, Юйи Ци, Пэнхай Дай. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1990. – 571 с. – ISBN 9787805532547. – Текст : непосредственный.

陈聆群,齐毓怡,戴鹏海.《萧友梅音乐文》上海:上海音乐出版社. 1990 年. 571 页. ISBN: 9787805532547.

134. Чэнь, Момо. Комментарии к исполнению фортепианной сюиты «Впечатления о южных княжествах» Чжу Цзяньэра / Момо Чэнь. – Текст : непосредственный // Мир литературы и искусства Шаньдун. – 2016. – № 3. – С. 32–34. – ISSN 1002-2236.

陈默默.朱践耳钢琴组曲《南国印象》演奏诠释[J].齐鲁艺苑. 2016(03):32–34 页. ISSN: 1002-2236.

135. Чэнь, Сюй. Анализ гармонических приемов в фортепианных сочинениях Ван Цзяньчжона / Сюй Чэнь. – Текст : непосредственный // Вестник Консерватории им. Синхая. – 2004. – № 3. – С. 32–35. – ISSN1008-7389.

陈旭.王建中钢琴作品的和声手法[J].星海音乐学院学报. 2004(03):32–35 页. ISSN: 1008-7389.

136. Чэнь, Хун. Воспоминания о работе Сяо Юмей в Шанхайском государственном музыкальном училище (ныне – Шанхайская консерватория) в период начала антияпонской войны / Хун Чэнь. – Текст : непосредственный // Шанхай: Музыкальное искусство. – 1987. – № 4. – С. 15–20. – ISSN 1000-4270.

陈洪.忆萧友梅先生与抗战初期的上海国立音专[J].音乐艺术. 1987(04):15–20 页. ISSN1000-4270.

137. Чэнь, Чжихуэй. Исследование композиций Чжоу Синьхуа / Чжихуэй Чэнь // Вестник Института искусств Синьцзяна. – 2014. – № 12 (03). – С. 36–39. – ISSN 1672-4577. – Текст : непосредственный.

陈智慧. 锲而不舍圆乐梦—周新华音乐作品探究[J]. 新疆艺术学院学报. 2014. 12(03):36-39 页. ISSN: 1672-4577.

138. Чэнь, Цзин. Литературное проявление в европейской романтической программной музыке XIX века : Диссертация на соискание степени магистра : специальность 13.02.02 «Музыковедение» / Цзинь Чэнь. – Хунань: Хунаньский педагогический университет, 2011. – 61 с. – – Текст : непосредственный.

陈静. 19世纪欧洲浪漫主义标题音乐文学性的体现[D]. 湖南师范大学. 2011. 61 页.

139. Ши, Чжунсин. Биография Хэ Люйтин / Чжунсин Ши. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1989. – 369 с. – ISBN 7-5321-0305-6. – Текст : непосредственный.

史中兴. 《贺绿汀传》上海: 上海音乐出版社. 1989 年. 369 页. ISBN7-5321-0305-6.

140. Юань, Мяомяо. Художественные свойства фортепианной сюиты «Красный женский отряд» У Цзюцзяна, Ду Минсина / Мяомяо Юань. – Текст : непосредственный // Популярная музыка. – 2012. – № 29. – С. 14–15. – ISSN 1003-5907.

员苗苗. 谈钢琴组曲《红色娘子军》的艺术特色《流行歌曲》2012(09):14-15 页. ISSN: 1003-5907.

141. Юань, Цзин-фан. Введение в китайскую традиционную музыку / Цзин-фан Юань. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2000. – 540 с. – ISBN 9787805538341. – Текст : непосредственный.

袁静芳. 中国传统音乐概论 上海: 上海音乐出版社. 2000 年. 540 页. ISBN: 9787805538341.

142. Ян, Жухуай. Создание и анализ музыкальных произведений / Жухуай Ян. – Пекин: Издательство «Народная музыка», 2003. – 1286 с. – ISBN 9787103024966 Текст : непосредственный.

杨儒怀. 音乐的分析与创作 北京: 人民音乐出版社. 2003 年. 1286 页. ISBN: 9787103024966.

143. Ян, Инью. Китайская музыка : [Синописис] / Инью Ян. – Шанхай: Издательство «Вечность», 1953. – 342 с. – ISBN SH10072-476. – Текст : непосредственный.

杨荫浏. 中国音乐史纲 上海: 上海万叶书店. 1953 年. 342 页. ISBN: SH10072-476.

144. Ян, Линъюн. Синтез современной техники и народной музыки: на примере анализа фортепианного произведения «До Е» / Линъюн Янь. – Текст : непосредственный // Ухань: Вестник Уханьской консерватории «Желтый колокол». – 2002. – № 4. – С. 38–45. – ISSN 1003-7721.

杨凌云. 现代技法与民族民间音乐的化合—论钢琴曲《多耶》的创作特征[J]. 黄钟(中国. 武汉音乐学院学报). 2002(04):38–45 页. ISSN: 1003-7721.

145. Ян, Сысин. «Шаншу Яодянь» на традиционной иероглифике в вертикальной верстке / Сысин Ян. – Юньнань: Народное издательство. – 2010. – 170 с. – ISBN 9787222070165. – Текст : непосредственный.

严斯信. 尚书尧典. 云南: 云南人民出版社. 2010 年. 170 页. ISBN: 9787222070165.

146. Ян, Хау. Анализ и исполнение национальных черт в трех китайских пьесах для фортепиано Цюань Цзихао / Хау Ян. – Текст : непосредственный // Популярная литература. – 2010. – № 7. – С. 229–230. – ISSN 1007-5828.

闫昊. 三首中国钢琴曲的民族特色之分析与演奏[J]. 大众文艺. 2010(07):229–230 页. ISSN: 1007-5828.

На русском языке

147. Агеева, Н. Ю. К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки / Н. Ю. Агеева – Текст : непосредственный // Общество и государство в Китае: XXXLII научная конференция: К 100-летию со дня рождения Л. И. Думана / Ин-т востоковедения; сост. и отв. ред. С. И. Блюмхен. – Москва : Вост. лит., 2007. – С. 193–199. – ISBN 5-02-018544-2 (в обл.).

148. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : учеб. пособие / Александр Алексеев : Учебник. В 3 ч. Ч. 1 и 2. – Москва : Музыка, 1988. – 415 с. , нот. – ISBN 5-7140-0195-8. – Текст : непосредственный.

149. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : учеб. пособие: [2-е изд. , стер.] / Александр Алексеев : Учебник. В 3 ч. Ч. 3. – Санкт-Петербург

: Лань; Планета музыки, 2018. – 288 с. – ISBN 978-5-8114-2764-2 (Лань); 978-5-91938-461-8 (Планета музыки). – Текст : непосредственный.

150. Алексеев, А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века / Александр Алексеев. – Москва : Композитор, 1995. – 328 с. , ил. – Текст : непосредственный.

151. Алексеев, В. М. Китайская поэма о поэте: стансы Сыкун Ту (837–908): перевод, исследование (с приложением китайских текстов) / Василий Алексеев. – Москва : Вост. лит., 2008. – 702 с. – (Классики отечественного востоковедения; осн. в 2001 г. / ред. кол.: С. Л. Тихвинский (пред.) и др.). – ISBN 978-5-02-018503-6 (в пер.). – Текст : непосредственный.

152. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Борис Асафьев. – Москва : Музыка, 1971. – 376 с. – ISBN [не указан]. – Текст : непосредственный

153. Алябьева, А. Г. Музыкальные акустические системы Китая и Индонезии: опыт сравнительного анализа / А. Г. Алябьева. – Текст : непосредственный // Общество и государство в Китае. Т. XLIV, ч. 2 / Редколл.: А. И. Кобзев и др. – Москва : Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2014. – 900 с. (Ученые записки ИВ РАН. Отдел Китая. Вып. 15 / Редколл.: А. И. Кобзев и др.). – С. 789–796. – ISSN 2227-3816.

154. Ван, Ин. Национальные традиции в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : Монография / Ин Ван. – Санкт-Петербург : «Ut», 2009. – 184 с. – ISBN 978-5-7443-0075-3. – Текст : непосредственный.

155. Ван, Хонтао. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов) : Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное

искусство» / Хонтао Ван ; Белорусская государственная академия музыки, Минск, 2016. — 24 с. — Текст : непосредственный.

156. Верба, Н. И. Сюжет об Ундине в опере XIX века: проблема архетипических образов : Монография / Наталия Верба. — Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. — 220 с. — ISBN 978-5-8064-2643-8. — Текст : непосредственный.

157. Воротной, М. В. Исполнительские и педагогические принципы С. И. Савшинского : Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / М. В. Воротной : Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 2008. — 190 с. — Текст : непосредственный.

158. Гаккель, Л. Е. Фортепианное искусство XX века : Очерки / Леонид Гаккель. — 2-е изд., доп. — Ленинград : Сов. композитор, 1990. — 228 с. — ISBN 5-85285-047-0. — Текст : непосредственный.

159. Ли, Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона: предпосылки к стилевому анализу / Юнь Ли. — Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. — Санкт-Петербург : Астерион, 2016. — Вып. 11. — С. 110–115.

160. Лонг, Маргерит. За роялем с Габриелем Форе; За роялем с Клодом Дебюсси; За роялем с Морисом Равелем : [Пер. с фр.] / Маргерит Лонг; [Предисл. Д. Серова]. — Москва : Музыка, 1981. — 248 с. : нот. ил., 12 л. ил. ;— (Исполнит. искусство зарубеж. стран. Вып. 9). — ISBN [не указан]. — Текст : непосредственный.

161. Лю, Лянь. Китайская современная опера в контексте влияния европейских музыкальных традиций / Лянь Лю. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. — 2013. — № 3. — С. 25–33. — ISSN 1998-8613.

162. Лю, Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы / Цзинь Лю. – Текст : непосредственный // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2009. – № 117. – С. 277–285.

163. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений : Учебное пособие / Л. Мазель. – 3-е изд. – Москва : Музыка, 1979. – 534 с. ISBN [не указан] – Текст : непосредственный.

164. Манукян, И. Э. Особенности подготовки юных композиторов // Сладкое бремя: [жизнь и творчество композитора Ирины Манукян] / Р. А. Ашинянц. – Москва : Композитор, 2007. – 423 с. : ил. – Содерж. диска: с. 7–9. – Б. ц. – Список произв. Ирины Манукян: с. 415–423 : – Систем. Требования : ПК (процессор Pentium) ; MS Windows ; диско-вод для CD ; звуковая карта – 1 эл. опт. диск (CD-DA) – ISBN 585285. – [Текст (визуальный) непосредственный: текст электронный; музыка (знаковая) непосредственная; музыка (исполнительская) : электронная].

165. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с. , ил. – ISBN 5-85720-033-9. – Текст : непосредственный.

166. Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и её претворение в творчестве китайских композиторов XX века / Пэн Чэн. – Санкт-Петербург : Композитор, 2013. – 219 с. : нот. – ISBN 978-5-7379-0708-2.

167. Спешнев, Н. А. Песенно-повествовательное искусство // Духовная культура Китая : энциклопедия: в 5 т. / Гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – Москва : Вост. лит., 2006 – Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М. Л. Титаренко и др. – 2008. – 855 с. – С. 110–119. – ISBN 978-5-02-036348-9 (в пер.). – Текст : непосредственный.

168. Стусова, М. С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо : Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02. «Музыкальное искусство» / М. С. Стусова, Ростовская

государственная консерватория им. С. В. Рах-манинова. – Ростов-на-Дону, 2019. – 173 с. – Текст : непосредственный.

169. У, Ген Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) / У Ген Ир. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 344 с. – ISBN 5-8064-0917-1. – Текст : непосредственный.

170. У, На. Фортепианная музыка Дин Шандэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приемами европейского письма : Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02. «Музыкальное искусство» : / На У ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2009. – 300 с. – Текст : непосредственный.

171. Хоу, Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития / Юэ Хоу; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Издательство Ut, 2009 (Санкт-Петербург : Арт-Экспресс). – 159 с. – ISBN 978-5-7443-0076-0. – Текст : непосредственный.

172. Хуан, Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Пин Хуан. – Санкт-Петербург: Астерион, 2009. – 158 с. – ISBN 978-5-94856-525-5. – Текст : непосредственный

173. Цай, Чжиюнь. Использование китайской традиционной музыкальной системы (пентатоники) в произведениях фортепианной музыки / Чжиюнь Цай. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. – 2018. – № 38. – С. 200–206. – ISSN 2222-5064.

174. Цай, Чжиюнь. Использование литературного фольклора в китайских сюитах для фортепиано / Чжиюнь Цай. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. – 2019. – № 49. – С. 148–153. – ISBN 2222-5064.

175. Цай, Чжиюнь. Использование особенностей звучания национальных инструментов в произведениях китайской фортепианной музыки на примере сюиты «Горные цветы» Цзян Цзусиня / Чжиюнь Цай. – Текст :

непосредственный // Университетский научный журнал. – 2019. – № 48. – С. 191–196. – ISSN 2222-5064.

176. Цай, Чжиюнь. Конкурс фортепианных произведений (в китайском стиле) и его значение для развития национальной музыкальной культуры / Чжиюнь Цай. – Текст : непосредственный // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена. – 2017. – Выпуск 8. – Часть II. – С. 180–184. – ISBN 978-5-98620-268-6.

177. Цай, Чжиюнь. Программные фортепианные сюиты китайских композиторов / Чжиюнь Цай. – Текст : непосредственный // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена. – 2018. – Выпуск 9. – Часть II. – С. 121–124. – ISBN 978-5-98620-314-0.

178. Цай, Чжиюнь. Фортепианные сюиты китайских композиторов / Чжиюнь Цай. – Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2020. – 230 с. – ISBN – Текст : непосредственный.

179. Цай, Чжиюнь. Фортепианные сюиты-попурри в творчестве китайских композиторов / Чжиюнь Цай. – Текст : непосредственный // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена. – 2018. – Выпуск 9. – Часть II. – С. 124–130. – ISBN 978-5-98620-314-0.

180. Чэнь, Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта : Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ин Чэнь ; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на Дону, 2015. – 174 с. – Текст : непосредственный.

181. Юнусова, В. Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова. – Текст :

непосредственный // Общество и государство в Ки-тае. Т. XLIV, ч. 2 / Редколл.: А. И. Кобзев и др. – Москва : Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2014. – 900 с. (Ученые записки ИВ РАН. Отдел Китая. Вып. 15 / Редколл.: А. И. Кобзев и др.). – С. 780–788. – ISSN 2227-3816.

На иностранных языках

182. Parakilas, J. Piano Roles: 300 Years of Life with the Piano. – Yale University Press, 2000. – 391 p. – ISBN 0-300-09306-3 (pbk.) .

Нотные издания

183. Альбенис, И. Иберия / Исаак Альбенис. – Шанхай : Шанхай-ское музыкальное издательство, 2008. – 180 с. – ISBN 9787807512523. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

184. Барток, Б. На вольном воздухе / Бела Барток. – URL: https://cn.imsip.org/wiki/Category:Bartók,_Béla (дата обращения 01.12.2019). – Музыка (знаковая) : электронная.

185. Бизе, Ж. Детские игры / Жорж Бизе. – Пекин : Издательство «Китайская музыка», 2000. – 75 с. – ISBN 9787103021477. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

186. Бородин, А. Маленькая сюита : [для фортепиано] / Александр Бородин. – Санкт-Петербург : Композитор, 1994. – 24 с. – ISBN 979-0-66000-491-3. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

187. Ван, Лисань. Мир живописи Кайи Хигашиямы: [фортепианная сюита] / Лисань Ван. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2013. – 244 с. – ISBN 9787552300901. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

汪立三. 东山魁夷画意 / 汪立三—上海:上海音乐出版社. 2013年. 244页. ISBN: 9787552300901.

188. Ван, Лисань. Ташань / Лисань Ван. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 172 с. – ISBN 978-7-80692-993-3. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

汪立三. 他山集 / 汪立三—上海:上海音乐学院出版社. 2015年. 172页. ISBN: 978-7-80692-993-3.

189. Ван, Силинь. Отголоски династии Цзинь: Картины Шаньси / Силинь Ван. – URL: /<http://www.qipu123.com/author/69772> (дата обращения 01.12.2019). – Музыка (знаковая) : электронная.

王西麟 . 晋风 / URL: /<http://www.qipu123.com/author/69772> (检索日期 01.12.2019)

190. Ван, Цзяньчжун. Пять народных песен провинции Юньнань : / Цзяньчжун Ван. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 13 с. – ISBN 978-7-80692-989-6. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

王建中. 云南民歌五首 / 王建中—上海:上海音乐学院出版社.2015年. 13页 ISBN: 978-7-80692-989-6.

191. Гонг, Сяотин. Пять видов счастья в светлых оттенках / Сяотин Гонг. – URL: <http://www.qipu123.com/qiyue/gangqin/p88436.html> (дата обращения 01.12.2019). – Музыка (знаковая) : электронная.

龚晓婷. 五彩淡帧 / 龚晓婷—URL: <http://www.qipu123.com/qiyue/gangqin/p88436.html> (检索日期 01.12.2019).

192. Григ, Э. Лирические пьесы : [для фортепиано] / Эдвард Григ. – Пекин : Китайская музыка, 1981. – 77 с. – ISBN 710300119. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

193. Дебюссй, К. Детский уголок / Клод Дебюссй. – Пекин : Издательство «Китайская музыка», 2004. – 253 с. – ISBN: 9787103027653. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

194. Дебюсси, К. Образы : [цикл пьес для фортепиано] / Клод Дебюсси. – Санкт-Петербург : Композитор, 1994. – 60 с. – ISBN 979-0-66000-559-0. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

195. Дебюсси, К. Эстампы. Остров радости : [для фортепиано] / Клод Дебюсси. – Санкт-Петербург : Композитор, 1994. – 44 с. – ISBN 979-0-66000-561-3. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

196. Дин, Шаньдэ. Веселый праздник / Шаньдэ Дин – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 174 с. – ISBN 9787806929964. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

丁善德. 快乐的节日 «百花争艳—中华钢琴 100 年.第二卷.组曲与变奏曲集锦.第 1 集»上海音乐学院出版社. 2015 年. 174 页. ISBN: 9787806929964.

197. Ли, Инхай. Пятьдесят миниатюр для фортепиано на темы китайских народных песен / Инхай Ли – Пекин : Китайская музыка, 2003. – 33 с. – ISBN 978-7-103-02167-5. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

黎英海. 中国民歌小品五十首 / 黎英海—北京:人民音乐出版社 2003 年. 33 页. ISBN: 978-7-103-02167-5.

198. Ли, Фан. Атмосфера (Местные обычаи) / Фан Ли // Музыкальное творчество. – 1994. – № 1. – С. 57–58. – ISSN 0513-2436. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

李方. 钢琴组曲 «风情 2[J].音乐创作.1994(01):57–58 页. ISSN: 0513-2436.

199. Ли, Шисян. Собрание сюит «Местные нравы монгольского нагорья» / Шисян Ли. – Пекин : Издательство Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства, 2001. – 138 с. – ISBN 9787505937703. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

李世相. 蒙古风格钢琴组曲集 / 李世相—北京:中国文联出版社 2001 年.138 页. ISBN: 9787505937703

200. Ли, Яньлинь. Чудесная весна в горах Ёшань / Яньлинь Ли. – Музыка (знаковая) : непосредственная // Гуанси: Художественные исследования. – 1992. – № 1. – С. 92–106. – ISSN 1003-3653.

李延林. 瑶山春好(钢琴组曲)[J].艺术探索.1992(01):92–106 页. ISSN:1003-3653.

201. Линь, Хуа. Интерпретация двадцати четырех стихотворений поэта Сыкун Ту / Хуа Линь – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2019. – 144 с. – ISBN 978-7-5566-0305-3. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

林华 «司空图二十四诗品曲解集注» / 林华—上海:上海音乐学院出版社 2019 年. 144 页. ISBN: 9787556603053.

202. Мо, Фан. Альбом красавицы Си Ши / Фан Мо. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 47 с. – ISBN 978-7-80692-987-2. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

莫凡. 西子影集 / 莫凡—上海:上海音乐学院出版社. 2015 年. 47 页. ISBN: 978-7-80692-987-2.

203. Мусоргский, М. Картинки с выставки : [сюита для фортепиано] / Модест Мусоргский. – Санкт-Петербург : Композитор, 1995. – 48 с. – ISBN 979-0-66000-611-5. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

204. Ни, Хунцзинь. Сюита «Деревня Чжуань» / Хунцзинь Ни. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 127 с. – ISBN 978-7-80692-996-4. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

倪洪进. 壮乡组曲 / 倪洪进—上海: 上海音乐学院出版社. 2015 年. 127 页. ISBN 978-7-80692-996-4.

205. Прокофьев, С. Гавот из «Классической симфонии» [переложение для фортепиано] / Сергей Прокофьев. — URL: https://cn.imsip.org/wiki/Category:Prokofiev,_Sergey (дата обращения 01.12.2019). – Музыка (знаковая) электронная.

206. Прокофьев, С. Десять пьес из балета «Золушка» : [для фортепиано. соч. 97] / Сергей Прокофьев. – Санкт-Петербург : Композитор, 1995. – 36 с. – ISBN 979-0-3522-0516-1. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

207. Равель, М. Отражения : [сюита для фортепиано] / Морис Равель. – URL: https://cn.imsip.org/wiki/Category:Ravel,_Maurice (дата обращения 01.12.2019). – Музыка (знаковая) : электронная.

208. Сан, Тун. Семь миниатюр на темы народных песен Внутренней Монголии / Тун Сан. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 10 с. – ISBN 978-7-80692-995-7. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

桑桐. 内蒙古民歌七首 / 桑桐—上海:上海音乐学院出版社. 2015 年. 10 页. ISBN: 978-7-80692-995-7.

209. Стравинский И. Жар-птица : клавира / И. Стравинский. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2002. – 220 с. – ISBN 9787540427450. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

210. Сюй, Чжэньмин. Две поэмы династии Тан / Чжэньмин Сюй. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 144 с. – ISBN 9787806929940. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

徐振民. 唐人诗意两首 / 徐振民—上海:上海音乐学院出版社. 2015 年. 144 页. ISBN: 9787806929940.

211. Ся, Лан. Пейзажи Сишуанбаньна / Лан Ся. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 82 с. – ISBN 978-7-80692-987-2. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

夏良. 西双版纳风情 / 夏良—上海:上海音乐学院出版社. 2015 年. 82 页. ISBN 978-7-80692-987-2.

212. Тань, Дуянь. Воспоминания в восьми акварельных картинах / Дуянь Тань. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 89 с. – ISBN 978-7-80692-996-4. – Музыка (знаковая) : непо-средственная.

谭盾. 八幅水彩画的回忆 / 谭盾—上海:上海音乐学院出版社. 2015 年. 89 页. ISBN 978-7-80692-996-4.

213. У, Цзуцян, Ду, Минсин. Красный женский отряд / Цзуцян У, Минсин Ду. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 61 с. – ISBN 978-7-80692-992-6. – Музыка (знаковая) : непо-средственная.

吴祖强、杜鸣心. 红色娘子军 / 上海 : 上海音乐学院出版社. 2015 年. 61 页. ISBN 978-7-80692-992-6.

214. У, Цзуцян, Ду, Минсинь. Русалка / Цзуцян У, Минсинь Ду. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 21 с. – ISBN 978-7-80692-992-6. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

吴祖强、杜鸣心. 鱼美人 / 吴祖强、杜鸣心—上海 : 上海音乐学院出版社. 2015 年. 61 页. ISBN: 978-7-80692-992-6.

215. Фан, Сяоминь. Девять участков неба / Сяоминь Фан. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 47 с. – ISBN 978-7-80692-987-2. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

房晓敏. 九野 / 房晓敏—上海:上海音乐学院出版社. 2015 年. 47 页. ISBN: 978-7-80692-987-2

216. Хинастера, А. Аргентинские танцы : [ор. 2] / Альберто Хинастера. – URL: <http://www.365gangqin.com/5368> (дата обращения 01.12.2019). – Музыка (знаковая) : непосредственная : Текст: элек-тронный.

217. Хинастера, А. Сюита «Креольские танцы» : [ор. 15] / Альберто Хинастера. – URL : <http://www.365gangqin.com/5373> (дата обращения 01.12.2019). – Музыка (знаковая) : электронная.

218. Хуан, Анлунь. Дуньхуанский сон / Анлунь Хуан. – Пекин : Издательство Центральной консерватории, 2008. — 194 с. – ISBN 9787810962780. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

219. Хуан, Хувэ. Картины княжества Ба и царства Шу / Хувэ Хуан. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 80 с. – ISBN 978-7-80692-996-4. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

220. Цзинь, Сян. Лю Саньцзе / Сян Цзинь. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 61 с. – ISBN 978-7-80692-992-6. – Музыка (знаковая) : непосредственная

金响. 刘三姐 / 金响—上海:上海音乐学院出版社, 2015 年, 61 页 ISBN 978-7-80692-992-6.

221. Цзужун, Го. Путешествие по реке Миньцзян / Цзужун Го // Музыкальное творчество. – 2013. – № 10. – С. 7–20. – ISSN 0513-2436. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

郭祖荣. 闽江行 / 音乐创作—北京:2013 年第 10 期. 第 7-20 页. ISSN:0513-2436

222. Цзян, Вэнье. Праздники в родном краю / Вэнье Цзян. – Пекин : Издательство Центральной консерватории, 2006. – 169 с. – ISBN 9787810961745. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

江文也. 乡土节令诗 / 江文也—北京:中央音乐学院出版社. 2006 年. 169 页. ISBN 9787810961745.

223. Цзян, Вэнье. Шестнадцать багателей / Вэнье Цзян.— Пекин : Издательство Центральной консерватории, 2006. – 182 с. – ISBN 9787810961578. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

江文也. 断章小品 16 首 / 江文也—北京:中央音乐学院出版社. 2006 年. 182 页. ISBN 9787810961578.

224. Цзян, Цзусин. Ярмарка при храме / Цзусин Цзян. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 21 с. – ISBN 978-7-80692-995-7. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

蒋祖馨. 庙会组曲 / 蒋祖馨—上海:上海音乐学院出版社. 2015 年. 21 页. ISBN 978-7-80692-995-7.

225. Цзян, Цзусин. Горные цветы / Цзян Цзусин. – URL <https://www.cnscore.com/Gangqinpu/211402.html> (дата обращения 01.12.2019). – Музыка (знаковая) : электронная.

蒋祖馨. 山花集 / 蒋祖馨—<https://www.cnscore.com/Gangqinpu/211402.ht> (检索日期 01.12.2019)

226. Цуй, Бинюань. Тибетские эскизы / Бинюань Цуй. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 47 с. – ISBN 978-7-80692-987-2. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

崔炳元. 西藏素描 / 崔炳元—上海:上海音乐学院出版社. 2015 年. 47 页. ISBN 978-7-80692-987-2

227. Цуй, Фэнчунь. Степные стихотворения / Фэнчунь Цуй. – Хух-Хото : Издательство университета Внутренней Монголии, 2006. – 190 с. – ISBN 9787566500700. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

崔逢春. 草原小诗 / 崔逢春—内蒙古:内蒙古大学出版社. 2006年.190页. ISBN 9787566500700.

228. Цуй, Шигуан. Сюита «Шандуньские народные нравы» / Шигуан Цуй. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 147 с. – ISBN 978-7-80692-996-4. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

崔世光. 山东风俗组曲 / 崔世光—上海:上海音乐学院出版社. 2015年.147页. ISBN 978-7-80692-996-4.

229. Цюань, Цзихао. Сочетание чандуань / Цзихао Цюань. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 46 с. – ISBN 978-7-80692-995-7. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

权吉浩. 长短组合 / 权吉浩—上海:上海音乐学院出版社. 2015年. 46页. ISBN 978-7-80692-995-7.

230. Чайковский, П. И. Времена года / Петр Чайковский. – Пекин : Китайская музыка, 1999. – 54 с. – ISBN 9787710300736. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

231. Чжан, Жуйбо. Изыщество картин / Жуйбо Чжан. – URL: <http://www.qupu123.com/qiyue/gangqin/p323772.html> (дата обращения 01.12.2019). – Музыка (знаковая) : электронная.

张睿博. 画韵 / 张睿博—<http://www.qupu123.com/qiyue/gangqin/p323772.html>(检索日期 01.12.2019)

232. Чжоу, Синьхуа. Музыкальные картины Памира: «Ночь», «Та-нец», «Горы» / Синьхуа Чжоу // Музыкальное творчество. – 2006 – № 3. – С. 52–57. – ISSN 0513-2436. – Музыка (знаковая) : непосредственная

周新华. 钢琴组曲 帕米尔音画—夜,舞,山 山[J]. 音乐创作,2006(03):52–57页. ISSN:0513-2436.

233. Чжу, Цзяньэр. Впечатления от южных княжеств / Цзяньэр Чжу. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2015. – 187 с. – ISBN 9787806929872. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

朱践耳. 南国印象 «百花争艳·中华钢琴 100年(第二卷)·组曲与变奏曲集锦» / 朱践耳—上海音乐学院出版社. 2015年. 187页. ISBN: 9787806929872.

234. Чунь, Лун. Сюита в стиле китайской оперы / Лун Чунь. – Пекин : Издательство Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства, 2004. – 124 с. – ISBN 9787505944145. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

春龙. 中国戏曲曲艺风格现代儿童曲集 / 春龙—北京:中国文联出版社. 2004. 124 页. ISBN 9787505944145

235. Чэнь, Сычжи. Тайваньские эскизы : [собрание сочинений : «Юбилейный альбом» Чэнь Сычжи] / Сычжи, Чэнь. – Культурный центр округа Тайбэй. – 1994. – 159 с. – ISSN 9570033908. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

陈泗治. 台湾素描 / 陈泗治纪念专辑作品集—台北文化馆. 1994 年. 159 页. ISSN 9570033908.

236. Чэнь, Юн. Картины горной жизни народности и / Юн Чэнь. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2011. – 146 с. – ISBN 9787806924860. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

陈勇. 彝山风情画—《情系红土地: 陈勇器乐作品精选》上海: 上海音乐学院出版社. 2011 年. 146 页. ISBN: 9787806924860.

237. Шамо, И. Н. Картины русских живописцев : [сюита для фортепиано] / Игорь Шамо. – Киев : Музична Україна, 1985. – 40 с. – ISBN. – Музыка (знаковая) : непосредственная

238. Ши, Фу. Три Синьцзянские сюиты / Фу Ши. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2013. – 170 с. – ISBN 9787552300987. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

石夫. 新疆组曲三首 / 石夫—上海:上海音乐出版社. 2013 年. 170 页. ISBN: 9787552300987.

239. Шостакович Д. Три фантастических танца : ор. 5 / Д. Шостакович. – Санкт-Петербург : Композитор, 1995. – 8 с. – ISBN 979-0-66004-935-5. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

240. Шуман, Р. Лесные сцены / Роберт Шуман. – URL: <http://cnks4.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/be/IMSLP51559-PMLP02930-RS70.pdf>. (дата обращения 01.12.2019) – Музыка (знаковая) : электронная.

241. Шуман, Р. Детские сцены / Роберт Шуман. – URL: [https://cn.imslp.org/wiki/Kinderszenen%2C_Op.15_\(Schumann%2C_Robert\)](https://cn.imslp.org/wiki/Kinderszenen%2C_Op.15_(Schumann%2C_Robert)) (дата обращения 01.12.2019). – Музыка (знаковая) : электронная.

242. Яо, Хэнлу. Впечатление от Яньбэй / Хэнлу Яо // Музыкальное творчество. – 2013. – № 10. – С. 7–20. – ISSN 0513-2436. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

姚恒璐 . 雁北印象 [J].音乐创作,1980(04):121–125 页. ISSN: 0513-2436.

243. Яо, Хэнлу. Знаки Зодиака / Яо Хэнлу. – Пекин : Китайская музыка, 2015. – 106 с. – ISBN 9787103050040. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

姚恒璐. 十二生肖 / 姚恒璐—北京:人民音乐出版社. 2015 年. 106 页. ISBN: 9787103050040.

244. Яо, Ша. Портреты / Ша Яо. – Шанхай : Издательство Шанхай-ской консерватории, 2015. – 51 с. – ISBN 978-7-80692-987-2. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

姚沙. 肖像 / 姚沙—上海:上海音乐学院出版社, 2015. 51 页. ISBN 978-7-80692-987-2.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.**Фортепианные сюиты китайских композиторов (перечень)**

№№	Композитор	Название произведения	Год создания
1.	Цзян Вэнье	Пять эскизов	1935
2.	Цзян Вэнье	Сюита «Май»	1935
3.	Лю Сюэань	Сюита «Китай»	1936
4.	Цзян Вэнье	Шестнадцать багателей	1936
5.	Цзян Вэнье	Три танца	1936
6.	Цзян Вэнье	Пекинская коллекция района Ванхуа	1938
7.	Чэнь Сычжи	Тайваньские эскизы	1939
8.	Син Синхай	Три казахских танца	1941
9.	Дин Шаньдэ	Весеннее путешествие	1945
10.	Чэнь Минчжи	Две миниатюры для детей	1947
11.	Дин Шаньдэ	Три прелюдии	1948
12.	Ма Сыцун	Три танца провинции Гуандун	1950
13.	Чэнь Минчжи	Две прелюдии	1950
14.	Цуй Фэнчунь	Степные стихотворения	1950
15.	Цзян Вэнье	Праздники в родном краю	1950
16.	Ма Сыцун	Три кантонских оперы	1952
17.	Сан Тун (Тон)	Семь миниатюр на темы народных песен Внутренней Монголии	1952
18.	Чжу Гуньи	Три прелюдии	1952
19.	Дэн Эрджинг	Четыре детских сюиты	1953

20.	Дин Шаньдэ	Веселый праздник	1953
21.	Ху Яньчжун	Три прелюдии	1953- 1954
22.	Сан Тун (Тон)	Три прелюдии	1954
23.	Го Цзужун	Сюита «Фуцзянь»	1954
24.	Цзян Цзусин	Сюита «Ярмарка при храме»	1955
25.	Чжу Цзяньэр	Две прелюдии	1955
26.	Ге Шунжун	Дровосек Лю Хай	1956
27.	Ли Инхай	Шесть миниатюр на темы народных песен	1956
28.	Лю Чжуан	Сюита «Спартакиада»	1957
29.	Ван Цзяньчжун	Пять народных песен провинции Юньнань	1958
30.	Гао Вэйцзе	Раннее детство	1958
31.	Хуан Хувей	«Картины княжества Ба и царства Шу»	1958
32.	Сан Тун (Тон)	Маленькая сюита «Дети»	1958
33.	Го Цзужун	Пейзажи	1958
34.	Ян Жухуай	Восемь миниатюр на темы народных песен	1958
35.	Ли Инхай	Пятьдесят миниатюр на темы китайских народных песен	1959
36.	Чэнь Минчжи	Семь фортепианных пьес для детей	1959
37.	У Цзюцян, Ду Минсин	Сюита «Русалка»	1959
38.	Сан Тун (Тон)	Двадцать две багатели на темы народных песен народности Мяо	1959
39.	Сан Тун (Тон)	Две пьесы	1959
40.	У Шикай	Маленькая сюита	1959

41.	Чэнь Пэйсюнь	Пять пьес на гуандунские темы	1952, 1959
42.	Хуан Хувэй	Двенадцать пьес на темы народных песен провинции Сычуань	1960
43.	Го Цзужун	Путешествие по реке Миньцзян	1960
44.	Чу Вахуа	Сюита «Цзяннаньская картина»	1961
45.	Чэнь Минчжи	Две прелюдии и фуги	1961
46.	Ван Мин	Сюита «Освоение целины»	1961
47.	Тянь Баоло	Народность гаошань	1961
48.	Цзинь Сян	Сюита «Лю Саньцзе»	1962
49.	Чжу Цзяньэр	Пять народных песен провинции Юньнань	1962
50.	Жао Юйян	Эскизы «Яньаньская жизнь»	1962–1963
51.	Го Чжихун	Две народные песни окрестности реки Или	1963
52.	Ян Лицин	Девять фортепианных миниатюр на темы народных песен провинции Шаньси	1962–1964
53.	Су Ся	Эскизы сельской музыки народности Ли	1964
54.	Ян Бихай	Шесть народных песен народности И	1964
55.	Чжу Ванхуа, Го Чжихун, Инь Чэнзун	Сюита «Вьетнам»	1964
56.	Инь Чэнцун	Легенда о красном фонаре	1968
57.	Хуан Анлунь	Двенадцать фортепианных прелюдий	1971
58.	Хуан Анлунь	Тридцать пьес «Сайбей»	1972
59.	Ван Женья	Музыкальные картины для детей	1972
60.	Ван Цзяньчжун	Четыре народных песни Шаньбэя	1973

61.	Чу Ваньхуа	Шесть прелюдий	1961, 1971, 1975
62.	У Цзудян, Ду Минсин	Красный женский отряд	1975
63.	Цзян Юаньлу	Три миниатюры на темы тайваньских народных песен	1975
64.	Цуй Шигуан	Сюита «Шаньдунские народные нравы»	1975
65.	Дэн Эрджинг	Шесть фортепианных миниатюр на темы революционных народных песен	1976
66.	Хуань Юаньюй	Я горжусь нефтяными месторождениями Родины	1978
67.	Тань Дун	Восемь песен на диалекте провинции Хунань	1978
68.	Тань Дун	Воспоминания в восьми акварельных картинах	1978
69.	Ляо Шэнцзин	Звезды пригласили меня путешествовать в космосе	1978
70.	Ван Лисань	Сюита «Мир живописи Кайи Хигашияма»	1979
71.	Ни Хунцзинь	Сюита «Деревня Чжуань»	1979
72.	Чэнь Минчжи	Одиннадцать полифонических пьес для фортепиано	1979
73.	Цюй Вэй	Тайны лотоса	1979
74.	Тань Дун	Песня пастушка	1980
75.	Хуан Анлунь	Дуньхуанский сон	1980
76.	Шэн Цзунлян	Цветочная сюита	1980
77.	Яо Хэнлу	Впечатление от Янбэя	1980
78.	Яо Ша	Портреты	1980

79.	Юй Цзинцзюнь	Четыре миниатюры на темы таджикских народных песен	1980
80.	Ван Лисань	Ташань	1981
81.	Ли Хэ	Дворцовая сокровищница	1981
82.	Ду Нину	Четыре багатели	1981
83.	Ши Фу	Вторая Синьцзянская сюита	1959–1981
84.	Цинь Синюань Цинь Дапин	Три пьесы для фортепиано	1981
85.	Ни Хунцзин	Прогулка в Юаньминьюане	1982
86.	Чу Вахуа	Сюита «Размышления»	1982
87.	Шэнь Чуаньсин	Пять народных песен провинции Юньнань	1982
88.	Чэнь Минчжи	Восемь миниатюр	1982
89.	Чжан Гумми	Горные районы национальности Ту	1982
90.	Чжу Ванхуа	Цикл каприсов «Эхо Лининь»	1982
91.	Ши Фу	Третья Синьцзянская сюита	1969–1982
92.	Ван Цзяньчжун	Сюита	1983
93.	Сяо Лэн	Праздник в деревне народности Йи	1983
94.	Го Чжихун	Пять народных песен провинции Юньнань	1984
95.	Ван Женлян	Эскизы для фортепиано: песня, танец, драма	1984
96.	Ли Биньянг	Сюита «Эфенди»	1985
97.	Хуан Жунцзань	Танцы со львами	1984
98.	Ляо Шэнцзин	Праздничная сюита «Марш для малышей»: пьесы для юных пианистов	1985
99.	Ли Инхай	Сюита «Зоопарк»	1985
100.	Мо Фан	Альбом красавицы Си Ши	1985

101.	Ни Хунцзин	Четыре песни-фантазии	1985
102.	Цуй Бинюань	Тибетские эскизы	1985
103.	Цуй Шигуан	Воспоминания о Джуди Фостер	1985
104.	Цюа Цзихао	Длинные и короткие	1985
105.	Цюань Цзихао	Сюита «Сочетание с “чандуань”»	1985
106.	Сунь Чжэньсин	Восемь экспромтов	1985
107.	Ло Чжунжун	Три пьесы для фортепиано	1986
108.	Аоу Чанцюнь	Детство	1987
109.	Ся Лан	Пейзажи Сишуанбаньна	1987
110.	Чэнь Юн	Пейзажи горной деревни народности Йи	1987
111.	Цзян Цзусин	Горные цветы	1963–1987
112.	Ду Нину	Двадцать четыре прелюдии	1988
113.	Диэ Га	Тибетские впечатления	1988
114.	Ли Фан	Атмосфера («Местные обычаи»)	1988
115.	Ван Женья	Четыре детские пьесы для фортепиано	1988
116.	Шэн Цзунлянь	Мои песни	1989
117.	Сюй Цзяньцин	Эскиз места культурных развлечений	1989
118.	Цюй Вэньчжун	Пять экспромтов	1989
119.	Чжу Ган	Путешествие в Снежное селение	1989
120.	Линь Хуа	Интерпретация двадцати четырех стихотворений поэта Сыкун Ту	1989
121.	Яо Хэнлу	Отражение и проникновение	1990
122.	Яо Хэнлу	Пять фортепианных прелюдий и фуг	1990
123.	Диэ Га	Семь миниатюр на темы тибетских народных песен	1990

124.	Хуан Хувэй	Три полифонических пьесы	1990
125.	Цзян Динсянь	Путешествие в провинцию Ганьсу	1990
126.	Ло Чжунмин	Три фортепианных миниатюры	1990
127.	Гонг Сяотин	Пять видов счастья в светлых оттенках	1989–1990
128.	Дин Ин	Зимняя история	1991
129.	Дун Цзиньхань	Местные нравы нагорья Дяньси	1991
130.	Цинь Дапин	Сюита для фортепиано	1991
131.	Сюй Мэндун	Сюита «Впечатления от высокогорья»	1991
132.	Цюй Вэньчжун	Восемь прелюдий для фортепиано	1991
133.	Тан Вэй	Детство	1991
134.	Чжу Шижу	Три детские пьесы для фортепиано	1991
135.	Гонг Сяотин	Цирковые зарисовки	1992
136.	Дин Шаньдэ	Три фортепианных миниатюры на темы китайских народных песен	1992
137.	Ли Яньлинь	Чудесная весна в горах Ёшань	1992
138.	Чжан Чао	Три горные песни народностей провинции Юньнань	1992
139.	Сан Тун (Тон)	Девять пьес на темы народных песен	1992
140.	Чжу Сяоюй	Оперная сюита	1992
141.	Чжу Цзяньэр	Впечатления от южных княжеств	1992
142.	Ши Фу	Первая Синьцзянская сюита	1957, 1959 1992
143.	Чэнь Минчжи	Четыре полифонических композиции	1993
144.	Яо Хэнлу	Форма иероглифа Ши	1993
145.	Ма Цзяньпин	Песни Родины	1994
146.	Ван Хуайцзянь	Сюита «Изящный ветер»	1994

147.	Се Гунчэн	Пять детских фортепианных пьес на народные мотивы	1995
148.	Дин Бин	Детские мечты	1996
149.	Ли Инхай	Сюита «Акробатические эскизы»	1996
150.	Дай Де	Сюита «Озеро Наньху»	1997
151.	Чжан Шуай	Три прелюдии, op.18	1998
152.	Сюй Чжэньминь	Две поэмы династии Тан	1998
153.	Хе Шаоун	Восемь миниатюр на темы китайских народных песен	1998
154.	Цуй Шигуан	Три импровизации Лю Тяньхуа	1998
155.	Лю Сюна	Фантазия	1999
156.	Люй Хуан	Ноты	1999
157.	Ляо Шэнцзин	Двадцать четыре прелюдии	1999
158.	Гонг Яонян	Четыре миниатюры на темы китайских народных песен	1999
159.	Чжан Жуйбо	Звуки живописи	1999
160.	Сюй Синьхуа	Три горных поселения	1999
161.	Цзян Имин	Маленькая сюита «Нравы Тибета»	2000
162.	Чжао Си	Фантастическая сюита	2000
163.	Чжао Си	Тропическая рыба	2000
164.	Гао Инхуа	Сюита «Деревня Ий»	2000
165.	Ма Цзяньпин	Три детские пьесы	2000
166.	Тиэ Ин	Шестьдесят пьес для фортепиано на темы народных песен Внутренней Монголии	2001
167.	Ли Шисян	Собрание сюит «Местные нравы монгольского нагорья»	1998–2001

168.	Ли Шисян	Искусство Улигер	2001
169.	Го Чжихун	Четыре миниатюры	2001
170.	Ду Минсинь	Сюита «Поколение нового века»	2001
171.	Сонг Минчжу	Сюита «Сычуаньская опера»	2002
172.	Сюй Цзяньцзян	Студенческий дневник	2002
173.	Фан Сяоминь	Девять участков неба	1985
174.	Чу Ваньхуа	Восемь китайских народных песен	1977-2003
175.	Хуан Юру	Красивый горное селение	2003
176.	Лян Хунци	Тибетское нагорье	2004
177.	Чунь Лун	Сюита в стиле китайской оперы	2004
178.	Чэнь Минчжи	Тринадцать прелюдий и фуг	2004
179.	Сунн Ди	Сюита «Чаньюнь»	2004
180.	Чжан Чунь	Китайская опера	2004
181.	Вэй Дунмин	Восемь каприччио на испанские темы	2003–2004
182.	Биан Ба Дава	Образы пяти стихий	2005
183.	Яо Хэнлу	Пять пекинских детских песен	2004–2005
184.	Яо Хэнлу	Легкие мелодии циня	2006
185.	Чжан Чунь	Китайская опера	2006
186.	Е Эрда	Вариации на темы Андай	2006
187.	Чжоу Синьхуа	Музыкальные картины Памира: Ночь, Танец, Горы	2006
188.	Хуан Анлунь	Четыре фуги	2007
189.	Е Эрда	Четырнадцать прелюдий	2007
190.	Бао Юанькай	Яньди и Хуанди: двадцать четыре пьесы на темы китайских народных песен	2007

191.	У Суовой	Впечатления	2007
192.	Хе Шаоуин	Сюита «Северо-западные пейзажи»	2007
193.	Лян Лэй	Мое окно	1996, 2002, 2007
194.	Го Лихонг	Рифмованная проза запада провинции Фуцзянь	2008
195.	А Ту	Впечатления от горной деревни	2009
196.	Чжан Чунь	Поэзия Ляншань Инь	2011
197.	Хэ Сян	Семь эскизов Чиле Чуан	2006–2014
198.	Ли И	Маленькая сюита для фортепиано	2015
199.	Ян Шуанчжи	Сюита «Цветение сливы»	2015
200.	Вэй Ян	Голос сердца	2016
201.	Хао Айцзюнь	Туннель времени	2016
202.	Яо Хэнлу	Знаки Зодиака	2015
203.	Чжоу Циньлин	Китайский мальчик в Париже	2016
204.	Сюй Чжанхай	Коллекция детских рисунков для фортепиано	2015-2016
205.	Ван Силинь	Отголоски династии Цзинь: Картины Шаньси	1998–2017
206.	Цай Хунтао	Грезы от фимиама	2013–2016, 2018
207.	Фань Чжэн	Музыкальный дневник	2019

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.
Живописные и поэтические источники сюит

Живопись

汪立三 《东山魁夷画意组曲》

Ван Лисань «Мир живописи Кайи Хигашиямы»

《冬花》«Зимние узоры»



沉寂，冷清，
一棵银白色的大树，
晶莹剔透。
它那搓栎繁密的枝柯
在寒光中
唱着生命的歌。

Тишина, безлюдно,
Дерево в серебре
Искрится и мерцает.
Его скрученные ветви
В холодном свете
Поют песню о своей судьбе.

《森林秋装》«Осенний наряд леса»



树--
也醉了。
小白马呀，
你还流连于
金色的梦？

Деревья опьянели.
Белая лошадка,
Зачем тебе задерживаться
В этом золотом сне?

《湖》«Озеро»



明镜，明镜！
你让朴素的山林
认识他自己的美。
明镜，明镜！
我爱你无言的深邃。

Чистое зеркало, чистое зеркало!
Позволь скромному горному лесу
Узреть свою красоту.
Чистое зеркало, чистое зеркало!
Я люблю твою безмолвную глубину.

《涛声》《Шум волн》



游影堂障壁画



游影堂平面图



古老的唐招提寺啊！
我遥想
一苇远航者的精诚，
似闻天风海浪
化入暮鼓晨钟。

О, древний Тодай-цзи!
Я вспоминаю
Искренность странника дальних
плаваний,
Будто слышу ветер и волны
В звуках вечернего барабана и
утреннего колокола

И.Н. Шамо «Картины русских живописцев: Сюита для фортепиано»
Тройка (картина И. Голикова)



Летний вечер (картина И. Левитана)



«Утро в лесу» (Картина А. Рылова)



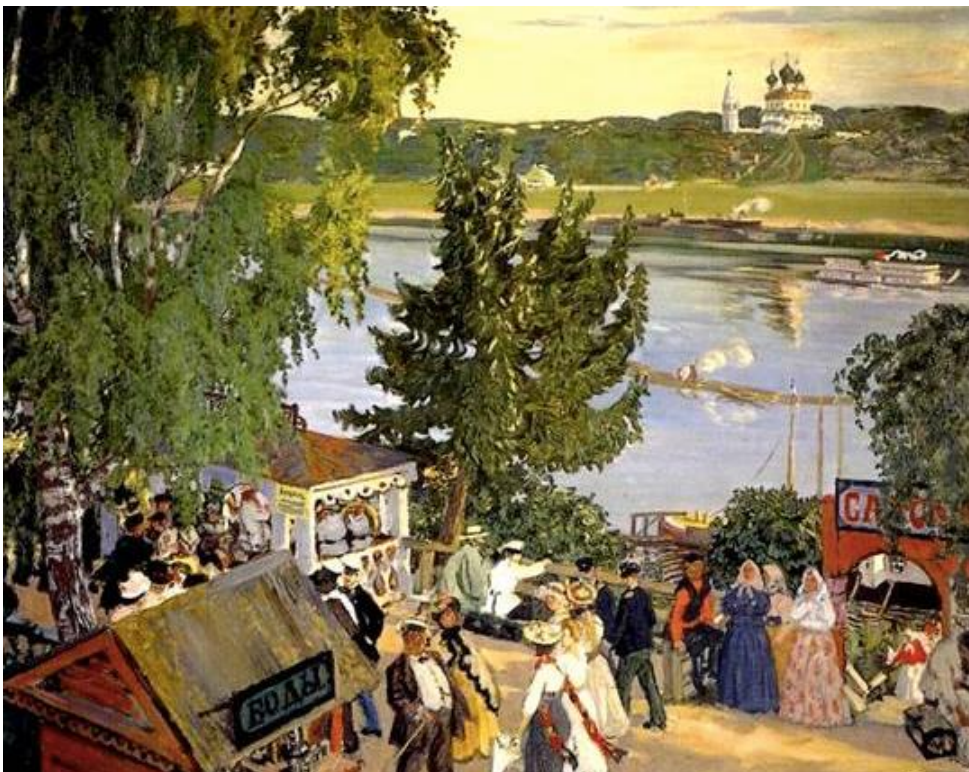
«Владимирка» (картина И. Левитана)



«Березка» (картина М. Нестерова)



«На гулянке» (картина А. Кустодиева)



Поэзия

徐振民 《唐人诗选两首》

Сюй Чжэньминь «Две танские поэмы»

Первая «Денючжоу тайге»

Чэнь Цзыань «Песнь о восхождении на башню Ючжоутай»

Денючжоу тайге

Автор: Чэнь Цзыань

Передо мной нет людей, за мной нет пришельцев.

Мысли о бесконечности земли, одиночество заставляет плакать!

Пою на Ючжоуской башне

Не вижу тех, кто кинул нас до века,

И впереди – не вижу человека.

Земля и твердь окрест не ведают предела,

А я в скорбях, в слезах, душа осиротела.

(Вариант 2)

Не вижу в истории людей древних,

Не вижу в будущем приходящих.

О, небо и земля безграничны, бесконечны,

Плачу одиноко и горько лью слезы!

Чань Цзянь «На заднем дворе чаньского монастыря Пошаньсы»

Вторая «Тэпэньшань ши цюань»

Тэпэньшань ши цюань

Автор: Чань Цзянь

Утром вошёл в этот старый монастырь,

Восход солнца светит свет на горах.

Путь в бамбуковом лесу ведёт в глубины,

Комната для медитации окружена пышными цветами и деревьями.

Солнце сияет, делая птиц более радостными,

Ясно озерная вода также ум воздух свежий.

В этот момент все мёртвая тишина,

Просто слушать звук колокола мет.

司空图《二十四诗品》

Сыкун Ту (837–908). Двадцать четыре стихотворения

雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动。

Дословный перевод

«Мощное, всеобъемлющее», «Пустотность, преснота», «Тонкое, пышное», «Погруженность-сосредоточенность», «Высокое, старинное», «Классично-тонкое», «Омовение, выплавление», «Крепость и сила», «Узорная прелесть», «Самосушное нечто», «Гениальное, безудержное», «Таящееся накопление», «Ядро духовности», «Тончайше-плотное», «Небрежение, дичание», «Чистое, чудесное», «Извив, излом», «Даосушное наитие», «Скорбное, волнуемое», «Даю образ и лик», «Прехождение, достижение», «Порхание, парение», «Ширь, постижские», «Текучесть. Подвижность».

1. 雄浑

大用外腴，真体内充。反虚入浑，积健为雄。具备万物，横绝太空。

荒荒油云，寥寥长风。超以象外，得其环中。持之匪强，来之无穷。

Дословный перевод

Мощное, всеобъемлющее

1. Великое проявление внешне блекнет, Истинная суть внутри заполняет.
2. Уходит к пустоте. Входит в хаос, Копит сильное, делает мощное.
3. Полностью уготовал мириады вещей, Прорезает насквозь величайшие пустыни.
4. Грудами, грудами масло-тучи, Бурный-бурный долгий ветер.
5. Переходит ко вне-формам, Добывает этот «центр кольца».
6. Держит оное, не напрягаясь. Привлекает оное без конца.

Перевод-парафраз

Мощный натиск и всеобъемлющая полнота

1. Поэт мощно проявляет себя, натиск и всеобъемлющая полнота блекло, но внешнее — блекло, А истинная жизнь его всей полнотой в душе.
2. Поэт уходит духом в емкую пустотность и входит в состояние всеобъемлющести, Он нагромождает в себе все сильное и превращает его в мощное.
3. Поэт держит в себе полностью всю природу, Но гением своим прорезает величайшие небесные пустыни.
4. Таковы огромные тьмы жирных туч, Такова дико свободная, долгая буря.
5. Поэт переходит грани и парит над формами мира: Он внедряет себя в абсолютный центр (дао).
6. Держать в себе этот мощный дух поэту можно вне усилий. И привлекает он к себе всеобъемлющесть вне границ.

2. 冲淡

素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤与飞。犹之惠风，荏苒在衣。

阅音修篁，美日载归。遇之匪深，即之愈希。脱有形似，握手已违。

Дословный перевод

Пустотность, преснота

1. Опрошенно живет в безмолвии... Чудесный «механизм». Непостижим!
2. Пьет величайшую гармонию, С одиноким журавлем летает.
3. Уподоблю его благодетельному ветру, Нежно мягкому на одежде.

4. Оглядываюсь на звуки в длинных бамбуках. «Красиво!» – говорю... Сложить! Увезти!

5. Встречаю его — не глубоко, Иду к нему — все реже.

6. Пусть есть форма, сходство...

Схвати рукой — уже уклонилось!

Перевод-парафраз

Емкость пустоты и вневкусовая простота

1. Поэт пребывает своей опрошенной до элементарности душой в безмолвии И проникается неуловимостью. «великого механизма» (дао).

2. Он пьет извечную гармонию мировых сил, И парит духом своим в высях вместе с одиноким журавлем.

3. Это настроение уподоблю ласковому животворящему ветру весны, Который нежно-нежно веет по платью.

4. Поэт озирается на шелест высоких бамбуков И говорит: «Красивы! Ах, увезти бы их домой!»

5. Обвеянному этим фазисом настроения оно не кажется глубоким... Но подойди к нему — оно все бледнеет и бледнеет.

6. Пусть даже оно вот-вот, сейчас примет образ, Только наложишь на него руку, чтоб уловить, – оно уже не то.

3. 纤秣

采采流水，蓬蓬远春。窈窕深谷，时见美人。碧桃满树，风日水滨。

柳阴路曲，流莺比邻。乘之愈往，识之愈真。如将不尽，与古为新。

Дословный перевод

Тонкое, пышное

1. Пестра-пестра текущая вода. Пышна-пышна в далях весна.

2. Укромно тихая, глубокая долина. Иногда вижу прекрасного человека.

3. Изумрудно-голубым персиковым [цветом] полно дерево. Воздух... Солнце... Берег реки...

4. Ивы тень на дорожном извие, Порхающая иволга примыкает к соседке.

5. Оседлать его тем [дальше] уйдет. Распознать его – тем истиннее.

6. Как бы взять неисчерпываемое, Вместе с древностью сделать новым.

Перевод-парафраз

Тонкая прелесть и пышная краса природы

1. Яркие-яркие цветы в текущей реке, Пышны-пышны букеты Во все дали раскинувшейся весны.

2. Но вот укрытая в горах, безмолвная глубокая долина, И в ней я вижу порой с прекрасным человеком, дорогим другом.

3. Изумрудно-голубыми цветами сплошь усыпано персиковое дерево... Берега речки под солнцем в яркий день...

4. Тени ивы на извилинах дороги... Мечущиеся по веткам иволги, одна к другой.

5. Чем более хочу подчинить [контролю] это настроение, тем дальше оно от меня уходит; Но чем более я его распознаю в том, что вижу, тем ближе оно к дао, «истиннее».

6. Как будто, не исчерпывая его до пределов, беру это недоявленное И вместе с недоявленным древним делаю новую весну.

4. 沉着

绿杉野屋，落日气清。脱巾独步，时闻鸟声。鸿雁不来，之子远行。

所思不远，若为平生。海风碧云，夜渚月明。如有佳语，大河前横。

Дословный перевод**Погруженность-сосредоточенность**

1. Зеленые ели.. Безлюдье.. Дом... Заходит солнце. Воздух чист.
2. Снимаю шапку. Одинок шагаю. Порою слышу птичьих звуки.
3. Лебеди и гуси не прилетают. Эти люди далеко ушли.
4. Предмет дум не отдалился — Как и был всю жизнь.
5. Морской ветер. Лазоревые тучки. Ночная мель. Луна светла.
6. Как будто имеются прекрасные слова... Большая река предо мною вдруг.

Перевод-парафраз**Глубокая сосредоточенность Зеленые ели.**

1. Домик на безлюдьям .Солнце заходит, и воздух чист.
2. Снимаю шапку и прохаживаюсь в одиночестве. Порою слышу, как чирикнет птица.
3. Гуси и лебеди [вестники людей] сюда не прилетают. Эти самые друзья тоже ушли от меня далеко.
4. Но из моей мысли они не устраниются, А живут в ней так же, как жили всю жизнь.
5. Ветер над морем. Лазоревые тучки. Мель речная ночью. Светлая луна.
6. Вот образ: на устах поэта красивые фразы, Но... вдруг лежит перед ним большая река — и фраз уже нет!

5. 高古

畸人乘真，手把芙蓉。泛彼浩劫，杳然空踪。月出东斗，好风相从。

太华夜碧，人闻清钟。虚伫神素，脱然畦封。黄唐在独，落落玄宗。

Дословный перевод**Высокое, старинное**

1. Несоизмеримый человек седлат истинное, В руке держа ненюфар...
2. Плывет теми безбрежными кальпами... Бездонно так!.. Пустой след!..
3. Луна выходит с востока, из Ковша. Славный ветерок ей вослед.
4. Великий Хуа ночью бирюзов овеет .Человек слышит чистый колокол. .
5. Емко устремляюсь гением-элементом... Прочь межи и границы!
6. Хуан[-ди] и Тан [Яо] живут в одиноком: Особенный, особенный, изначальный предок.

Перевод-парафраз**Настроение высокое и старинное**

1. Поэт — Сверхчеловек. Он овладевает, как конем, сверхчувственно-истинным прозрением (дао) И, [возносясь на небо], в руке держит благородный ненюфар.
2. По безбрежности тех буддийских кальп, как ладья, несется он... Тайная бездна! Его след непостижим, как пустота.
3. Луна выходит на востоке, из-за Ковша (Медведицы), И вслед ее появлению дует славный ветерок. 4
- . Горы Великие Хуа одеты ночью в бирюзовый свет...Человеку слышен чистый звук колокола с их вершин.
5. В емком отвлечении устремляюсь [в дао] своим гением, основой души. Прочь все грани и межи!
6. В одной лишь моей одинокой душе живут древние государи Хуан-ди и Тан Яо: О редкое, о особенное, сокровенно-первое!

6. 典雅

玉壶买春，赏雨茅屋。坐中佳士，左右修竹。白云初晴，幽鸟相逐。

眠琴绿阴，上有飞瀑。落花无言，人淡如菊。书之岁华，其日可读。

Дословный перевод**Классично-тонкое**

1. В яшмовый кувшинчик купил «весны». Наслаждаюсь дождем в шалаше из листьев.

2. На скамьях- прекрасные ученые, Налево и направо — длинные бамбуки.

3. Белые облака. Только что прояснилось. Скрытые птицы друг за дружкой гоняются.

4. Сплю на цитре в зеленой тени, Наверху — летящий водопад.

5. Опадают цветы без слов. Человек прост [пресен], как хризантема.

6. Пишу пышность сезона. Вот что, скажу, стоит читать!

Перевод-парафраз**Изысканная, классическая эстетичность**

1. В яшмовом кувшинчике куплено вино, будящее весной. Я в шалаше сижу, крытом листьями, и наслаждаюсь, видя, как падает дождь.

2. На стульях сидят всё прекрасные, тонкие ученые, А по обеим от меня сторонам — длинные бамбуки.

3. Белые тучки, когда только что небо прояснилось... Скрытые в чащах птицы гоняются друг за дружкой.

4. Цитра под голову — и сплю в зеленой тени, А там наверху, надо мной, висит летящий водопад.

5. Опадают цветы... Безмолвие.. Человек сосредоточенно прост, ровно хризантема.

6. Пишу про красоты природы, что в это время предо мной... И это, скажу я, стоит читать!

7. 洗炼

如矿出金，如铅出银。超心炼冶，绝爱缁磷。空潭泻春，古镜照神。

体素储洁，乘月返真。载瞻星辰，载歌幽人。流水今日，明月前身。

Дословный перевод**Омовение, выплавление**

1. Как руда выпускает золото, Как свинец выпускает серебро.

2. Прейду душой плавящее горнило. Отменно возлюблю [реки] Цзы камешки.

3. В сквозной омут влита весна. Древнее зеркало отражает духовность.

4. Воплощая элементарное, накапливая чистое, На луне возвращаюсь к «истинному».

5. То гляжу на звезды и светила, То пою укравшихся людей.

6. Текущая вода — настоящие дни, Светлая луна — прошлое рождение.

Перевод-парафраз**Внутреннее омовение****и выплавление в себе эссенции лучшего**

1. Образ ему: из куска руды получается золото, Из свинцовой массы выплавляется серебро.

2. Душа поэта проходит как бы сквозь внутреннюю плавку, переходя в лучшее...

Больше всего ему любо глядеть на дно чистой реки Цзы...

3. Так сквозящей водой отражен и омыт лик ввергнутой в нее весенней природы, Так древнее зеркало дает отражение духовности.

4. Поэт делает сущностью своей простоту, Он копит в себе чистое. Сев на луну, он обращается к сверхчувственной природе (дао).
5. То взирает он на звезды и светила, То воспеваает живших в уединении людей.
6. Текущая вода-вот символ его настоящей жизни. Светлая луна – вот его прежнее бытие.

8. 劲健

行神如空，行气如虹。巫峡千寻，走云连风。饮真茹强，蓄素守中。

喻彼行健，是谓存雄。天地与立，神化攸同。期之以实，御之以终。

Дословный перевод**Крепость, сила**

1. Движет гений, словно в пустоте. Движет дух, словно радугу.
2. Ущельями У, тысячесаженными, Идут лишь тучи, сплошные ветры.
3. Пьет истинное, ест мощь, Копит элементарность, хранит точку.
4. Сравнимо с тем, движущим энергией.. Это зову присутствием мощи.
5. Небо-Земля: с ними стоит, Духообразные преобразования: вот общее.
6. Обусловит его через существенное, Использует его до конца.

Перевод-парафраз**Крепость духа, сила вдохновения**

1. Поэт движет свой гений свободно, словно в просторе пустоты, И дух свой проявляет, как небо радугу.
2. Так в ущельях горы У по тысячесаженным крутизнам Идут тучи и сплошные токи ветра.
3. Поэт упивается истинным постижением, питая себя энергией; Он накапливает в себе величавую простоту дао и хранит его абсолютную точку.
4. Пример ему—то великое Небо, что движет, [по словам канона], энергией. Это его душевное напряжение может быть названо, [по слову мистика Чжуан-цзы], присутствием [космической] мощи.
5. К Небу и Земле в троицу становится поэт, И внечеловеческие преобразования природы и людей ему общи.
6. Поэт требует от силы вдохновения еще и серьезного содержания И подчиняет ее себе до конца.

9. 绮丽

神存富贵，始轻黄金。浓尽必枯，淡者屡深。雾馥水畔，红杏在林。

月明华屋，画桥碧阴。金尊酒满，伴客弹琴。取之自足，良殫美襟。

Дословный перевод**Узорчатая прелесть**

1. Гений содержит и богатство, и знатность, И вот – небрегу желтым золотом.
2. Густое, истощаясь, непременно сохнет. Пресный — тот часто глубок.
3. Тумана остатки у реки, Красные абрикосы в роще.
4. Луна сияет на роскошный дом, Расписной мост в синих тенях.
5. Золотые кубки вином полны, Гость-друг ударяет по цитре.
6. Принимаю это, самодовлея, Вполне исчерпывая прекрасные думы.

Перевод-парафраз**Роскошество**

1. Коль скоро мой гений сам в себе заключает и богатство, и знатность, То я презираю желтое золото.

2. И в самом деле, стоит истощиться обилию, как непременно наступит скудость, Зато часто тот, кто прост, — глубок.
3. А вот в чем роскошь истинного поэта: остатки тумана на речном берегу, Красные абрикосы, зреющие в роще.
4. В лунном сиянии стоит роскошный дом, И расписной мост одет прозрачно-лазурной тенью.
5. Золотые кубки полны вином. Гость, мой друг, сидит и перебирает [струны] цитры.
6. Принимаю это наслаждение и мню себя удовлетворенным, Исчерпывая в нем до конца свое эстетическое чувство.

10. 自然

俯拾即是，不取诸邻。俱道适往，着手成春。如逢花开，如瞻岁新。

真与不夺，强得易贫。幽人空山，过雨采苹。薄言情悟，悠悠天均。

Дословный перевод**Самоестественность**

1. Наклоняюсь, подбираю — как раз это! Не беру у соседа.
2. С дао сойдуся, иду... Кладу руку — готова весна.
3. Как бы встречаю цветов раскрытие, Как бы взираю на сезона обновление.
4. В истине данное не отыметя, Усильем добытое легко нищает.
5. Уединившийся человек, пустые горы. Идти через воду, рвать кувшинки.
6. Ах, вот чувством прозреваю: Там,там «небесный станок»!

Перевод-парафраз**Непосредственность и дао-естественность**

1. С той же легкостью, как, наклонившись, подобрать что-нибудь с полу, нападаю я как раз на то самое, что надо, И не заимствуюсь у другого.
2. Я сливаю свое устремление с дао, Кладу руку на бумагу — и вот под кистью создается весна.
3. Пример: я присутствую при раскрытии цветов, Созерцаю ежегодное обновление природы.
4. То, что в истине даруется мне (от дао), не отыметя, А добытое только усильем, легко истощается.
5. Это настроение так же естественно, как уединение человека в безлюдных горах, Как собирание лилий в воде, через которую идешь...
6. Ах вот, чувством своим прозреваю я Туда, вдаль, в тот крутящий жизнь «небесный станок»!

11. 含蓄

不着一字，尽得风流。语不涉己，若不堪忧。是有真宰，与之沉浮。

如渌满酒，花时反秋。悠悠空尘，忽忽海沓。浅深聚散，万取一收。

Дословный перевод**Гениальное, безудержное**

1. Созерцаю метаморфозы без преодоления, Глотаю и изрыгаю величайшие пространства.
2. От дао верну дух, Жить стану в безумии.
3. Неба ветер волнами, волнами, Морей горы синие-синие.
4. Истинная сила, заполняя, наводняет: Мириады форм находятся сбоку.
5. Пред собой призываю три светила, Сзади привлекаю фэна и хуана.
6. Утром погоню шесть чудовищ, Омую ноги в Фусане.

Перевод-парафраз**Гениально осознанная свобода и самораспущение**

1. Когда поэт любит мир, ему не преодолеть себя: то, что он вбирает в себя, и то, что он являет вовне, ведь это — беспредельные дали.
2. Вслед за постижением дао поэт внес его в свою душу И станет теперь жить в безумстве абсолютной свободы.
3. Так бушует в небе ветер, Так синеют дали гор в море.
4. Сверхчеловеческой силой наводняется, заполняется душа, И вся природа отодвигается куда-то в сторону.
5. Тогда одной рукой созовет он к себе небесные светила: солнце, луну и звезды, А другой — привлечет **фениксов**.
6. На заре погонит, как лошадей, **шесть космических черепах** И поедет на них мыть свои ноги в солнечной купели Фусана.

12. 豪放

观花匪禁，吞吐大荒。由道反气，处得以狂。天风浪浪，海山苍苍。

真力弥满，万象在旁。前招三辰，后引凤凰。晓策六鳌，濯足扶桑。

Дословный перевод**Таящееся накопление**

1. Не ставя ни одного знака, Исчерпать могу дуновенье-текучесть.
2. Слова не касаются меня — Кажусь не выносящим печали.
3. Значит, есть «истинный владыка»: С ним погружаюсь, выплываю.
4. Как процеженное полным-полное вино; Цветов сезон, обернувшийся осенью.
5. Долгая, долгая пустоты пыль... Туманами, туманами моря пузыри...
6. Редко ли, плотно ли, скопятся ль, рассеются ль — Мириадами соберутся, единым завершатся.

Перевод-парафраз**Вдохновение, накопленное и таящееся внутри**

1. Поэт, ни единым словом того не обозначая, Может целиком выразить весь живой ток своего вдохновенья.
2. Слова стиха, например, как будто к нему не относятся, А чувствуется, что ему не преодолеть печали.
3. Это значит, что в нем живет «истинный владыка», Вместе с которым он проявляется и скрывается.
4. Сравнение: таково процеженное вино, наполняющее чан... Еще: таковы цветы весной, застигнутые внезапно холодной погодой, свернувшиеся и притаившие свою полную красоту.
5. Еще: вот долгий, долгий столб воздушной пыли... Еще: вот неясные массы пенных пузырей...
6. Сеть пыли то редка, то плотна; пузыри пены то скопляются в массы, то разлетаются — Но все в них, взятое в мириадах, завершается единым космическим компактом.

13. 精神

欲返不尽，相期与来。明漪绝底，奇花初胎。青春鹦鹉，杨柳池台。

碧山人来，清酒深杯。生气远出，不着死灰。妙造自然，伊谁与裁。

Дословный перевод**Ядро духовности**

1. Желая возвращения в неистоичность: С моим ожиданием вместе приходит.
2. Светлая рябь. Глубочайшее дно. Чудный цветок, едва зарождающийся.
3. Зеленой весной попугай... В ивах башня-терраса...
4. Бирюзовые горы... Человек приходит... Чистого вина полны чарки.
5. Живой дух далеко выходит, Не касаясь мертвой золы.
6. Тайно, прекрасно создается самоестественность... Тот кто, с нею мерящийся?

Перевод-парафраз**Сгущенно-бодрое бытие духа**

1. Я желаю, чтобы вдохновение вернулось [от дао] и притекло ко мне в неистоичимой полноте. Оно приходит, когда я его жду.
2. Когда светлая рябь сквозит над бездной, Когда чудесный цветок только-только еще в почке;
3. Когда крикливый попугай весь живет зеленой весной, А терем с террасой погружен в зелень ив;
4. Когда в сине-зеленые весной горы приходит близкий человек И наши чарки полны чистого вина,
5. Тогда высоко парит живая сила моего духа: Она ведь не заражена мертвой золой!
6. Тогда чудесно созидается естественное вдохновенье... И кто тот человек, который попытается его насильно под себя его кроить?

14. 缜密

是有真迹，如不可知。意象欲生，造化已奇。水流花开，清露未晞。

要路愈远，幽行为迟。语不欲犯，思不欲痴。犹春于绿，明月雪时。

Дословный перевод**Тончайше-плотное**

1. Значит, есть подлинный след — Как бы невозможно познать.
2. Мысль, форма готовы родиться- созидающее превращения уже чудесно.
3. Вода течет... Цветы распускаются... Чистая роса еще не высохла.
4. Важные пут – тем дальше; Укромное шествие становится медлительным.
5. В слове не допускай прорыва, В мысли не допускай тупости.
6. Как весна в зеленом, Как светлая луна в снежное время.

Перевод-парафраз**Плотно-целостное из тончайшего**

Это вот что: имеется, скажем, конкретное Творчество, А выглядит оно непостижимым

Мысль и образ еще только хотят родиться, А творческое в поэте дао уже чудесно его охватило.

Вот образы: струя текущей воды; или раскрывающиеся цветы; Или чистая роса, еще не высохшая.

Так: важные пути дальше от столицы; Так: когда идешь на лоне природы в тишине, то замедляешь шаг.

В словах поэт не допускает прорывов, нарушающих целостность, В мыслях же не допускает мертвой тупости.

Образы: вот весна на зеленом фоне... Вот сияние луны, когда лежит снег...

15. 疏野

惟性所宅，真取不羈。控物自富，与率为期。筑室松下，脱帽看诗。

但知旦暮，不辨何时。倘然适意，岂必有为。若其天放，如是得之。

Дословный перевод**Небрежение, дичание**

1. Вот то, нутром уповаемое... Истинно беру от необузданного.
2. Подобрал вещь, самобогат, С дао-природой делаю встречу.
3. Строю хижину под соснами; Снимаю шапку; читаю стихи.
4. Только знаю: утро, вечер — Не различаю, какая пора.
5. Если же удовлетворена мысль, Зачем непременно иметь деяние?
6. Что до той небесной свободы, В подобном этому достигаю ее.

Перевод-парафраз**Опрошение от мирского и приобщение к природе**

1. Поэт следует тому, на что уповает его природа; Он черпает истинную свободу вне всякого удержа.
2. Он берет первое попавшееся и этим богат; Он ждет лишь единения с непосредственностью (голосом дао).
3. Он строит себе шалаш под соснами; Снял шапку; пробегает стихи.
4. Он знает только, когда утро и когда вечер, Не различая, какое теперь время года.
5. Если все ему тут по душе, К чему ему действовать по-мирски?
6. Ту небесную свободу духа Он добывает при таком настроении.

16. 清奇

娟娟群松，下有漪流。晴雪满竹，隔溪渔舟。可人如玉，步履寻幽。

载瞻载止，空碧悠悠，神出古异，淡不可收。如月之曙，如气之秋。

Дословный перевод**Чистое, чудесное**

1. Томны, томны группы сосен... Внизу есть в ряби поток.
2. Ясно... Снегом полна мель... Там, в речке, — рыбацья лодка.
3. Милый человек – что яшма; Бреду в се («деревяшках»), ища уединившегося.
4. То иду, то остановлюсь... Пустынная лазурь— долгая, долгая...
5. Дух выходит в старинное, особенное... Преснеет — нельзя подобрать.
6. Как солнца восход, Как воздуха осеннее.

Перевод-парафраз**Чистое от мира, необычное**

1. Женственно-томны в неясной дали группы сосен... Под ними — подернутый рябью ручей.
2. Чистый воздух. Островок под сплошным снегом... Там, где-то вдали, где проток, — лодка рыбака.
3. Есть здесь человек, душой моей приемлемый; он — что чистая яшма... Я тихонечко бреду в сандалиях-деревяшках и ищу, где уединился он.
4. То иду, то остановлюсь... Лазурная пустота надо мной — долгая, бесконечная.
5. Душа рвется из обычного и устремляется к старинному, особенному; Я погружаюсь в пресноту дао, и нет у меня сил себя оттуда выволить.
6. Чиста душа, как восходящее солнце, Как осень в воздухе.

17. 委曲

登彼太行，翠绕羊肠。杳霭流玉，悠悠花香。力之于时，声之于羌。

似往已回，如幽匪藏。水理漩湫，鹏风翱翔。道不自器，与之圆方。

Дословный перевод**Извив, излом**

1. Взойду на тот Тайхан, В бирюзовых закружусь Бараньих Кишках.
2. Вечерняя мгла струит яшму... Долгий, долгий цветов аромат.
3. Силы во времени, Звук у цяна:
4. [Силы] кажутся ушедшими—уже вернулись, [Звук] как бы притаился — не скрыт.
5. Вод линии кружатся, вьются... Пэна ветер кидается, отбрасывается.
6. Дао не делает себя «утварью»: С нею кругло, квадратно.

Перевод-парафраз**Извилины и изломы творчества**

1. Вот как бы взойду на гору Тайхан, Кружась по бирюзовому массиву Бараньих Кишок.
2. Вечерняя мгла струит яшму... Нежное, тонкое благоухание далеких цветов.
3. Пример: состояние сил человека во времени Или звуки во флейте кочевника цяна.
4. Силы наши то как бы уходят, то будто опять появляются; Звук флейты то как бы притаился, то как будто все еще не скрыт. ,
5. Образ: круги и извивы водяных узоров ,Могучее вздымание в бурю птицы Пэн.
6. Дао не стесняет себя мертво-постоянными формами вещей... Оно с ними вместе изменяется, становясь таким же, как они.

18. 实境

取语甚直，计思匪深。忽逢幽人，如见道心。清涧之曲，碧松之阴。

一客荷樵，一客听琴。情性所至，妙不自寻。遇之自天，泠然希音。

Дословный перевод**Даосущное наитие**

1. Беру слова самые прямые, Задумываю мысли неглубокие.
2. Вдруг встречаю уединившегося человека: Как бы вижу дао-душу.
3. Излучина чистого ручья... Тень изумрудной сосны...
4. Один гость несет хворост, Другой гость слушает цитру.
5. Чувством, нутром будучи постигаемо, Очаровательное — оно не отыскивается.
6. Встречаю его с Неба: Стихийный такой, сверхредкий звук!

Перевод-парафраз**Целостно-сущностное наитие**

1. Поэт выбирает самые непосредственные, прямые слова, И замысел его не имеет таинственно-ученой глубины.
2. Вот вдруг встречает он человека уединения И как бы видит его душу, прозревшую дао.
3. Там, где излучина чистого ручья, В тени бирюзово-зеленых сосен
4. Один гость несет хворост, Другой — слушает цитру.
5. Постигаемое самим чувством и самою природой Таинственно-прекрасно и вне искания.
6. Вдохновение это он встречает с Неба.. И звук дао, разреженный до нуля, поет стихией в его душе.

19. 悲慨

大风卷水，林木为摧。适苦欲死，招憩不来。百岁如流，富贵冷灰。

大道日丧，若为雄才。壮士拂剑，浩然弥哀。萧萧落叶，漏雨苍苔。

Дословный перевод**Скорбное, волнующее**

1. Сильный ветер свертывает воды; Леса деревья ломаются им.
2. Мысль горька как смерть; Зову покой — не приходит.
3. Сотня лет — ровно струя; Богатство и честь — холодная зола.
4. Великий Путь ежедневно отходит — Становлюсь как бы мощным гением.
5. Величавый муж, держась за меч, Как безбрежное, полон печали.
6. Ффф-шшш — падают листья...Протекает дождь на сизый мох...

Перевод-парафраз**Тоска рыцарской души**

1. Сильный ветер взвивает волны И ломает деревья в лесу.
2. Дума горька, словно дума о смерти... Зову покой — он не приходит.
3. Жизнь наша — скажем, сотня лет — струя, и только... И деньги, и слава — что мертвый прах.
4. Великая правда что ни день, то гаснет и меркнет... Я становлюсь как бы в положение мужа, призванного к великому.
5. Вот рыцарь — рука на мече — Все глубже и глубже погружен в необъятную скорбь.
6. С грустным шумом опадают листья... Катится струйками дождь на сизый мох.

20. 形容

绝位灵素，少回清真。如觅水影，如写阳春。风云变态，花草精神。

海之波澜，山之嶙峋。俱似大道，妙契同尘。离形得似，庶几斯人。

Дословный перевод**[Дао-]образы, [дао-]лики**

1. Всецело устремляется в духовно основное, Вскоре отойдет в чистейше истинное,
2. Подобно исканию водных бликов, Подобно писанию солнечной весны...
3. Ветровые тучи меняют вид, Цветы-травы — ядро-дух...
4. Моря волны-валы, Гор гряды-хребты —
5. Все подобно великому дао: Чарующе парно «единящемуся с пылью»...
6. Отрешается формы, добывает подобие, Может быть, сей муж.

Перевод-парафраз**Образы и лики дао в природе**

1. Поэт всецело устремляется в искание божественно-элементарного И вскоре приходит в чистоту и истину отвлечения [в дао].
2. Образы: вот он ищет блики на воде, Вот он описывает солнечную весну...
3. И метаморфозы туч, гонимых ветром, И бодрая жизнь цветов,
4. И волны моря, И зубцы скал —
5. Все это сходно с великим дао И тайными чарами составлено в одно целое с ним, приравнявшим себя к брэнному миру.
6. Отрешить себя от внешних форм мира и добыть их внутреннее подобие великому дао — Вот, что может быть достижимо для нашего мастера [дао-поэта]!

21. 超诣

匪神之灵，匪几之微。如将白云，清风与归。远引若至，临之已非。

少有道契，终与俗违。乱山乔木，碧苔芳晖。诵之思之，其声愈希。

Дословный перевод**Прехождение, достижение**

1. Не духов чудесность, Не «механизма» неуловимость.
2. Как, скажем, белые облака, С чистым ветром уходящие.
3. Издали веди — будто приходит; Приблизься к нему — уже не то.
4. Малость имея дао-части, Окончательно от мирского отклонюсь.
5. Хаос гор, высокие деревья... Лазурный мох, благоуханный свет...
6. Воспеваешь его, мыслишь его Его звук тем реже.

Перевод-парафраз**Переход граней и углубленное постижение**

1. Это настроение не есть чудесное наитие божества, Оно не есть также сокровенно-непостижимое в механизме великой природы.
2. Оно похоже, пожалуй, на белые облака, Уходящие куда-то в струях чистого ветерка.
3. Если навевать его к себе издали, оно как будто и приходит. Приблизись к нему- оно уже не то.
4. Если поэт хоть в немногом есть часть великого дао, То в конце концов он вовсе уклонится от мира.
5. Образ-картина: беспорядочная группа гор и одиноко-высокие деревья на вершинах Или лазурный мох в аромате солнечного воздуха.
6. Чем более воспевать это настроение или же думать о нем, Тем звук его (как звук дао, по Лао-цзы). «разреженнее» [неуловимее].

22. 飘逸

落落欲往，矫矫不群。缙山之鹤，华顶之云。高人画中，令色氤氲。

御风蓬叶，泛彼无垠。如不可执，如将有闻。识者已领，期之愈分。

Дословный перевод**Порхание, парение**

1. Одиноко, особо хочу уйти. Вверх, ввысь! Не стаюсь!
2. Гоуских гор журавль, Хуаских вершин тучи.
3. Высокий человек на картине: Прекрасное лицо космически духовно.
4. Едущий на ветре пыреев лист Плывет той безграничностью.
5. Как бы нельзя ухватить, Как бы вот-вот имеет слышание.
6. Познавший — тот уже принял... Жди его — больше отделится.

Перевод-парафраз**Лёт в буре, парение ввысь**

1. Несоизмеримый с толпой, желая от нее уйти, Поэт гордо и возвышенно отрешается от стада.
2. Он — как святой журавль, с гор Хоу вознесший к небу бессмертного отшельника; Он — как тучи над вершинами гор Хуа.
3. Таков же человек возвышенной души, изображенный на картине: Его прекрасное лицо дышит космическим величием.
4. Так лист пырея в вихре ветра Мчится в беспредельные пространства.
5. Настроение это – то кажется как бы неуловимым, То как будто вот-вот оно что-то сейчас услышит.
6. Те, познавшие его, в себя его уже прияли; Тот же, кто ждет его к себе, ищет его- от него все более и более отделяется.

23. 旷达

生者百岁，相去几何。欢乐苦短，忧愁实多。何如尊酒，日往烟萝。

花覆茅檐，疏雨相过。倒酒既尽，杖藜行歌。孰不有古，南山峨峨。

Дословный перевод**Ширь, постижение**

1. Жизнь, она — сто лет... Взаимное отстояние сколь велико?
2. Радость-веселье, увы, коротки; Горестей-печалей воистину много.
3. Что уподобить чарке вина, Ежедневной ходьбе во мглистые плющи?..
4. Цветы накрывают пырейный шалаш, Редкий дождь мимо идет...
5. Наливанью вина раз конец, С жердью ли иду, пою.
6. Кто не возымеет древности?.. Южные горы высятся-высятся!

Перевод-парафраз**Ширь, свобода и устремление**

1. Жизнь — это, скажем, сто лет, А далеко ли отстоят друг от друга: ее начало и конец?
2. Радость и веселье — увы! — коротки, Горя же печали поистине много!
3. Что может быть лучше чарки вина И ежедневных прогулок в заросли плюща, одетые вечерней мглой?
4. Цветы падают на мою пыреем крытую хижину, Мимо меня падает редкий дождь...
5. Вот уже все вино вылитое до капли... Опираюсь на ствол ли дикой артемизии, иду себе и пою.
6. Кто из людей не превратится в быль? Ведь одни только Южные горы высоки, высоки и вечны!

24. 流动

若纳水毂，如转丸珠。夫岂可道，假体如愚。荒荒坤轴，悠悠天枢。

载要其端，载同其符。超超神明，返返冥无。来往千载，是之谓乎。

Дословный перевод**Текучесть. Подвижность**

1. Как берущая воду ось, Как перекачивающийся шаром жемчуг.
2. Да разве можно высказать? Переносную форму оставим глупому!
3. Огромна, огромна «земная ось», Далек, далек «небесный стержень»!..
4. То добиваться ее конца, То совпасть с его частями! 5. Через! Через! К духосветам! Вспять! Вспять! Во тьму-нуль!
6. Сюда, туда — тысячами лет: Это-то веды и означает!

Перевод-парафраз**Перекачивающаяся подвижность**

1. Это наитие подобно вращению конца оси на колесе, поднимающем воду, Или же перекачиванию жемчужного зерна.
2. Нет! Как выскажешь это полностью? Ведь только грубому уму нужен пример!
3. Двигается смутной громадой «ось Земли», И вращается там, в бесконечности, «небесный стержень»...
4. Ах, зацепиться бы за эту «ось»! Ах, слиться бы со «стержнем»!
5. И вверх тогда через мир — к светлым духам! А оттуда назад — в черное небытие!
6. В движении и откатывании проводить тысячелетия — Вот это самое я и разумею!⁵⁵

⁵⁵ Цит. по : Алексеев, В. М. Китайская поэма о поэте: стансы Сыкун Ту (837–908): перевод, исследование (с приложением китайских текстов) – М. : Вост. лит., 2008. – 702 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

Народные инструменты национальностей, проживающих в КНР

Рис. 1. Китайский народный инструмент Гуцинь 古琴



Рис. 2. Китайский народный инструмент Гучжен 古筝



Рис. 3. Китайский народный инструмент Пипа 琵琶



Рис. 4. Корейский народный инструмент каягым 伽倻琴



Рис. 5. Корейский народный инструмент чангу 长鼓



Рис. 6. Корейский народный инструмент Тонгу 铜鼓



Рис. 7. Китайский народный инструмент Шэн 笙



Рис. 8. Тибетский народный инструмент Ганлин ☒☒



ПРИЛОЖЕНИЕ 4.
Нотные примеры

Пример 1 [194, 62]

Moderato delicato ($\text{♩} = 72$)

mp *cresc.*

Пример 2 [194, 64]

Presto leggero ($\text{♩} = 96$)

p *cresc.* *sfz*
staccato sempre

Пример 3 [183, 65]

dimando un tempo quasi allargando

p

Пример 4 [215, 98]

f *più mosso* $\text{♩} = 72$

f *più mosso* $\text{♩} = 72$

Пример 5 [213, 6]

pp

pp

Пример 6 [214, 3]

molto marcato

molto marcato

Пример 7 [215, 120]

Пример 8 [214, 11]

Пример 9 [224, 110]

Пример 10 [224, 135]

Пример 11 [224, 148]

Пример 12 [224, 153]

Пример 13 [75, 120]

Grave ($\text{♩} = 44$) $\text{♩} = 62$ *ad lib*

f *pp* *a tempo* *rit.* *a tempo* *pp* *mp*

Пример 14 [75, 124]

Lento ($\text{♩} = 52$)

pp *una corda* *p* *mp* *rit.*

Пример 15 [199, 2]

Allegro Con fuoco ($\text{♩} = 132$)

f *marcato*

Пример 16 [199, 22]

Пример 17 [199, 35]

f *marcato*

Пример 18 [199, 13]

Larghetto (♩ = 60) *tranquillo*

mp
contemplativo

mp

Пример 19 [199, 18]

mf [ostinato] *mf pp* *mf* *p*

mf VAR. I *raccolto* *f*

mf pp *mf* VAR. II *sensuale*

mf pp *mf*

Пример 20 [186, 162]

Capriccioso (♩ = 112)

ff

ff *tr* *8va*

Пример 21 [209, 89]

Larghetto pastorale

p rubato molto *ppp* *V*

Пример 22 [209, 93]

Adagio funebre

pp

Пример 23 [209, 95]

Andante Semplice

m.s. *legato sim.* *cresc.* *poco a poco* *cantabile* *tr*

Пример 24 [209, 98]

Allegro vivace

ff *rit. poco a poco* *accel. poco a poco* *a tempo*

Пример 25 [185, 134]

Пример 26 [185, 138]

$\text{♩} = 46$

Пример 27 [209, 100]

Allegro Scherzando

mp

(the second time faster)

Пример 28 [201, 11]

Allegretto non troppo, capriccio

p

Пример 29 [185, 185]

$\text{♩} = 125$

Пример 30 [234, 14]

p

mf

Пример 31 [200, 19]



Пример 32 [200, 23]



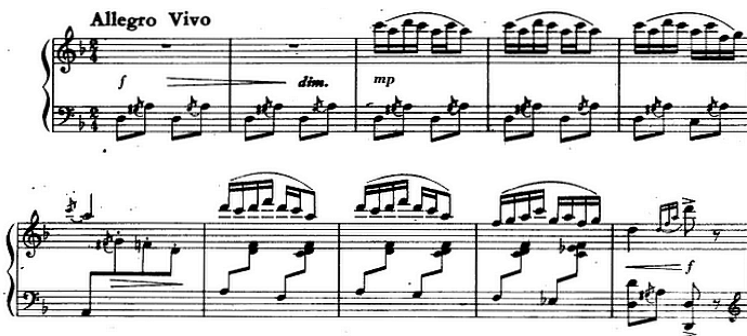
Пример 33 [200, 26]



Пример 34 [217, 24]



Пример 35 [217, 26]



Пример 36 [217, 29]

pp p mf mp

Пример 37а [217, 31]

Andante giocoso

mf mp mf f

8va...1 8va...1

Пример 37б [217, 38]

mf f mf f

8va...1 8va...1

Пример 38 [217, 44]

Andante agitato

sf fff sf fff

8va...1 8va...1

Пример 39 [217, 61]

Пример 40 [211, 13]

Listesso tempo
p

Пример 41 [211, 15]

mp leggiero

Пример 42 [211, 18]

Пример 43 [204, ??]

Пример 44 [211, 21]

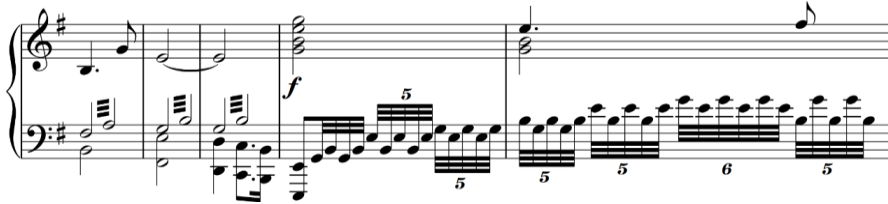
Molto vivace $\text{♩} = 80$

Andante dolce $\text{♩} = 60$
pp

Пример 45 [210, 93]



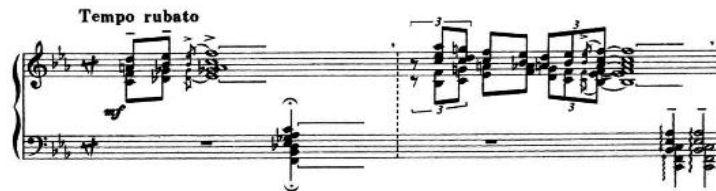
Пример 46 [210, 97]



Пример 47 [210, 100]



Пример 48 [235, 7]



Пример 49 [235, 12]



Пример 50 [235, 18]



Пример 51 [235, 24]

Tempo rubato con fuoco ♩ = 54 (约)

Пример 52 [235, 28]

Lento (♩ = 40-46) 深沉地

Пример 53 [235, 33]

Пример 54 [235, 37]

Пример 55 [235, 43]



Пример 56 [229, 51]



Пример 57 [229, 53]



Пример 58 [225, 147]



Пример 59 [216, 80]

Adagio (♩ = 54)

ppp

mp

ppp

mp poco rit.

Пример 60 [216, 82]

Moderato (♩ = 80)

mf

ppp una corda

mf tre corde

ppp una corda

mf tre corde

Пример 61 [216, 83]

p più mosso

mf

Пример 62 [216, 86]

Moderato (♩ = 80)

Пример 63 [216, 87]

Adagio (♩ = 54)

Пример 64 [216, 88]

Allegro (♩ = 126)

Пример 65 [206, 10]

Andante parlando

Пример 66 [188, 13]

sempre staccato
mf sempre staccato
poco sostenuto

Пример 67а [242, 8] Пример 67б [236, 1]

Пример 68а [203]

Пример 68б [236, 7]

Пример 69 [214, 4]

Allegretto cantabile ♩ = 92
mf con dolcezza
p
legato

Пример 70 [232, 67]

f
mf

Пример 71 [220, 34]

Lento fatigante
p melancolico
mp

Пример 72 [231, 25]

f

p
mp
mf

Пример 73 [188, 38]

mp rhythm 节奏奔放

f
mp

Пример 74 [188, 43]

mp dolce 柔和优美

mf

Пример 75 [208, 77]

Allegro agilmente

pp

cresc.

pp

cresc.

Пример 76 [230, 96]

5

Пример 77 [230, 99]

22

26

mf

cresc.

Пример 78 [230, 103]

15

p

cresc.

Пример 79 [230, 109]

6

p

cresc.

Пример 80 [230, 113]

Пример 81 [230, 117]

Пример 82 [230, 120]

Пример 83 [230, 123]

Allegro moderato ♩ = 69 (♩ = 125)

fff
dim.
poco

(8).....

Пример 84 [197, 4]

Пример 85 [197, 5]

Allegretto Allegretto

Пример 86 [197, 9]

Allegro moderato ♩ = 69 (♩ = 125)

ppp
cresc. poco

poco

fff
dim. poco

(8).....

Пример 87 [197, 13]

Andante 风趣地

Пример 88 [197, 15]

种一在院了里的江西那一块呀，我等待看花开啦（啊嗬啊哈啊嗬啊）：
这走为二党的金二尔姑娘，我盼着你回家园（啊嗬啊）

Пример 89 [197, 19]

Andantino 柔美地

Пример 90 [197, 23]

老哈河的岸上，驮了罐罐的老二马二奔前方；
驮了罐罐的老二马二奔前方；
驮二情 驮二爱的 驮思 驮情，二出二嫁到 远二远的 驮二步；
驮二情 驮二爱的 驮思 驮情，二出二嫁到 远二远的 驮二步；

Пример 91 [197, 27]

Adagio 思念地

Пример 97 [190]

Poco tranquillo. cantando

Пример 98 [181, 134]

Allegretto grazioso. M. 84 = ♩

Пример 99 [218, 7]

Andante espressivo

Пример 100 [218, 18]

Пример 101 [221, 21]

Пример 102 [239, 121]

Пример 103 [239, 122]

Пример 104 [233, 8]

Adagio $\text{♩} = 54$

Пример 105 [233, 13]

Allegro Vivace $\text{♩} = 120$

Пример 106 [233, 24]

Allegro Vivace

8^{va}-1 8^{va}-1

cresc.

mf

Пример 107 [196, 57]

p

mp

P X P X

Пример 108 [196, 60]

sp

Пример 109 [238, 7]



Пример 110 [196, 62]



Пример 111 [191, 77]



Пример 112 [196, 63]



Пример 112



Пример 113 [196, 65]

Пример 114 [212, 162]

Пример 115 [212, 170]

Пример 116 [240, 11]

Пример 117 [240, 23]

Пример 118 [240, 54]

Introduction (♩ = 80)

Musical score for Example 119, Introduction, measures 1-2. The piece is in 4/4 time with a tempo of ♩ = 80. The first measure features a piano introduction with a *mp* dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure continues the introduction with a similar pattern.

Musical score for Example 119, Introduction, measures 3-4. The third measure continues the piano introduction with a *mp* dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth measure concludes the introduction with a final chord and a rest.

Пример 119 [240, 67]

Musical score for Example 120, measures 1-2. The piece is in 4/4 time. The first measure features a piano introduction with a *f* dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure continues the introduction with a similar pattern.

Пример 120 [240, 97]

Affrettare ♩ = 80

Musical score for Example 121, measures 1-2. The piece is in 2/4 time with a tempo of ♩ = 80. The first measure features a piano introduction with a *f* dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure continues the introduction with a similar pattern.

Пример 121 [189, 52]

Musical score for Example 122, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a *mp* dynamic. The first measure features a piano introduction with a *mp* dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure continues the introduction with a similar pattern. The third and fourth measures conclude the introduction with a final chord and a rest.

Musical score for Example 122, measures 5-8. The piece is in 2/4 time with a *mp* dynamic. The fifth measure features a piano introduction with a *mp* dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The sixth measure continues the introduction with a similar pattern. The seventh and eighth measures conclude the introduction with a final chord and a rest.

Пример 122 [189, 54]

pp

p dolce

4

Пример 123 [189, 57]

Пример 124 [189, 59]

ff

Пример 125 [195, 4]

Пример 126 [195, 7]

Пример 127 [195, 11]

Пример 128 [195, 17]

Пример 129 [195, 24]

Пример 130 [222, 5]

Largo (♩ = 46 →) Con piacevolezza

Пример 131 [222, 9]

Rubato
p *espress.*

This musical score is for Example 132. It consists of a single system with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Rubato' and the dynamics are 'p' (piano) and 'espress.' (espressivo). The music features a melodic line in the treble clef with a trill-like ornament and a bass line with sustained chords.

Пример 132 [222, 13]

Allegro Vivace
mp

This musical score is for Example 133. It consists of two systems with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Allegro Vivace' and the dynamics are 'mp' (mezzo-piano). The music features a fast, rhythmic melody in the treble clef and a bass line with chords and eighth notes.

Пример 133 [226, 46]

Allegretto

This musical score is for Example 134. It consists of two systems with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Allegretto'. The music features complex harmonic structures with many chords and accidentals in both the treble and bass clefs.

Пример 134 [226, 49]

Lento *ad lib.*
p *mf* *p*

This musical score is for Example 135. It consists of a single system with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Lento' and includes 'ad lib.' (ad libitum). The dynamics are 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'p' (piano). The music features a slow, melodic line in the treble clef and a bass line with chords and eighth notes.

Пример 135 [219, 24]

p leggiero *f* *simile*

This musical score is for Example 136. It consists of a single system with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'p leggiero' (piano, leggiero). The dynamics are 'p' (piano), 'f' (forte), and 'simile' (simile). The music features a light, melodic line in the treble clef and a bass line with chords and eighth notes.

Пример 136 [219, 47]

237 *Piu mosso*
8
martellato

241 *Poco allargando*

245 *Vivace con brio*
Deciso
f

248 *ff*
ff

Пример 137 [219, 110]

mp *f* *ff* *mp*

f *mp* *f*

Пример 138 [219, 153]

Allegro moderato festivamente
f

mp *f* *ff*

Пример 139 [225, 160]

Scherzevolmente

Пример 140 [225, 164]

Vivace

Пример 141 [225, 167]

Allegro con brio

Пример 142 [225, 169]

Пример 143 [225, 170]

Пример 144 [225, 173]

3

8^{va}
accelerando

Пример 145 [187, 145]

$\text{♩} = 132$
f

Пример 146 [187, 155]

$\text{♩} = 176$
pp *f* *pp* *f* *p*

9

f

Пример 147 [198, 93]

8^{va}

sabbito
p

Пример 148 [198, 96]

Example 149a consists of three systems of piano and bass staves. The first system includes the instruction "(staccato assis.)". The music features complex rhythmic patterns and chordal textures.

Пример 149а [220, 147]

Example 149b consists of two systems of piano and bass staves. The first system includes the instruction "Vivace" and a dynamic marking "f". The music is characterized by a driving, rhythmic bass line.

Пример 149б [220, 148]

Example 150 consists of two systems of piano and bass staves. The music features a complex, rhythmic bass line with intricate patterns.

Пример 150 [220, 153]

Example 151 consists of two systems of piano and bass staves. The music features a complex, rhythmic bass line with intricate patterns.

Пример 151 [223, 36]

Example 152 consists of two systems of piano and bass staves. The first system includes the instruction "Adagio" and dynamic markings "p" and "pp". The music is characterized by a slow, melodic line in the right hand and a steady bass line.

Пример 152 [223, 44]

Пример 153 [223, 47]

Пример 154 [184]

Пример 155 [185, 174]

Пример 156 [205]

Пример 157 [205]

Пример 158 [205]

Пример 159 [193]

Modérément animé

Пример 160 [192]

Lent (M.M. 92 = ♩)

un peu en dehors

douxment sonore

Пример 161а [207, 144]

Пример 161б [207, 146]