

На правах рукописи
УДК 786

Дун Вань

**Специфика фортепианной партии в обработках народных напевов
и художественных песнях композитора Ли Инхая**

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

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2023

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Научный руководитель:

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Гуревич Владимир Абрамович

Официальные оппоненты:

Чахвадзе Натэлла Владимировна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки»

Максимова Антонина Сергеевна

кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

Ведущая организация:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

Защита состоится 29 июня 2023 года в 16.00 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу:

http://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000926.html

Автореферат разослан « » 2023 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Ли Инхай (1926–2007) – выдающийся представитель китайской музыкальной культуры второй половины XX века, композитор, музыковед, педагог. За шесть десятилетий творческой деятельности ему удалось разработать оригинальную концепцию национального композиторского стиля, основанного на традиционных китайских жанрах, и соединить его с современной исполнительской техникой. В результате, Ли Инхай создал множество музыкальных произведений, наполненных ясным национальным колоритом. Его творчество не только включает в себе новаторский подход композитора к созданию музыкальных произведений, оно также играет важную роль в продвижении в широкие слушательские круги древнего музыкального наследия.

Фортепианные произведения Ли Инхая передают китайские классические эстетические идеи, раскрывают стилистические принципы современной профессиональной китайской музыки. Несомненно, творчество Ли Инхая имеет эпохальное значение как для истории китайской национальной музыки в целом, так и непосредственно китайской фортепианной культуры.

В центре исследования – обработки Ли Инхаем народных мелодий для фортепиано, ставшие национальной классикой. Их появление семь десятилетий назад стало поворотным моментом эволюции китайского музыкального искусства, убедительно доказав перспективность подобного рода жанровых решений для включения Поднебесной в процесс развития мировой композиторской школы и, одновременно, демонстрируя естественную связь китайского мелоса с европейским гармоническим мышлением.

В орбите внимания диссертации – роль фортепианной партии в художественных песнях (романсах) Ли Инхая. Их появление связано с особой функцией жанра художественных песен в китайской музыке. Этот жанр представляет собой синтез вокальной и фортепианной партий и дает возможность обратиться к общеэстетическим и музыкально-поэтическим основам китайской культуры. Подробный анализ художественных песен, охватывающий разные аспекты их содержания и структуры, позволяет понять принципиально новаторскую сущность фортепианной драматургии вокальных сочинений, фокусирующей внимание на раскрытии внутреннего мира героя, его помыслов и побуждений. Фортепианная партия не просто аккумулирует и усиливает эмоциональную сущность поэтического текста. Она зачастую предвосхищает драматургическое решение целого, направляя его ход. Названное определяет актуальность исследования.

Степень разработанности темы исследования. Сочинения Ли Инхая в целом, и, в первую очередь, фортепианные опусы, составляющие основу наследия композитора, привлекают внимание ученых. Творчество Ли Инхая стало предметом исследований Фан Цзуина, Дин Ли, Цзи Бинбин, Се Хун, Цзяо Фэн, Чжао Агуана, Ван Мин, Бянь Мэн, Су Дзенхуа, Фэн Сяоган, Сюй Юфан, Го Тянь, Ван Аньчао, Го Хэчу, Люй Чэна, Су Ланьшэнь, Сюй Пинли, Фэн Гуаньюя, Цзян Цзян, Ци Цзифэна, Чжао Дунмэй, Ян Шанью, Го Хунси, Пэн Юнцзюнь, Фань

Цзинься. Среди работ на русском языке следует выделить цикл публикаций Ван Ин, охватывающих широкий круг вопросов, связанных с разными сторонами современной китайской фортепианной культуры, в том числе сочинениями Ли Инхая. И в Китае, и в России Ли Инхай, конечно, фигурирует во всех крупных трудах по истории современной китайской музыки и фортепианного искусства (монографии и статьи С. Айзенштадта, У Ген-Ира, Бянь Мэн, Сюй Цзянь, Тун Даоцзинь, Сюэ Вэйэнь, Ван Исюань, Ван Сяои, Ван Фан, Вэй Тингэ, Дун Вэйвэй, Жэнь Цзиньвэнь, Лан Ли, Ло Аньци, Лю Лина, Лю Сысы, Лю Цзе, Лю Цюньцзюнь, Сюй Мэйяо, У Гочжу, Гао Сяогуан, У Цюнь, Хэ Сюань, Цай Сунци, Цай Синцзы, Цинь Чуань, Цю Жуйфан, Цюй Гэ, Цянь Юньшань, Чжан И, Чжан Минь, Чжан Яньнань, Чжэн Юань, Чжэн Ян, Чэнь Дэнси, Ян Чжэнцзюнь, Хуан Янь, Янь Фэй, Фань Юй, Цинь Цинь, Цюй Ва). Специальных обобщающих исследований по фортепианной музыке Ли Инхая на русском языке до сей поры не появилось, да и китайские публикации носят в основном частный характер и касаются конкретных проблем стилистики и интерпретации фортепианных опусов композитора во главе с классической «Китайской флейтой и барабаном в сумерках», вовсе не затрагивая роль фортепианной партии в камерно-вокальных сочинениях Ли Инхая. В итоге на сегодняшний день имеется ряд статей о фортепианных произведениях Ли Инхая, но при этом отсутствует целостный анализ фортепианного творчества композитора, что и стало стимулом для написания нашей работы, делая ее особенно актуальной.

Объектом исследования выступает фортепианное и камерно-вокальное творчество Ли Инхая.

Предметом исследования является специфика фортепианной партии в обработках народных напевов и художественных песнях Ли Инхая.

Цель исследования – выявление приемов взаимодействия традиционной китайской музыки и современной композиторской техники в произведениях Ли Инхая.

Задачи исследования:

- характеристика жизненного пути композитора в контексте исторических событий того времени;
- анализ форм и методов фортепианного переложения национальных мелодий,
- характеристика основных специфических принципов исполнения на национальных музыкальных инструментах и их претворения в произведениях композитора,
- комплексный анализ цикла художественных песен (романсов) композитора с учетом выявленных особенностей его индивидуального стиля.

Теоретико-методологическая основа диссертации. Методологическая основа диссертации – гносеологический комплекс, опирающийся на современную методологическую базу музыковедческой науки: герменевтику, компаративистику, семиологию, структурализм и др. В поле зрения автора – методологи-

ческие принципы, зафиксированные в трудах российских и зарубежных музыковедов, в том числе переведенных на китайский язык изданиях трудов А. Шенберга, Ф. Ламперти, И. Способина, П. Хиндемита, публикациях Г. Шнеерсона, С. Айзенштадта, Е. Васильченко, П. Гайдай, М. Кравцовой, О. Никитенко, У Ген-Ира, Пэн Чэна и др.

Методы исследования. В исследовании применялся комплексный подход, сочетающий различные методы анализа: исторический, теоретический, индуктивный, аналитический, структурно-типологический, сравнительный.

Материал исследования – фортепианные и камерно-вокальные произведения композитора, труды, посвященные китайской музыкальной культуре, в частности, становлению фортепианного творчества в Китае. Работы по китайской классической поэзии, об особенностях национального музыкального стиля, включая стилистику сочинений и исполнительской техники игры на народных инструментах. Труды по теории лада, гармонии, анализу форм, полифонии и т.д. Публикации, рассказывающие об интерпретации фортепианных и вокальных опусов Ли Инхая.

Положения, выносимые на защиту:

1. Творчество Ли Инхая – явление китайской художественной культуры, основанное на органичном синтезе национальных и интернациональных элементов, образующих неразрывное стилистическое единство.

2. Композитору удалось найти свой путь воплощения китайского интонационного начала в условиях быстро изменяющегося китайского социума, опирающийся на творческое претворение традиционных и новейших эстетических идей.

3. Краеугольным камнем композиторского мастерства Ли Инхая является высокий уровень профессионализма, позволяющий ему равноценно владеть различными манерами письма и претворять их на практике.

4. Рецепция и адаптация европейской композиторской техники к национальному материалу получили законченное выражение в фортепианной музыке Ли Инхая, их претворение заложило основы поступательного развития китайской фортепианной культуры конца XX – начала XXI веков и оказало огромное влияние на деятельность последующих поколений китайских авторов и исполнителей.

5. Жанровая специфика творчества Ли Инхая привела его к логически выверенному решению проблемы включения фортепиано в онтологический процесс эволюции как собственно фортепианного искусства Поднебесной, так и «смежных» жанровых категорий, в особенности, камерно-вокальной сферы, где мастеру удалось найти и утвердить разнообразные версии соединения вокального и фортепианного сегментов композиторского творчества.

Научная новизна работы заключается:

в осуществлении комплексного исследования основных жанровых компонентов фортепианного творчества композитора Ли Инхая;

в актуализации многоуровневого анализа, посвященного процессу слияния национальной музыки и современной композиционной техники;

в исполнительском анализе, направленном на аутентичное воспроизведение произведений композитора

Теоретическая значимость исследования состоит в проведении анализа творчества композитора с выявлением его характерных стилевых черт. Фортепианные и вокальные произведения Ли Инхая передали ключевые особенности китайской народной музыкальной культуры, что способствовало процессу современного формирования профессиональной китайской композиторской школы. В своем творчестве Ли Инхай взял за исходный материал традиционную классическую музыку Поднебесной, фольклорные песни и инструментальные наигрыши различных местностей. Основываясь на традиционной ладовой системе, он использовал разнообразные приемы современной западной музыки, что позволило ему раскрыть потенциал народного ладового мышления, закономерности музыкальной структуры и ее новейшего стилистического решения, благодаря чему была сформирована сама сфера фортепианной музыки Китая XX столетия.

Практическая значимость исследования заключается в выявлении глубинных причин обновления национальной композиторской школы, запечатленных в сочинениях Ли Инхая. Кроме того, понимание специфики авторского стиля открывает пути для ознакомления иностранной аудитории с его творчеством, что в свою очередь способствует взаимообогащению музыкальных культур. Помимо этого, детальный анализ предоставляет необходимую базу для аутентичного исполнения произведений композитора.

Достоверность научных результатов исследования обуславливается:

- опорой на широкий круг признанных наукой исследований творчества Ли Инхая;
- методологической обоснованностью позиции автора, проистекающей из комплекса примененных в работе методов анализа;
- полным охватом темы, включающим весь корпус написанных композитором фортепианных произведений;
- апробацией результатов труда в виде ряда опубликованных научных статей и докладов.

Апробация результатов. Работа прошла обсуждение на заседании кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Результаты исследования апробированы на научных форумах, в частности, Международной научно-практической конференции «Музыкальное образование в современном мире: диалог времен» (Санкт-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 2017). По материалам диссертации имеются пять публикаций, в том числе четыре – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы (184 наименования) и двух приложений, включающих хронограф основных дат жизни и творчества Ли Инхая и список его фортепианных опусов. Диссертация снабжена 79 нотными примерами. Общий объем работы – 191 страница.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы актуальность и степень разработанности темы, сформулированы объект и предмет исследования, его цель и задачи, обрисован материал труда, приведены его основные положения, выносимые на защиту. Охарактеризована новизна диссертации, ее теоретическая и практическая значимость.

Глава первая – «Творческая биография Ли Инхая». В ней приводятся основные вехи жизненного пути мастера, рассказывается об этапах формирования его композиторской индивидуальности. Глава состоит из четырех параграфов: *«Детство и юность (1926–1945)»*, *«Период после основания КНР (1945–1966)»*, *«Период «культурной революции» (1966–1976)»* и *«Поздний период (1976–2007)»*.

Природный талант Ли Инхая был выпестован в тяжелейших условиях перманентного социального кризиса, войны с японскими захватчиками и многолетней гражданской войны, разделившей китайское общество. Основную роль сыграли занятия юного музыканта с композитором и теоретиком Ван Лисанем и, в первую очередь, с немецким композитором Вольфгангом Френкелем, под руководством которого в 1940-е годы Ли Инхай получил всестороннюю подготовку в сфере сочинения музыки, музыкально-теоретических предметов и знания современных стилей (включая додекафонию, апологетом которой был Френкель).

В 1948 году, окончив Нанкинскую консерваторию, Ли Инхай начинает активную композиторскую и педагогическую деятельность. Новые коммунистические власти содействовали продвижению молодого поколения китайских музыкантов, и в 1952 году Ли Инхай стал преподавать в старейшем вузе страны – Шанхайской консерватории, в котором он прослужил 12 лет. Благоприятная академическая атмосфера Шанхайской консерватории предоставила прекрасные условия для его работы в области изучения теории музыки. В то время ректором Шанхайской консерватории был крупный композитор и организатор профессионального музыкального образования Хэ Лутин, придававший большое значение изучению фольклора. В связи с этим Ли Инхаю предоставляется возможность исследовать ладогармоническую специфику народной песни и традиционной музыкальной драмы, а также характерные особенности народной инструментальной музыки. Композитор многократно участвует в этнографических экспедициях в разные регионы Китая, где ему из первых рук удается получить уникальный музыкальный материал. После тщательного систематизирования данного материала Ли Инхай создает в конечном итоге достаточно полную теоретическую систему анализа национальной ладоинтонационной структуры. В 1959 году он пишет монографию под названием «Лады национальности Хань и их склад»¹. Данная работа посвящена специфике интонационного склада китайской народной музыки. Этот труд – фактически первая монография, раскрывающая яркие особенности традиционной китайской ладовой теории и практики.

¹ Ли Инхай. «Лады национальности Хань и их склад». Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. Первое издание – 1959, переиздание – 2005.

В 1956 году Ли Инхай составляет «Сборник народных сольных песен»². Кроме того, в этот период в процессе изучения национального фольклора композитор записывает более ста песен в фольклорном стиле, издает альбом «50 народных песен в переложении для фортепиано»³, сочиняет музыку к кинофильму «Великая отправная точка» и т.д. В 1963 году он публикует педагогический труд под названием «Методика упражнений в пентатонических ладах на фортепиано»⁴.

Весьма сложным для Ли Инхая, как и для всего китайского искусства, оказался период «культурной революции» (1966–1976). В это время одерживает верх так называемая «ультралевая» идеология, подразумевающая полное подчинение сферы искусства политическим целям. Что в результате приводит к жесткой цензуре, а также серьезному ограничению в области выбора музыкальных средств выразительности. Однако, в отличие от многих своих коллег, Ли Инхаю удалось избежать прямых репрессий. Он вовремя сориентировался и перестроился в единственно возможном направлении: обработки национального фольклора и сочинении идейно «правильных» массовых песен и музыки к агитационно-пропагандистским кинолентам.

Положение кардинально изменилось в конце 1970-х годов, после начала периода «реформ и открытости». Ли Инхай возвращается к временно прерванной из-за «культурной революции» педагогической работе в пекинской Китайской консерватории, занимая в 1983-87 годах должность ее проректора. Он продолжает работу по изучению китайского фольклора, пишет ряд новых обработок классических мелодий для фортепиано, создает несколько циклов вокальных версий поэтических творений времен императорского Китая. В условиях творческой свободы он смело объединяет европейские и национальные ладовые системы, формируя своеобразный многоголосный стиль, синтезирующий китайский интонационно-ладовый абрис с тонико-доминантовой функциональностью, в аккордике терцового и нетерцового строения. К нему тянутся талантливые молодые музыканты: из его класса вышел ряд ныне ведущих мастеров китайской композиторской школы – таких, как Тань Дунь, в дальнейшем получивший известность благодаря написанию саундтрека к популярному кинофильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», а также гимна Олимпийских игр в Пекине 2008 года. В первом своем крупном произведении – фортепианном цикле «Восемь воспоминаний в акварели» Тань Дунь напрямую заимствует композиционную технику, свойственную творческому стилю Ли Инхая. Профессор спокойно относился к экспериментам своих воспитанников: отлично знавший стилистику современной мировой композиторской школы, он понимал, что без этих экспериментов невозможно обрести собственное лицо. Что несколько не мешало ему

² Ли Инхай «Сборник народных сольных песен». Шанхай: Шанхайское культурное издательство, 1956. Переиздание с обновлениями – Издательская компания Вэньлянь, 1984

³ Ли Инхай «50 народных песен в переложении для фортепиано». Шанхай, Шанхайское издательство культуры и искусства, 1957.

⁴ Ли Инхай. «Методика упражнений в пентатонических ладах на фортепиано». Шанхай: Шанхайское издательство культуры и искусства, 1963.

наставлять учеников на путь следования многовековым традициям национальной культуры.

Ли Инхай продолжал усердно трудиться как композитор и педагог и после ухода на пенсию в 1989 году. Мэтр возглавил Китайский союз музыкантов, вошел в руководство Совета народной музыки. В 2000-е годы Ли Инхай издал несколько сборников своих камерно-инструментальных и вокальных опусов, опубликовал новые версии своих научных трудов. Окруженный всеобщим почетом и уважением, он скончался 5 января 2007 года на 81-м году жизни.

Следуя за историей страны, творчество Ли Инхая прошло долгий путь развития, от подражания до самобытного явления. Мир чувств и идей, заключенных в его произведениях, становится со временем все глубже и многограннее. Происходит обогащение творческих приемов, включающих в себя использование различных жанров, форм и средств выразительности, свойственных европейской музыке. Благодаря смелому заимствованию и модификации новой композиционной техники, его стиль выходит за рамки типовой модели и приобретает яркие индивидуальные черты. В результате, произведения композитора отличаются изысканностью и, одновременно, простотой и содержательностью музыкального языка, демонстрируя характерные национальные особенности вкупе с искусным владением европейской техникой композиции.

Глава вторая – «Общая характеристика фортепианного творчества Ли Инхая» содержит четыре параграфа. *Первый* назван *«Главное направление фортепианного творчества – переложение народных песен»*. В целом фортепианное творчество Ли Инхая можно условно разделить на 3 этапа. Первый из них охватывает 1950-е - начало 1960-х годов, второй – период с середины 60-х до конца 70-х, третий – с конца 70-х до середины 2000-х годов.

В начале 50-х годов Ли Инхай обрабатывает 100 народных песен. В дальнейшем композитор выбирает из них 50, на основе которых составляет и издает фортепианный сборник «50 китайских народных песен для фортепиано», который экспонирует народные мелодии 21 региона Китая. Создание данного цикла фортепианных пьес привело к обновлению мелодики и новому ладогармоническому осмыслению народной музыки. Это произошло благодаря тому, что композитор не следует слепо музыкальным формам народных песен: используя собственные теоретические исследования народной музыки и ее ладогармонического строя, и не прекращая при этом вбирать лучшее из классического музыкального наследия, он тщательно обрабатывает и преобразует каждую народную мелодию, используя комплекс современных композиторских приемов, в свежей и яркой фортепианной манере. Таким образом, сочетание фольклорных черт с современными художественными особенностями убедительно отражает самобытный стиль музыки Ли Инхая.

В предисловии к сборнику Ли Инхай пишет: «Данный сборник в первую очередь направлен на непосредственное изучение гармонического строя народных песен, а также их применение в образовательном процессе. Таким образом, главной задачей является попытаться глубже исследовать и освоить народный

лад и тональную систему»⁵. В сборнике мы видим многообразие исследуемых приемов. Например, в «Тибетском танце» преобладает полифонический склад, в «Песне горцев Анхой» к мелодии добавлен параллельный самостоятельный голос, в «Гада Мейлин» аккордовая фактура, а в «Шитом лотосом чехле Шанси» – фактура из фигурационно разложенных аккордов. Каждая из пятидесяти пьес – разного территориального происхождения, что объясняет разнообразие музыкальных нюансов сборника в целом и воссоздает миниатюрный образ китайской традиционной культуры в ее уникальной многоликости.

Второй параграф – «Использование китайской ладовой структуры в качестве теоретической базы фортепианного творчества» анализирует в качестве примера цикл «Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано» (2002). Данный сборник из 20 номеров обладает богатым внутренним содержанием, «включая отработку транспонирования целотонавого лада, чередования параллельных кварт и терций, видов аккордов и арпеджио, а также тренировку исполнения параллельных квинт, октав и пентатонических мелизмов»⁶. Появление его решило проблему использования удобной аппликатуры при исполнении пентатонической гаммы: благодаря специфичной базовой технике, каждый этюд вносит свой вклад в этот процесс. Сборник закладывает основу для освоения пентатонического лада. Он обогатил фортепианную культуру, поспособствовав укреплению ее самобытности, и одновременно послужив толчком для адаптации и укоренения фортепианного исполнительства в стране. Не случайно «Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано» Ли Инхая входят в программу среднего и вузовского образования в качестве обязательных сочинений.

Третий параграф «Структурно-тематический анализ фортепианных переложений национальных мелодий» включает подробный анализ узловых сочинений Ли Инхая: пьес «Китайская флейта и барабан в сумерках» и «Прощание с уезжающим другом» (1957–1959), прочно вошедших в число классических китайских фортепианных опусов.

Композиторы Поднебесной давно и плодотворно исследуют интонационные основы национального фольклора. Изучаются традиционные пентатонные лады (гун-лад, шан-лад, цзюе-лад, чжи-лад, и юй-лад) и их общий звуковой состав из пяти ступеней (гун, шан, цзюе, чжи и юй), рассматривается ладовое соответствие ступеней звукорядам с точки зрения устойчивости, опорности и ладовых тяготений⁷. Подобные изыскания послужили прекрасной базой для быстрого развития китайской музыки. Благодаря неустанным усилиям композиторов и исполнителей в течение нескольких десятилетий фортепианные произведения, наделенные национальными художественными чертами китайского генезиса, постоянно выходили в свет, приобретая всеобщую известность.

⁵ Ли Инхай. 50 китайских народных песен для фортепиано. Шанхай, 1994. С. 31.

⁶ Ли Инхай. Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано. Пекин, 2002. 88 с.

⁷ Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2011. 301 с.

Ли Инхай – один из лидеров китайской композиторской школы, сосредоточил свое внимание именно на этом дискурсе национального стиля. Можно сказать, что его опусы «Китайская флейта и барабан в сумерках» и «Прощание с уезжающим другом» являются образцами в данном отношении. В них творчески претворен гармонический уклад и основной мотив древних классических песен, которые получают дальнейшее развитие, исходящее из чувств, заложенных в оригинале. Мелодизация гармонии и музыкальной ткани придают ясность и четкость изложению, акустический эффект также становится более характерным. Для лучшего выражения чувств Ли Инхай применяет такие приемы, как эластичную ритмическую модель, свойственную китайской национальной метроритмике, а также свободно варьируемый темп, которые оттеняют другие музыкальные приемы. В этих двух пьесах голоса старинного циня и пипы сочетаются с современными эстетическими идеями. Композитор смог в них отобразить лучшее из китайской традиционной музыки, сделав краеугольным камнем основной мотив и лад исходного классического напева. Что позволило древним мелодиям, образно говоря, наполниться дыханием современности, при этом сохранив в себе отпечаток изящества традиционной китайской культуры, и одновременно раскрыв силу выразительности фортепианного тембра.

Еще одна популярная пьеса Ли Инхая – «Сорвать цветы тростника» (1957) – переложение трудовой запевки местности Субэй, провинции Цзянсу. Она сохранила в себе изначальный рабочий ритм, при этом трансформированная Ли Инхаем мелодическая линия адекватно передает первоначальный лиризм и утонченный стиль фольклорного первоисточника. Своеобразна фактура пьесы, здесь композитор адаптирует полифоническую манеру письма, сделав так, чтобы мелодические линии каждого голоса, взаимодополняя друг друга, одновременно сохраняли независимость. Все это создает живой и свежий художественный образ.

В число классических вошла также миниатюра «Шитый лотосом чехол» (1956) – фортепианное переложение народной песни провинции Шанси. Ритмический рисунок аккомпанемента строится на движении шестнадцатых, при этом за каждой акцентированной нотой в мелодии следует пауза. Миниатюра сохранила чистый и искренний стиль народной песни и привнесла в нее развитую текучесть песенной линии, углубив нежный и кроткий образ молодой девушки, грезящей о любви.

Среди других опусов Ли Инхая отметим «Вариации на тему «Смена дворцов»» (2000), написанные в Шанхае по заказу «Компании по формированию фортепианного репертуара для детей Китая XXI века». Опус состоит из шести разделов: темы, четырех вариаций и финала. Они уникальны по своей ладовой структуре, которая представляет собой смену следующих основных тонов: Гун – Чжи – Шан – Юй – Цзюэ – Чжи. Данная очередность наблюдается как в самой теме, так и в каждой вариации. Последовательность непрерывно переключается между одноименными тональностями, при этом ладовая структура каждой из вариаций не совсем одинакова. Известный музыковед Го Хэчу дал следующую оценку специфике пьесы: «Тема «Смены дворцов» не является чем-то новым или

редким. Но ее новизна и уникальность в данной пьесе заключается в использовании приема последовательной смены («смены дворцов»), на основе которого и создаются вариации»⁸. Произведение, выдержавшее испытание временем, убедительно раскрывает талант композитора, отражая «ценность новизны и уникальности. Несмотря на небольшой объем, в «Вариациях на тему «Смена дворцов»» с помощью новаторского приема, выраженного в специфической ладовой структуре вариаций, раскрывается смысл произведения, в связи с чем оно заслуживает особого внимания»⁹.

Кроме того, перу композитора принадлежат множество других ярких фортепианных произведений. Это сюиты «Зоопарк» и «Со слов бабушки», прелюдия «Тибетский танец», пьеса «Хождение по канату», сюита «Цирковые зарисовки», пьеса «Высокая луна» и т.д.

Четвертый параграф второй главы «Претворение звучания национальных инструментов и трудовых песен в фортепианных пьесах Ли Инхая» повествует о претворении звучания национальных инструментов и трудовых песен в фортепианных пьесах Ли Инхая. Претворение звучания национальных инструментов принадлежит к самым распространенным приемам, встречающимся в современной китайской музыке. Ныне ими никого не удивишь. Впрочем, качество подобного претворения бывает весьма разным, сплошь и рядом превращаясь в многократно тиражируемый трафарет. Ли Инхай счастливо избежал подобной опасности. Внутренняя культура и фундаментальность профессиональных навыков не позволяли ему сбиваться на примитивное подражание, а оставаться в рамках фортепианного фактурно-тембрового решения. В этом плане особенно впечатляют обе лучшие пьесы Ли Инхая: «Прощание с уезжающим другом» и «Китайская флейта и барабан в сумерках». В первой из них автор обращается к лирическому стихотворению поэта танской эпохи Ван Вэя (701–761):

«Утренний дождь. Пыль стала сырой.
Двор постоялый. Ивы ярче, свежей.
Очень прошу, выпьем по чарке второй.
Пройдя Янгуань, вам не встретить друзей»
(Перевод Арк. Штейнберга)

Музыка, написанная на данные слова, проста и безыскусна, но при этом она наполнена сильными чувствами, тоской, исходящей из глубины сердца. Изгибы мелодии и слова песни оттеняют друг друга, раскрывая искреннюю тревогу автора за друга, уезжающего в далекие края.

Стихотворение отображает глубокое взаимодействие времени и пространства. Оно потрясает человеческий дух, храня в себе неотступную боль разлуки, что рождает возвышенный художественный фон. В процессе создания фортепианной версии Ли Инхай проявил глубокое уважение к его изначальному художе-

⁸ Го Хэчу. Ли Инхай: «Вариации на тему «Смена дворцов»: анализ самобытности произведения и композиторской техники // Учебное Издание Уханьской консерватории. 2002. № 4. С. 34–37.

⁹ Там же.

ственному образу. Для этого он не только использовал характерное фортепианное звучание, но и задействовал многосложный музыкальный язык. Применяв европейскую семиступенную систему, с ее помощью он парадоксальным образом до мельчайших деталей раскрыл силу обаяния и художественные особенности древней музыки, тем самым показав силу фортепианного искусства. В тембровом плане автор тонко имитирует звучание старинного циня, характерный «рассеянный звук» этого семиструнного щипкового инструмента, манеру исполнения на открытых струнах, тем самым создавая необычный акустический эффект. Во втором разделе пьесы применяется техника «тихого прикосновения». В финале композитор последовательно использует три акцента, подобно тем, которые применяются при игре на цине. Благодаря столь точной имитации, Ли Инхай смог выразить мягкость и нежность, чистоту и уравновешенность, уникальные тембровые свойства, мелодическую легкость инструмента, которые создают ощущение отречения от мирской суеты.

Фортепианная версия пьесы для одного из самых распространенных в стране струнно-щипковых инструментов – пипы «Китайская флейта и барабан в сумерках» приобрела поистине всенародную популярность. Задействуя возможности тембра фортепиано, Ли Инхай успешно смоделировал звучание пипы, предоставив слушателям возможность лично ощутить очарование горного пейзажа, как будто выполненного в стиле изящных китайских рисунков тушью. В этом опусе, написанном в форме вариаций, слышатся голоса и других национальных инструментов: холодное и протяжное звучание флейты Сяо, деликатное и гибкое звучание циня и чжэна (еще одного представителя струнных), тембры колокола и барабана расширили регистровый диапазон звучания, значительно усилив музыкальный эффект. Стадии структурного развития внутри произведения объединены общей закономерностью: использование характерного ритма, возникшего в самом начале, еще более усиливает систему смены темпов, типичную в древней китайской музыке: «очень спокойно – медленно – умеренно – быстро – очень спокойно». В главной теме произведения противопоставляются интонационно разные элементы, при этом все новые и новые образы постепенно пронизывают развертывающуюся музыкальную ткань. Применение пентатоники логически увязано с мастерским владением композитором приемами многоголосия, что в совершенстве раскрывает широту фортепианного инструментального диапазона: фактурная последовательность чистая и ясная. Пьеса «Китайская флейта и барабан в сумерках» стала классическим образцом нового китайского фортепианного творчества.

В заключение главы даны анализы обработанных Ли Инхаем трудовых песен, тонко учитывающие особый интонационный абрис этих популярных в народе мелодий. Ныне не подлежит сомнению, что обработки Ли Инхая стали своеобразным краеугольным камнем китайской фортепианной музыки, способствовали проведению дальнейших исследований китайской мелодики и гармонии, повысили художественную и образовательную ценность фортепианной музыки как таковой для многих поколений китайских пианистов и любителей искусства.

Третья глава диссертации – «**Особенности исполнения фортепианных произведений Ли Инхая**» посвящена вопросам их интерпретации. В ее шести лаконичных параграфах (*«Исполнительская специфика фортепианных переложений»*, *«Сочетание авторского и исполнительского видения произведения»*, *«Основы исполнительской техники»*, *«Постижение тембрового качества звука»*, *«О динамике и ее значении»*, *«Применение педали»*) говорится как о глобальных проблемах исполнительской специфики фортепианных переложений, сочетании авторского и исполнительского видения произведения, основах интерпретаторской техники, так и о конкретных деталях владения тембровыми качествами, динамикой, фразировкой, артикуляцией, педализацией.

В фортепианных опусах Ли Инхай опирается на различные типы многоголосной фактуры, сделав особый упор на плавности мелодической линии в сочетании с ясными гармоническими последовательностями функционально-аккордового плана. Благодаря этому ему удалось свести воедино линейные (горизонтальные) композиционные принципы мышления китайской народной музыки и аккордовое многоголосие европейского генезиса. Стиль созданных им фортепианных произведений в целом традиционен, но опора на традиции вовсе не означает отказа от новаций, в особенности, от ярких акустических эффектов. В связи с этим во время исполнения музыки Ли Инхая пианист должен отталкиваться от понимания исторической подоплеки произведения, а также от отображения в нем эстетических концепций. Кроме того, ему необходимо проанализировать музыкальную структуру сочинения, постичь принципы развертывания изложения, стремиться понять композиторский замысел. Важно, чтобы пианист посредством овладения музыкальной временной организацией смог в конечном итоге осуществить сочетание авторского и исполнительского видения путем полного контроля над текстом. Только в этом случае становится возможным полностью передать заключенный в произведениях Ли Инхая характерный традиционный китайский стиль и раскрыть уникальное очарование китайской музыки, а также достичь утонченной концепции «слияния человека и инструмента воедино».

Основные темы большинства фортепианных произведений композитора заимствованы из национального наследия, отображая характерные особенности его стиля, лада и ритма. Например, пьеса «Продавец пельменей» – типичный образец мелодии из северо-восточного региона Китая. В других фортепианных пьесах можно встретить мотивы из других областей, например, в пьесе «Девушка из города Дали» из провинции Юньнань, «Синьтяню» (род частушек) – из провинции Шаньси, в пьесе «Песня горцев Уху» – из провинции Аньхой и т.д. В отношении ладового письма основной принцип – пентатоничность структуры. Также в качестве характерного элемента используются аккорды нетерцового строения с заменным или добавочным звуком, которые часто напоминают сходные приемы у импрессионистов (пьесы «Синие цветы», «Игра с бабочками во время сбора чая» и др.).

Пьесы Ли Инхая сделаны весьма удобно с пианистической точки зрения. Они не слишком сложны в виртуозном плане, но требуют тонкой работы над звуком и его тембровым воплощением. А, значит, туше должно быть четким и

лаконичным, а движения рук оживленными, но без излишней амплитуды – ключевые принципы, необходимые для формирования живой и гибкой манеры исполнения. Также важны колебания и скорость прикосновения кончиков пальцев к клавиатуре. Кроме того, необходимо обращать внимание на согласованность движений пальцев, их силу, гибкость и одновременно сдержанность. Нельзя допускать чрезмерное подключение силы рук, также не следует допускать слишком сильной фиксации кисти в момент прикосновения к клавишам. Во время исполнения необходимо обращать особое внимание на положение кончиков пальцев по отношению к клавиатуре, а также на смену четкой последовательности характерного гармонического уклада и мелодической ткани, благодаря чему рождается специфический контраст. Необходимо помогать всей рукой для передачи внутренне рожденной и упорядоченной силы и скорости, что позволит отобразить искусное развертывание музыкальной ткани. Манер прикосновения существует множество, порождаемый при этом акустический эффект так же отличается по силе и насыщенности, в связи с чем к непохожим музыкальным произведениям предъявляются различные требования относительно туше. При этом богатая нюансировка – неотъемлемое условие, необходимое для передачи тембровой дифференциации. Тогда можно достичь превосходного контроля динамики, уловить настроение музыки и передать его с помощью подвижной и живой трактовки.

В каждом отдельном случае используя различную степень силы, пианист напрямую влияет на колорит и динамику звука. Если ослабить предплечье, позволив силе проходить в кисть и кончики пальцев, то возможно получить схожий с течением воды ясный и утонченный акустический эффект. Если же задействовать силу всей руки таким образом, что энергия проходит через кисть в кончики пальцев, касаясь глубины клавиш, то это может породить впечатляющий эффект, сходный с извержением вулкана. Если сустав запястья держать неподвижно, и для прикосновения к клавишам включать только подушечки пальцев, то рождается туманное, призрачное чувство. Таким образом, пианист, согласно замыслу композитора, должен повысить степень активности и оживленности пальцев, при этом уверенно контролируя силу нажатия, что придаст музыке более аккуратное и четкое звучание, сделав тембровую окраску звука более наполненной. Например, это можно увидеть в пьесе «Китайская флейта и барабан в сумерках» и в миниатюре «Отражение цветка».

Особое место в фортепианных сочинениях Ли Инхя занимает педализация. Композитор прекрасно овладел ее секретами, о чем свидетельствует богатство и разнообразие педальных приемов. Автор смело смешивает прямую и запаздывающую педали, постоянно варьирует степень нажатия (полупедаля, четвертьпедаля и т. д.), умело оттеняет регистровые контрасты с помощью педальных эффектов (в том числе педали *sostenuto*). Качественное исполнение фортепианных опусов Ли Инхя невозможно без постоянного включения левой педали, что подчеркивал сам композитор: «При употреблении левой педали вся клавиатура смещается либо влево, либо вправо, молоточки ударяют по двум из трех струн или же по одной из двух струн, и сила звука конечно же становится

слабее. Но более важно, что, поскольку ударная используемая площадь молотка уменьшается, то ударяет его мягкая часть, в связи с чем происходит тембровое изменение качества звука. Рождается легкая обертоновая вибрация, что придает полное звучание тонкому шлейфу звука»¹⁰.

Несомненно, по части педализации, равно как и других сфер фортепианной технологии Ли Инхай пользовался советами коллег-пианистов, с которыми находился в постоянном контакте: таких выдающихся мастеров как Лю Шикунь, Инь Чэнцзун, Ли Минцянь.

Яркость фортепианного воплощения художественного замысла, технически оформленного в высшей степени профессионально, грамотно, качественно – одна из причин не снижающейся на протяжении семи десятилетий популярности произведений Ли Инхая.

Не вполне стандартный для диссертаций на фортепианную тему характер имеют четвертая и пятая главы диссертации. Они отданы подробному разбору художественных песен Ли Инхая – формально жанру камерно-вокальному, фактически же – вокально-фортепианному. **Четвертая глава названа «Художественные песни Ли Инхая: синтез вокальной и фортепианной партий».** Появление песенно-романсовых опусов в данном исследовании продиктовано двумя определяющими факторами: во-первых, ролью фортепиано, далеко выходящей за рамки аккомпанемента и фактически раскрывающей внутренний подтекст поэтического первоисточника, и, во-вторых, равноправным совмещением в художественных песнях Ли Инхая вокальной и фортепианной партий, воплощающих национальное и интернациональное начала. Как и в фортепианных обработках инструментальных напевов, автор в мелодическом плане придерживается классических китайских традиций, со специфическим сплетением декламации и собственно пения. В фактурно-гармоническом же основывается на постулатах европейской трактовки камерно-вокального жанра, принципах тематического, тонального, структурного контраста (вариационность, двухчастность, трехчастность, рондальность построений), функциональной аккордике терцового и нетерцового строения, эпизодическом включении приемов имитационной и контрастной полифонии.

Вокальное творчество Ли Инхая можно разделить на оригинальные художественные песни и песни, созданные на основе переложений народного интонационного материала. Если взглянуть с позиции художественных песен, можно увидеть, что композитор питает особое пристрастие к классической поэзии, при этом проявляя индивидуальное эстетическое восприятие данных текстов. Видно, что Ли Инхай преклоняется перед старинной простотой и утонченностью стиля классической поэзии. Его художественные песни в полной мере отображают китайскую культурную традицию, народный образ мышления, а также национальные эстетические взгляды. Ли Инхай не создает художественные песни крупной

¹⁰ Чэнь Син. Техника народной музыки при исполнении на фортепиано – обсуждение приемов, используемых Ли Инхаем, для передачи народного ладового стиля //Китайская музыка. 2014. № 2. С. 196.

формы, все его вокальные произведения являются «миниатюрными и ювелирными». При этом благодаря искусному претворению образного музыкального языка композитор смог достичь особого художественного эффекта, который можно выразить как способность «увидеть великое в малом».

В первом параграфе четвертой главы – «Синтез музыки и поэзии – сердцевина китайской культуры» прослеживаются пути соединения музыки и поэзии в традиционном китайском искусстве. В древнейшем сборнике китайской классической поэзии «Ши Цзин» («Книга песен», XI–VI века до н.э.) каждое из стихотворений могло быть исполнено в сопровождении музыки, наподобие вокального произведения. Хорошим примером также является сборник «Триста стихов, триста песен», являющийся частью известного философского труда «Мо цзы»¹¹. В древней теоретической работе о поэтической структуре под названием «Мао-Ши Юй» говорится: «Стих трогает душу образами и словом, но если не хватает слов, добавляется пение; если недостает пения, прибавляется декламация; если и декламации недостаточно, то приходят жесты и танец»¹². В результате в процессе передачи человеческих чувств поэзия, музыка и танец сливаются воедино. Существует множество форм так называемого синтетического искусства, объединяющего в себе поэзию и музыку. Так, наиболее типичной можно назвать «декламацию под музыкальное сопровождение» и другие подобные художественные формы. Другим вариантом является вплетение в музыкальную ткань скрытого смысла, заключенного в поэтическом тексте. Кроме того, слияние поэзии и музыки также может выражаться в конкретном программном содержании. Например, поэма под названием «Пи-па син» включает в себе множество художественных образов, которые можно передать с помощью музыкального исполнения. Прием введения музыки непосредственно в поэзию также является одним из видов, сочетающих в себе эти два явления. «Стихотворный текст богат музыкальностью, тогда как музыка в изобилии обладает красотой поэзии»¹³, что обуславливает особенности их слияния.

Ли Инхай подчеркивал: «Песня – это совокупность поэзии и музыки, это составная художественная форма, обладающая весьма тесными внутренними взаимосвязями. Каждый элемент синтетического искусства включает в себе единство противоположностей. Среди них обычно можно выделить отдельно существующие элементы, которые при комбинации вносят свои характерные черты в общее содержание, совместно вылепляя целостный образ, сохраняя при этом свою контрастную самостоятельность. Это наиболее ярко проявляется в песенном творчестве, где текст и музыка могут существовать отдельно друг от друга. Так, красота поэтического текста может подчеркиваться контрастирующей по настроению музыкой. Аналогично, можно усилить художественное обаяние песни, если ее мелодическая линия тем или иным образом отступает от текста, порождая свежий и яркий музыкальный образ. Таким образом, грамотное

¹¹ Ли Цзэху, Лю Ганци. История эстетики Китая. Аньхой, 1999. 110 с.

¹² Ван Лю. Художественные характеристики. Пекин, 1984. С. 309–310.

¹³ Мо Циган. Справочник академических песен Китая. Шанхай, 2003. С. 3.

сочетание литературного и музыкального аспектов формирует единое целое, из чего складывается художественный образ песни»¹⁴.

Последующие параграфы четвертой главы – *«Песня как детище поэзии и музыки»*, *«Эстетическая ценность и художественное очарование песенной поэзии»*, *«Жанровые разновидности художественной песни»*, *«Ладовая основа жанра художественной песни»*, *«Гармоническая структура художественной песни»*, *«Фортепианная партия и ее место в драматургии песенного жанра»* – посвящены разным аспектам функционирования жанра художественной песни: фонетическому строю, ритмическому и структурному строению поэтического слова, его влиянию на формирование песенной мелодики, видам взаимодействия текста и музыки, истории этого вопроса. Когда Ли Инхай создавал художественные песни на основе древних поэтических текстов, он уделял особое внимание сочетаемости музыкальной структуры и фразировки с ритмом самого стихотворного текста. Он умело использовал лаконичный музыкальный язык для передачи поэтического содержания, выделяя наиболее трогательные текстовые фрагменты с помощью подходящих музыкальных приемов выразительности. Благодаря этому, мелодия и текст раскрывают свои положительные свойства в песенном сочетании и фактически мелодия естественно проистекает из текстовой декламации.

Выделены пять типов песен, которых придерживался Ли Инхай. Это песни лирические, с утонченным колоритом и нежной мелодией, близкие по настроению классическому европейскому романсу. Песни шуточные, часто в духе басни (например, популярная в Китае песня «Павлин и жаворонок»). Песни патристические, массовые, очень близкие по содержанию советской массовой песне («Безмолвный остров» – о пограничниках, «Восхваление Желтой реки» – о преобразовании Хуанхэ силами китайских трудящихся, «Ян Байлао» – аранжировка арии из первой китайской оперы нового времени «Седая девушка» и др.). Песни в народном (фольклорном) стиле, сочиненные на основе мотивов, отобранных Ли Инхаем из национальной культуры различных народов Китая. И, наконец, художественные песни, написанные на старинные тексты – самые богатые и яркие по эмоциональной силе.

После разделов, повествующих о ладовой и гармонической структурах художественных песен Ли Инхая, помещен специальный параграф о фортепианной партии и ее месте в драматургии песенного жанра. Анализ таких песен как «Я – морской ястреб» позволяет верно оценить оригинальность и мастерство композитора, свободно владеющего всем комплексом выразительных средств, присущим современной фортепианной палитре. Диапазон вокальной мелодии в этом опусе находится в амбитусе ноты, главным образом задействуется достаточно низкий регистр. В фортепианной партии аккордовые структуры имеют «арпеджиатную» фактурную форму, в басу идет обратное нисходящее октавное движение. Затем на фоне тянущегося звука в мелодии происходит стремительное нисходящее движение четырехступенного звукоряда, дополняющего картину:

¹⁴ Су Ланьшэнь. Поиск китайской музыки и народного стиля – интервью с Ли Инхаем // Фортепианное искусство 1999. № 1. С. 4–9.

подобный яркий контраст передает бесстрашие ястреба, его мужественный и непреклонный дух. Если бы прерогативой выразительности обладала лишь одна из партий, пьеса утратила бы свою образную силу, что прекрасно понял автор, мастерски связав участников дуэта в единое интерпретаторское целое.

Пятая глава названа «Стилистические особенности цикла художественных песен Ли Инхая “Три танских поэмы” как отражение синтеза вокальной и фортепианной партий». Одно из центральных сочинений композитора, вершина творчества, цикл этот стал кульминацией его работы в сфере использования национальных поэтических и музыкальных традиций, «Три танских поэмы» включают в себя стихотворения, созданные в период расцвета династии Тан: поэтов Мэн Хаожаня (689–740) «Весенний рассвет» и Ван Чжихуаня (688–742) «Поднимаюсь на Башню аистов», а также текст, появившийся в более поздний период – поэта Тан Чжан Цзи (725?–780) «Ночью причалил у Кленового моста». Эти три характерных четверостишья сохранились в веках, передаваясь из уст в уста в течение более тысячи лет. Избрав их, Ли Инхай смог воплотить в музыке свежие и яркие образы, не уступающие по силе поэтическому оригиналу. В результате, «Три танских поэмы» вошли в репертуар многих певцов в статусе бесспорных вокальных шедевров.

Ли Инхай, обсуждая процесс сочинения цикла, сочиненного в начале 1980-х в рамках проекта новых вокальных произведений китайских композиторов на слова старинной поэзии, отметил: «Вокальная и фортепианная партии этих миниатюр равноправны (фортепиано отнюдь не выполняет функцию аккомпанемента, а равноценно вокальной строке). В творческом процессе зарождение музыкального тематизма являлось частью цельного замысла. При вынашивании его одновременно продумывалась выразительная способность многоголосия и других приемов; порой сначала появлялась фортепианная партия»¹⁵. Такой ход мыслей стал основой для функционального синтеза вокальной и фортепианной партий при создании целостного произведения.

В трех параграфах главы (*«Анализ песни «Весенний рассвет»*, *«Анализ песни «Ночью причалил к мосту Клёнов»* и *«Анализ песни «Поднимаюсь на башню Аистов»*) детально анализируется каждая из поэм. Разбор структуры определяет особенности формы и ее ладотонального наполнения, строение вокальной мелодии, нюансы фортепианной и вокальной партий и их трактовки исполнителями. Совместно с вокальной линией фортепианная партия подробно разъясняет смысловое и эмоциональное содержание произведения, вместе с вокальной партией органично выполняя роль инструментального дуэта и напрямую влияя на всю образную картину, заключенную в песне.

Ли Инхай серьезно относился к созданию аккомпанемента и гармонии для художественной песни. Он ни в коем случае не преуменьшал значимость данных элементов, демонстрируя такой же тщательный подход, как и при написании собственно фортепианных произведений. В фортепианном сопровождении не

¹⁵ Ли Инхай. Лирика. Радость. Чувства. Некоторые соображения по поводу положенных на музыку «Трех танских поэм». Собрание китайской народной музыки – Наследие и изыскания. Шанхай, 2004. 132 с.

всегда отражается мелодическое движение: композитор как правило помещает тему в вокальную партию. Но при этом аккомпанемент не находится в зависимом от нее положении: посредством тонкой, искусной техники автор расцвечивает атмосферу пьесы, вырисовывает живые художественные образы, гармонично сочетаясь с выбранным регистром для вокальной партии. Таким образом, вокальная и фортепианная партии взаимодополняют друг друга, в полной мере раскрывая внутреннее содержание пьесы, заключенное в древнем классическом тексте.

Кроме того, в процессе написания композитор по своему обыкновению искусно соединил традиционную технику китайской музыки и европейские композиционные приемы, создав в фортепианной партии реалистичную имитацию исполнительских особенностей и акустического звучания таких традиционных музыкальных инструментов, как пипа, чжэн, гуцинь, насытив музыкальную ткань насыщенным колоритом глубокой древности. При этом можно говорить о том, что точное звуковое описание освежило пейзажную картину, заложенную в тексте, и наделило поэтический текст новой жизненной силой. Что доказывает детальный (потактовый) анализ фортепианной партии каждой из трех частей цикла: песен «Весенний рассвет», «Ночью причалили к мосту Клёнов» и «Поднимаюсь на башню Аистов». Как подчеркивал автор, в «Трех танских поэмах» «фортепианная часть <...> выполняет важную роль в области акустической выразительности, пейзажного описания, передачи образов, эмоциональных оттенков и т.д. В связи с этим, невозможно рассматривать фортепианную партию как обычный аккомпанемент; ее следует воспринимать как сольное произведение – только в этом случае возможно качественное исполнение пьес»¹⁶.

В качестве типичных приемов нестандартного фортепианного изложения можно привести постоянно встречающиеся бестерцовые, квартовые и квинтовые аккордовые формы, созвучия кластерного типа из двух секунд, параллельное движение диссонирующими интервалами и аккордами, политональные сочетания голосов с максимально широким расположением в предельно высоком и низком регистрах и т. д. Все они наилучшим образом соответствуют образному содержанию поэтического текста, его тонким ассоциациям между повседневной действительностью и далеким от нее внутренним миром страдающего, одинокого, полного неясных предчувствий героя четверостиший. Порождаемый ими пространственный акустический эффект несет в себе уникальное художественное очарование.

Заключение подводит итоги исследования. Краеугольным камнем творчества Ли Инхя является традиция: автор извлекает фактический материал из народной музыки, сочетая его со стилистическими приемами современности. Композитор наделяет свои произведения насыщенным национальным колоритом, искусно соединяя его с яркими особенностями музыки нового времени. Его индивидуальная манера отличается зрелостью и четкостью позиций, структура всегда виртуозно вылеплена, образы детально прорисованы, отчетливо проступает национальный колорит, гармоническая линия отличается утонченностью и

¹⁶Су Ланьшэнь. Поиск китайской музыки и народного стиля – интервью с Ли Инхаем // Фортепианное искусство. 1999. № 1. С. 4–9.

многообразием, умело подбираются приемы развития материала, что вкупе рождает опусы, обладающие уникальным китайским стилем и вызывающие восхищение публики.

Фортепианное творчество композитора охватывает разные жанры, в каждом из которых он достиг впечатляющих успехов. Ли Инхай, говоря о своих фортепианных произведениях, отмечал: «Одной из основных задач композитора является то, как передать квинтэссенцию китайской традиционной музыки используя при этом современное понимание, согласовать это с тем, чем привыкли восхищаться и в чем нуждаются современные слушатели, дать произведениям новую жизнь и заставить их проникнуть в более широкую слушательскую сферу»¹⁷.

Об этом свидетельствуют обработки национальных напевов, в блестящей форме соединившие китайскую мелодику с многоголосной фактурой европейского генезиса. Ли Инхай нигде не сбивается на шаблон, он ищет и находит собственный путь трансформации популярных мотивов, наполняя их новым содержанием. Новаторски используемая современная композиторская техника позволяет ему полностью раскрыть заключенный в китайской музыке потенциал ладового мышления, закономерностей музыкальной формы и национальной гармонии, благодаря чему была расширена сама сфера фортепианной музыки. Свидетельством тому служат не только сочинения для фортепиано соло, но и камерно-вокальные опусы. В художественных песнях Ли Инхая достигнуто единство вокальной и фортепианной партий, в котором вокальное начало воплощает многоликий мир китайской классической поэзии, а фортепианное сопровождение принимает на себя функцию раскрытия внутреннего содержания стихотворного первоисточника, неподвластного слову.

Вклад Ли Инхая в китайскую фортепианную культуру огромен. Он неустанно стремился к ее обновлению и смог инициировать кардинальные трансформации ее уровня, приведшие к ее сегодняшним успехам.

Основные результаты работы отражены в следующих публикациях:

**Статьи в рецензируемых научных изданиях,
включенных в перечень ВАК РФ:**

1. *Дун Вань* Краткий анализ характерного национального стиля в творчестве китайского композитора Ли Инхая / Вань Дун // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2017. – № 31. – С. 100–107 (0,5 п. л.).
2. *Дун Вань* Новаторская фортепианная манера исполнения Ли Инхая / Вань Дун // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2018. – № 34. – С. 182–190 (0,6 п. л.).

¹⁷Ли Инхай. Народный лад и гармония народности Хань. Шанхай, 2001. 286 с.

3. *Дун Вань* Фортепианные произведения китайского композитора Ли Инхая / Вань Дун // Проблемы музыкальной науки. – 2018. – № 2. – С. 111–117 (0,4 п. л.).

4. *Дун Вань* Ли Инхай: штрихи к портрету композитора / В. А. Гуревич, Вань Дун // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 4 (62). – С. 106–109 (0,4 п. л. / 0,15 п. л.).

Публикации в других изданиях:

5. *Дун Вань* Китайская конфуцианская музыкальная эстетическая идеология / Вань Дун // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен: Сборник статей по материалам международной научно-практической конференции. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2018. – Вып. 9. – С. 196–202 (0,5 п. л.).