

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Лю Иннань
**ПРЕЛОМЛЕНИЕ СПЕЦИФИКИ РЕГИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР
В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
XX–XXI ВЕКОВ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
Шитикова Раиса Григорьевна

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ И ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ КООРДИНАТ.....	14
1.1. Понятие региональная культура и ее отражение в китайской фортепианной музыке.....	14
1.2. Традиционные философско-эстетические аспекты фортепианного искусства китайских композиторов.....	41
ГЛАВА 2. РЕГИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В КИТАЙСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ.....	64
2.1. Гуандунская инструментальная культура и ее значение в фортепианном наследии Чэнь Пэйсюня.....	64
2.2. Преломление региональных традиций провинции Шэньбэй в фортепианном творчестве китайских композиторов.....	73
2.3. Сычуаньский музыкальный стиль в сочинении «Картины княжества Ба и царства Шу» Хуан Хувэя.....	87
2.4. Синьцзянский стиль в фортепианной музыке китайских композиторов.....	94
2.5. Претворение юньнаньских мотивов в фортепианных произведениях Чжан Чао и Чэнь Юна.....	113
ГЛАВА 3. ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ НА ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ.....	125
3.1. Отображение региональных оперных форм в фортепианном творчестве китайских композиторов.....	125

3.2. Характерные черты оперы хуагуси в китайской фортепианной музыке.....	130
3.3. Элементы пекинской оперы в фортепианных произведениях современных китайских композиторов.....	134
3.4. Фортепианные сочинения с использованием мелодий традиционных опер из Хэнани, Сычуани и Шаньдуна.....	140
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	149
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	154
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	196
Нотные примеры к Главе 1. Особенности эволюции фортепианного искусства Китая в контексте региональных и философско-эстетических координат.....	196
Нотные примеры к Главе 2. Региональные культурные традиции в китайском фортепианном творчестве.....	198
Нотные примеры к Главе 3. Влияние традиционной региональной оперы на фортепианное искусство Китая...	207

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. За недолгое время своего существования фортепианное искусство Китая пережило стремительную эволюцию. Многолетняя плодотворная работа китайских композиторов в области фортепианных жанров с привлечением самобытных региональных мелодий ознаменовала расцвет китайского фортепианного творчества. Появление произведений, вдохновленных традиционной музыкальной культурой, привело к разнообразию индивидуальных приемов работы с фольклорным материалом — от преломления напевов народной музыки через укрупнение и разнообразие обработок до многообразия стилевых поисков.

Этапы развития фортепианного искусства Китая неразрывно связаны с эволюцией культуры страны, однако на протяжении всего исторического пути неизменным оставалось смысловое «ядро», а именно — национальный характер творчества китайских композиторов. Китай — огромное государство с обширной территорией, на которой проживает 56 национальностей. Географические, исторические различия, а также особенности национального менталитета сформировали специфические региональные музыкальные традиции, которые, в свою очередь, стали неотъемлемой частью китайского искусства.

Посредством обработки народных песен, жанров традиционной инструментальной музыки, а также элементов местных опер композиторы открывают новое направление развития фортепианного творчества, в котором стремятся отобразить уникальность местных фольклорных обычаев.

В отличие от богатства и разнообразия произведений китайской фортепианной музыки, теоретические исследования XX — начала XXI века в области данного вида музыкального творчества в аспекте преломления специфики региональных традиций являются относительно малочисленными. Большая часть работ, в том числе российских ученых, представляет собой попытку дать общую характеристику фортепианного

наследия Китая, рассмотреть творчество отдельных китайских композиторов или определенную музыкальную технику. Вместе с тем практически без внимания остается вопрос влияния традиционной музыкальной культуры на генезис китайского фортепианного искусства.

Таким образом, для выявления сущностных характеристик фортепианного творчества китайских композиторов необходимо провести комплексное исследование специфики отображения музыкальных стилей различных регионов Китая, не ограничиваясь разбором отдельных фортепианных произведений. Особый научный интерес в области теоретических исследований представляет систематизация процесса эволюции китайского фортепианного творчества в контексте отображения богатейшего пласта традиционной музыки.

Степень разработанности темы исследования. В настоящее время китайское фортепианное искусство привлекает пристальное внимание многих исследователей как в Китае, так и за рубежом. Однако комплексное рассмотрение преломления специфики региональных музыкальных традиций в фортепианном творчестве китайских композиторов до настоящего времени еще не было предметом специального исследования. В трудах М. Н. Дрожжиной, Г. Л. Головинского изучаются истоки формирования стиля композиторских школ на основании фольклорных традиций. Кроме того, в российском музыкознании большое значение в контексте заявленной проблематики имеют изыскания Т. Б. Будаевой, Н. А. Лукинско, Л. И. Шерстовой, посвященные музыкальному театру Китая, а также исследования М. В. Сайфуллиной, Н. В. Пушкарской, М. И. Варакиной, Н. С. Лебедева, П. В. Гайдая, В. Н. Стрелецкого, Г. А. Гвоздевской, А. В. Даниловой, М. Е. Кравцовой, раскрывающие культурологические аспекты музыкальных традиций и специфику общих философско-эстетических констант.

Работы, опубликованные на русском языке китайскими исследователями, в которых изучаются особенности развития фортепианного наследия Китая, достаточно многочисленны. В диссертации Бянь Мэн

очерчиваются этапы становления китайской фортепианной музыки. Изыскание Ван Ин посвящено рассмотрению многогранной темы взаимосвязей между китайским фортепианным искусством и этническими традициями. Работы Чэнь Шуюня предлагают новый взгляд на проблематику национальной идентификации китайского фортепианного искусства, ученый концентрирует свое внимание на рассмотрении местных стилистических компонентов, оказавших решающее влияние на становление китайского инструментального творчества. Необходимо выделить диссертации Сюй Цинлин, Цинь Цинь, Цзо Хаоси, Ли Юнь, в которых изучается воздействие европейских композиционных технологий и национального стиля на фортепианное творчество китайских композиторов, а также исследование Цю Нин, раскрывающее значение творчества Инь Чэнцзун в развитии национального фортепианного искусства и труд Янь Цзянань, посвященный специфике преломления национальных традиций в творчестве Сюй Чанцзюня. Работа Цюй Ва раскрывает особенности развития жанра фортепианной транскрипции в Китае как формы отражения композиторской индивидуальности, в исследовании Ян Сяо Сюй всестороннее освещение находит проблема генезиса, развития и жанровой дифференциации янгэ. В научных статьях Син Синь, Сюй Цзянь, Сунь Лу китайская региональная опера рассматривается как существенная и важная часть традиционной музыкальной культуры страны, уделяется особое внимание сычуаньской и пекинской операм, изучаются особенности их музыкальных стилей. Исследование Лю Цзе направлено на изучение специфики преломления оперных традиций в фортепианном искусстве Китая. Вместе с тем практически не представлен анализ других региональных традиционных опер, в частности Хунань хуагуси и шаньдунской оперы.

Среди изданий, опубликованных на китайском языке, следует выделить работы таких видных авторов, как Хэ Шэнхай, Си Цян, Шан Ян, Ван Тун, Цзинь Инь, Тан Пин, Тан Бяо, Цзян Цзяньхуэй, изучивших различные периоды развития китайской фортепианной музыкальной культуры. Вместе

с тем в них в малой степени затронуты вопросы отображения региональных музыкальных стилей и народных традиций в творчестве китайских композиторов. Фрагментарные исследования региональных музыкальных стилей были осуществлены Лу Хань, Лу Цинвэнь, Ван Чанкуй, Дэн Кун, Ли Пейюнь и Ван Юван, Лю Лэй, Лю Сюэянь, Лян Хайдун, Тон Чжунлян, определившими специфику преломления избранных местных музыкальных традиций.

Как следует из обзора научной литературы, до настоящего времени проблематика отображения региональных культур в фортепианных произведениях китайских композиторов не стала предметом специального изучения, не освещена детально специфика преломления богатейшего пласта различных форм местных музыкальных традиций в фортепианном наследии Китая, чем определяется актуальность заявленной проблематики.

Объект исследования: фортепианные сочинения китайских композиторов.

Предмет исследования: творческое осмысление музыкальных традиций различных регионов в фортепианном наследии Китая.

Цель диссертации: выявить специфику преломления региональных культур в фортепианной музыке китайских композиторов.

Задачи исследования:

- определить сущность термина «региональная культура»;
- обозначить основные вехи эволюции фортепианного искусства Китая в аспекте взаимодействия с традициями региональных музыкальных культур;
- охарактеризовать влияние традиционного художественного мышления и древних философских концепций на инструментальное творчество китайских композиторов;
- выявить принципы преломления гуандунской инструментальной культуры в фортепианном творчестве Чэнь Пэйсюня;

- установить специфику отображения региональных традиций провинции Шэньбэй в фортепианном творчестве китайских композиторов;
- охарактеризовать черты сычуаньского музыкального стиля в сочинении «Картины княжества Ба и царства Шу» Хуан Хувэя;
- обозначить типологические особенности синьцзянского стиля в контексте развития китайского фортепианного творчества;
- рассмотреть претворение юньнаньских мотивов в фортепианной музыке китайских авторов;
- выявить своеобразие художественных элементов китайской традиционной оперы в различных регионах и установить методы их обработки китайскими композиторами;
- отметить элементы пекинской оперы и оперы хуагуси в фортепианных произведениях современных китайских композиторов;
- проанализировать наиболее репрезентативные фортепианные сочинения китайских композиторов в аспекте претворения регионального наследия традиционной оперной культуры Хэнани, Сычуани и Шаньдуна.

Теоретико-методологические основы исследования. Методология исследования базируется на идее неразрывной связи академической китайской фортепианной музыки с национальными традициями. Теоретическую основу составили научные изыскания российских и китайских ученых, посвященные вопросам истории и философии искусства, а также фундаментальные труды по музыкальной эстетике. В их числе работы российских исследователей, освещающие теоретические аспекты философии искусства — Д. И. Бахтизиной, М. С. Уварова, Э. Р. Фахрудиновой, музыкального мышления — М. Г. Арановского, Л. П. Казанцевой, музыкального стиля — С. С. Скребкова, М. К. Михайлова, Е. В. Назайкинского и др. Среди публикаций, посвященных китайской культуре, выделяются труды В. В. Малявина, А. В. Новоселовой, Н. В. Пушкарской, Н. Б. Старостиной, И. А. Чжен, М. Е. Кравцовой, Г. М. Шнеерсона, Н. И. Конрада. В масштабной монографии У Ген-Ира затрагиваются аспекты генезиса и эволюции

музыкального искусства Китая. Теоретическим базисом анализа музыкальных форм и гармонии послужили работы А. П. Милки, Т. С. Бершадской, Р. Г. Шитиковой, В. Н. Холоповой, М. В. Петруниной, Д. Р. Загидуллиной, Т. С. Кюрегян и др.

Из работ китайских ученых большое значение для создания концепции данного исследования имели монографии Ван Юйхэ, Шан Ян, Цзинь Инь, Тан Пин, Тан Бяо, Цзян Цзяньхуэй, а также научные статьи Дай Юй, Лу Вэньжу, Лу Энсюн, Лю Суйя, Цзэн Цян, Чжан Сяньлян, Чэнь Яньшу, Лю Синь, Лян Маочунь, Лу И, Ли Шиюань, Сунь Юнь, Лю Чэнхуа и Ван Хунцзянь, труды Цинь Цинь, Чан Лиин, посвященные рассмотрению эволюции китайского музыкального искусства в контексте различных региональных музыкальных стилей. На теоретическую концепцию диссертации повлияли исследования Бай Бинбин, Жун Янь, Ли Мин, Цю Нин, Чжан Цянь, Мин Шэнлинь, Ван Цзяньсюнь и Лю Чэнхуа по эстетике музыки; публикации Ху Яньли, Чжао Мэн, Чжу Сянхун, Чжу Хэнфу, Е Дон, Цзин Пэна и Чжоу Вэйминь по искусству китайской оперы; работы Чжан Гоцин, Е Сонжона, Лу Сичэна и Дуань Баоцзюнь по традиционной китайской философской мысли, на русском языке — работы Пэн Чэн, Фань Юй, Син Синь, Сум Бэр, Сюй Цзянь, Тан Сююань, Чэнь Цзянь, Цзо Хаоси, Сунь Лу, У Минмин, У На.

Методы исследования. Диссертация основана на комплексном подходе, охватывающем исторический, географический, исполнительский, музыкально-теоретический, сравнительный и другие методы анализа.

Материалы исследования. Источниковедческая база работы включает исторические, географические, биографические, теоретические и нотные материалы:

- коллекция фортепианных сочинений китайских композиторов Хэ Лутина¹, Цзян Вэнье, Дин Шандэ, Сан Туна, Ван Лисана, Чэнь Пэйсюня, Цзян Цзусиня, Хуан Хувэя и Ван Цзяньчжона и многих других;

¹ В русскоязычной литературе встречается и другой вариант написания фамилии композитора — Хэ Лютин.

- биографические, документальные материалы о творчестве рассматриваемых в диссертации китайских композиторов;
- аудио- и видеозаписи китайских фортепианных произведений в исполнении китайских пианистов;
- современные научные исследования, посвященные анализу специфики региональной культуры, географии, истории и философии.

Положения, выносимые на защиту:

1. Процесс формирования стилистики фортепианного творчества китайских композиторов неразрывно связан с региональными музыкальными культурами Китая, включающими в себя вокальные, инструментальные и оперные жанры.

2. Понятие региональная культура вбирает в себя национальные философские и эстетические константы и имеет отличительные особенности, свойственные отдельным провинциям.

3. Региональный музыкальный стиль Шэньбэй отображен во многих сочинениях китайских композиторов, их произведения охватывают почти весь путь китайского фортепианного искусства, от начального до современного, и составляют важную часть истории китайской фортепианной музыки.

4. Музыка Синьцзяна разнообразна и самобытна, ее стилистические особенности отражены в следующих сферах: тональность, структура, ритм и темп, уникальные тембры этнических инструментов. Эти особенности получили претворение в фортепианных сочинениях таких китайских композиторов, как Го Чжихун, Ши Фу и Сунь Ицзян.

5. Специфика народной музыкальной культуры провинции Юньнань уходит корнями в жизнь и быт различных этнических групп, проживающих на территории региона. Фортепианные произведения, созданные в юньнанском стиле, обогащают звуковую палитру фортепиано.

6. Элементы гуандунского музыкального стиля нашли яркое воплощение в фортепианных сочинениях одного из крупных представителей китайской композиторской школы XX в. — Чэнь Пэйсюня.

7. В китайской музыке получили преломление интонационные и метроритмические характеристики традиционных китайских опер различных регионов (пекинская опера, хэнаньская опера, Хунань хуагуси, сычуаньская опера и др.).

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

- определены особенности преломления элементов региональной культуры в китайской фортепианной музыке;
- классифицированы фортепианные сочинения китайских композиторов в соответствии с отображением конкретных региональных музыкальных стилей;
- установлены истоки возникновения музыкального стиля Шэньбэй и определена сфера его влияния на фортепианное творчество ряда крупнейших китайских композиторов, в том числе Цзян Вэнье, Дин Шандэ, Ван Лисана, Цзян Цзусиня;
- осуществлен обзор основных музыкальных стилей этнических регионов Юньнань и Синьцзян;
- выявлен генезис гуандунского музыкального стиля и рассмотрено его преломление в фортепианных композициях Чэнь Пэйсюня;
- раскрыто значение традиционных китайских оперных стилей различных регионов для фортепианного творчества китайских композиторов.

Теоретическая значимость работы. Собранные в работе материалы о специфике преломления региональных культур в фортепианном творчестве китайских композиторов позволяют конкретизировать представления как о фортепианном наследии Китая, так и о ходе эволюции фортепианного искусства страны. Пристальное изучение региональных музыкальных стилей в аспекте влияния на фортепианное творчество китайских композиторов может стать важным звеном в процессе изучения истории музыки. Анализ сочинений, в частности инструментальных композиций Чэнь Пэйсюня, Цзян Цзусиня, Чу Ванхуа и др., намечает дальнейшие пути разработки проблематики трансформации жанров и их идентификации. Выявление

значимости национальных музыкальных традиций в контексте эволюции музыкальной культуры рассматриваемого периода может послужить основой для продолжения изысканий в данной области.

Материалы диссертации могут стать платформой для изучения влияния региональных культур на вокальное творчество и другие области камерной инструментальной и оркестровой музыки китайских мастеров, а также обозначения в китайском и восточноазиатском музыковедении стилистических особенностей творчества современных композиторов.

Практическая значимость работы. Данная работа может послужить теоретическим справочником для пианистов, способствующим пониманию и исполнению китайских фортепианных сочинений. Изучение принципов преломления региональных культур в фортепианном творчестве китайских композиторов перспективно для студентов различных уровней профессионального обучения. Определение роли традиционных форм в формировании стилистики произведений для фортепиано актуально в аспекте практического осмысления принципов организации музыкальной ткани. Материалы исследования могут использоваться в таких учебных дисциплинах, как «История зарубежного искусства», «История зарубежной музыки», «История этномузыкологии», «История китайской музыки», «История фортепианного искусства», «Анализ музыкальных произведений», «Теория музыки», «Гармония», «Структура музыкального языка», а также в классе композиции.

Достоверность исследования обеспечивается методологической базой, основанной на опубликованных и апробированных работах российских и китайских ученых, на научной литературе по искусствоведению, истории, географии, философским дисциплинам и теории фортепианного искусства, современным композиционным техникам.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Материалы работы были представлены на Международных научно-практических

конференциях «Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен» (2021, 2022, 2023) и «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (2019, 2020, 2021, 2022, 2023).

Основные результаты исследования отражены в одиннадцати научных публикациях, четыре из которых — в рецензированных научных журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, имеющих рубрикации на параграфы, заключения, списка литературы, а также приложения, в котором представлены нотные примеры.

Объем диссертации — 195 с. Объем приложения — 16 с.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ И ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ КООРДИНАТ

1.1. Понятие региональная культура и ее отражение в китайской фортепианной музыке²

Китай является многонациональным государством, обладающим богатыми природными ресурсами. На огромной территории страны проживают около пятидесяти шести этнических групп. Гетерогенность национальных традиций определяется наличием различных культурных обычаев, сформировавшихся в условиях быта этноса той или иной провинции. Особенности этногенеза оказали существенное влияние на развитие традиционной музыкальной культуры Китая. Обилие провинций послужило основанием для формирования многообразных музыкальных стилей и форм, однако при этом можно выделить типологические характеристики, определяющие сущность китайской музыкальной культуры в целом.

Специфика региональной музыкальной культуры неразрывно связана с особенностями традиций конкретного региона, под которым принято понимать «локальное сообщество, проживающее в определенной историко-географической среде (в разных странах, на разных континентах). На рубеже веков с развитием регионализации, проявляющейся в локализме, сохранении культуры этносов, возникновении самодостаточных территориальных

² Материал данного раздела послужил основой для публикации: Лю Иннань. Региональные культурные особенности китайского фортепианного искусства // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2021. Вып. 11. С. 278–284.

образований, термин “региональная культура” стал рассматриваться в рамках границ одной страны, конкретного региона»³.

Феномен региональной культуры имеет особо важное значение в контексте развития культуры Китая, так как в различных, относительно обособленных друг от друга провинциях, получили распространение самобытные формы традиционного искусства. Регионализм представляет собой «своеобразие региональных сообществ людей, неразрывно связанное с региональным разнообразием культурных ландшафтов. Культурный регионализм являет собой двуединый феномен: это понятие охватывает, с одной стороны, реальное региональное разнообразие культурных ландшафтов, с другой стороны — их восприятие местными (территориальными) сообществами»⁴.

В Китае феномен региональной культуры определяется наличием большого количества гетерогенных сообществ, проживающих на территории страны. В контексте развития музыкального искусства понятие региональной культуры является одним из центральных, многообразие традиций предоставляет китайским композиторам богатейший выбор для творческой реализации. Потребность в интегрировании той или иной формы народного творчества осуществляется посредством планомерных попыток в полной мере раскрыть глубинные пласты сущностной основы региональной идентичности. Другим важным фактором создания стилистики инструментальных сочинений китайских авторов является попытка единения народных традиций с принципами организации музыкальной ткани, получившими широкое распространение в современном искусстве.

Интеграция и моделирование вышеуказанных элементов в контексте фортепианного творчества способствуют обновлению интонационно-ладовой

³ Яковлева Е. Н. К определению понятия «региональная культура» // Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета. 2013. № 4 (28). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-opredeleniyu-ponyatiya-regionalnaya-kultura>

⁴ Стрелецкий В. Н. Регионализм как феномен культуры // Региональные исследования. 2011. № 3 (33). С. 46.

и метроритмической сфер, а также обогащению фактуры фортепианных сочинений китайских авторов. Например, в пьесах Хэ Лутина «Пастушья флейта» (牧童短笛), Ляо Шэнцзина «Ночь Праздника факелов» (火把节之夜), Ван Цзяньчжона «Сотни птиц поклоняются фениксу» (百鸟朝凤) и сюите «Храмовая ярмарка» (庙会) Цзян Цзусиня, композиторы, каждый индивидуальным способом, описывают эмоциональную атмосферу быта сельских жителей северной части Китая. Перед слушателями возникают живописные картины простого, без вычурности, проявления чувств разных людей — актеров храмовой ярмарки, гостей на церемонии встречи невесты и т. д. В подобного рода произведениях ярко и со всей тщательностью воспроизведены подлинные зарисовки из жизни народа.

Процесс развития фортепианного искусства Китая неразрывно связан с преломлением разнообразных локальных региональных традиций. Исследование путей становления национального стиля приводит композиторов к формированию образного строя фортепианных сочинений. Свойственная китайской фортепианной музыке недосказанность, сдержанность в проявлении чувств является причиной появления специальных терминов, описывающих внутреннее эмоциональное состояние. Так, *юнь чжи* (韵致) означает элегантность, изящество, и *цзин* (意境) характеризует основную идею, мысль, настроение. И *цзин* как важная эстетическая категория традиционной культуры и философского мышления Китая остается неотъемлемой частью оценки художественных произведений на протяжении всей истории государства.

Существуют различные подходы к определению этапов эволюции китайского фортепианного творчества. В трудах исследователей, в том числе Дай Байшэна, Чэнь Шуюнь, Бянь Мэн, Ван Хао, Бу Ли, Сюань Лихуа и др. предприняты попытки систематизации фортепианного искусства в аспекте исторического развития. Анализ трудов вышеперечисленных авторов послужил фундаментом для определения периодизации китайского фортепианного искусства в контексте преломления региональных особенностей. Наиболее обоснованной в свете заявленной проблематики

является периодизация, представленная в диссертации Чэнь Шуюнь, в которой развитие китайского фортепианного искусства разделено на три основных этапа.

Опираясь на концепцию, разработанную Чэнь Шуюнь, рассмотрим последовательно особенности преломления региональных традиций в процессе исторической эволюции китайского пианизма. Три основных периода развития фортепианного искусства в Китае включают в себя: начальный период зарождения китайской фортепианной музыки: 1915–1949; средний период, ознаменовавшийся формированием и утверждением национального стиля фортепианного творчества в Новом Китае: 1949–1976; современный период, отличающийся разнообразием творческих методов: 1977 — по настоящее время. При этом, как справедливо отмечает Чэнь Шуюнь, «отсутствие жестких границ обусловлено тем, что политические перемены неизбежно влекли изменения стилевых ориентиров в искусстве. Но, как правило, в музыке они проявлялись не сразу, требовалось определенное время»⁵.

На начальном этапе становления фортепианного искусства Китая прослеживается проникновение и утверждение западных элементов музыкальной культуры. До середины прошлого столетия китайские композиторы осваивали новые для них формы инструментального творчества, стремясь привнести те образы, которые отражали бы философию и эстетику китайского мировосприятия. В это время европейские принципы композиции оказали определяющее влияние на процесс развития фортепианного искусства.

Это влияние отчетливо прослеживается в стилистике, технике и внутреннем содержании фортепианной музыки китайских композиторов первой половины прошлого столетия, при этом подражательность и преобладание западных технических приемов как в области фактуры, так

⁵ Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX — начала XXI веков: основные стилевые направления: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2020. С. 9.

и музыкального содержания обосновывается отсутствием «какой-либо профессиональной платформы в сфере музыки»⁶. Поиски путей продвижения китайской линии фортепианного искусства отталкивались от полномасштабного освоения европейской техники письма, характерной для романтической линии развития пианизма. Отражение национальных традиций на данном этапе ограничивалось цитированием или же обработкой народных мелодий в стиле европейских мастеров.

Рассмотрим подробнее некоторые произведения китайских композиторов с целью более детального исследования закономерностей преломления региональной культуры в первой половине XX в. «Марш мира» (和平进行曲), опубликованный в 1915 году, является исторически первым китайским фортепианным произведением. Чжао Юаньжэнь (赵元任, 1892–1982) — известный китайский композитор, лингвист, переводчик и философ новой и новейшей эпох⁷, получивший блестящее образование в Америке. В «Марше мира» отчетливо просматриваются черты западного стиля и наблюдается преобладание европейских методов композиции. Данное произведение можно назвать подражательным, так как оно не носит творчески самостоятельный характер. Тем не менее «Марш мира» имеет определенную историческую ценность, так как является первой попыткой китайского композитора создания фортепианного произведения.

Другой известный деятель первой половины прошлого столетия, основатель первой китайской консерватории, Сяо Юмэй (萧友梅, 1884–1940)⁸ в 1916 году, будучи студентом Лейпцигской консерватории, посвятил особое внимание изучению европейского музыкального наследия. Находясь в

⁶ Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX — начала XXI веков: основные стилевые направления: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2020. С. 9.

⁷ См.: Сюнь Яньпин. Чжао Юаньжэнь: Хоровая баллада «Морская рифма» как символический образ нового времени // Культурная жизнь юга России. 2022. № 6. С. 25–35.

⁸ См.: Чжао Таотао. Истоки современной китайской музыки: Сяо Юмэй и Консерватория музыки Пекинского университета // Манускрипт. 2023. Т. 16. Вып. 1. С. 67–70.

это время под сильным впечатлением от «Похоронного марша» Бетховена (Симфония № 3 *Es-dur*, II ч.), он сочинил «Траурный марш» (哀悼进行曲). Вскоре, в 1923 году, появилось новое фортепианное сочинение Сяо Юмэя — «Одеяние из радуги и перьев» (新霓裳羽衣舞), основой которого послужил одноименный танец времен правления династии Тан.

Использование в качестве материала древнейшего образца китайской музыкальной культуры является одним из ярких примеров претворения национальных традиций на данном этапе. Сяо Юмэй попытался достичь органичного сплава китайского и западного начал в фортепианном творчестве. В обеих пьесах композитор использовал западные техники композиции для обработки традиционных китайских музыкальных мелодий.

В 1930-е годы китайскими композиторами был написан ряд сочинений, вдохновленных шедеврами западноевропейского искусства. Лао Чжичэн (老志诚, 1910–2006), известный музыкальный деятель, расцвет творчества которого пришелся на 1930-е гг., завершил в 1930 г. одно из первых своих сочинений — «Воспоминания о Шопене» (忆肖邦). Пьеса представляет собой подражание ноктюрнам великого польского композитора, ее мелодика, гармония, фактура полностью соответствуют музыке эпохи романтизма.

Однако уже в 1932 году композитор создает две фортепианные пьесы — «Пастушья мелодия» (牧童之乐) и «Осеннее вдохновение» (秋兴), в которых намечаются новые пути развития фортепианного искусства. В этих произведениях Лао Чжичэн вдохновлялся такими концепциями традиционной китайской философии, как «дао» (道) и «и цзин» (意境), он переносит свой жизненный опыт и внутренние переживания в область искусства, соединив глубокое философское содержание с западными композиционными приемами. Таким образом, Лао Чжичэн в своем фортепианном творчестве обогатил внутреннее содержание фортепианных произведений посредством образов, характерных для традиционной музыкальной культуры Китая.

Фортепианные пьесы Чжао Юаньжэня, Сяо Юмэя, Лао Чжичэна представляют собой первые опыты освоения европейской техники в области

фортепианного искусства. В них композиторы в значительной степени копируют западные техники композиции. Структура и стилистика произведений относительно просты, но они указывают общее направление для дальнейшего развития китайского фортепианного творчества.

1930–1940-е годы стали периодом значительного развития китайского инструментального искусства, временем, когда фортепианная музыка начала уходить от практики подражания к подлинно оригинальной манере письма. В 1934 году русский композитор, пианист и педагог Александр Николаевич Черепнин провел в Китае конкурс фортепианных произведений в китайском стиле, имевший большое значение для дальнейшего развития китайского пианизма. Главный приз получил студент Шанхайской консерватории Хэ Лутин (贺绿汀, 1903–1999) за пьесу «Пастушья флейта» (牧童短笛).

Произведение молодого композитора ознаменовало новую веху в истории фортепианного искусства Китая. Основанная на китайском традиционном звукоряде, мелодия пьесы имитирует звучание флейты и перекличку пастухов. Произведение написано в классической трехчастной репризной форме, развитие основной темы происходит с применением приемов контрастной полифонии. В «Пастушьей флейте» впервые мелодика китайской народной песни получила развитие посредством использования техники полифонического письма. Пьеса Хэ Лутина открыла огромный простор для творческой фантазии и стала вдохновляющим примером для обработки народных мелодий в стиле полифонической музыки.

Необходимо отметить, что вклад Черепнина в историю эволюции китайского фортепианного искусства не ограничивался активной пропагандой национального в фортепианной музыке, композитор создал цикл «Пять концертных этюдов» ор. 52 в стиле китайской традиционной музыки. Автор опирался на лучшие образцы народного музыкального искусства, в частности, во втором этюде основная тема представляется собой обработку мелодии, написанной в эпоху Троецарствия (220–280) под названием «Безумие от вина» (酒狂). Кроме того, Черепнин обогатил фактуру фортепиано посредством имитации игры на традиционных китайских

инструментах, а также расширил гармоническую составляющую, используя в качестве основы китайскую пентатонику.

Его цикл пользовался широкой популярностью в Китае и послужил толчком для развития фортепианного творчества, музыка Черепнина показала китайским композиторам путь, позволяющий «избавиться от влияния европейского традиционного искусства. Создание новой музыки с национальным китайским колоритом открыло для китайских композиторов новую страницу на пути развития их творчества»⁹.

Дальнейшее продвижение фортепианного искусства связано с именем известного китайского композитора Цзян Вэнье (江文也, 1910–1983). Жизнь, полная сложных перипетий, обогатила творческий арсенал мастера. Он родился на Тайване, вырос в провинции Фуцзянь, учился и получил известность в Японии, но отказался от блестящего будущего и уехал в Китай. Сочетание современных композиторских техник с национальным музыкальным материалом становится отличительной чертой фортепианного стиля Цзян Вэнье.

В 1934 году в порыве творческого вдохновения он написал свое первое произведение — пьесу «Ночь в городе» (城内之夜)¹⁰, в 1935 году под влиянием европейских авангардистов сочинил миниатюру «Небольшой эскиз» (小素描) и сюиту «Пять этюдов» (五首素描). В 1936 году Цзян Вэнье начал учиться технике композиции у А. Н. Черепнина, творчество русского композитора оказало сильное влияние на формирование стиля фортепианных сочинений китайского художника.

Впоследствии Цзян Вэнье принял предложение переехать в материковую часть Китая, где завершилось формирование уникального стиля китайского мастера, первым результатом которого стало появление сюиты «Шестнадцати багателей» (断章小品十六首). Обосновавшись в 1938 году в Пекине, он создал цикл, проникнутый национальной стилистикой —

⁹ Пенфей Сунь, Мин Мин Лян. Черты китайского стиля в произведении А. Н. Черепнина «Пять концертных этюдов» (ор. 52) // Вестник КемГУКИ. 2019. № 49. С. 92.

¹⁰ Позже пьеса была переименована в «Тайваньский танец» (台湾舞曲).

«Собрание пекинского района Ваньхуа» (北京万华集, 1938), а также Сонатину (小奏鸣曲, 1940) и Сонату № 3 «Пейзажи Цзяннани» (第三奏鸣曲 — 江南风光, 1945).

Фортепианные сочинения Цзян Вэнье значительно расширили жанровую сферу инструментального творчества китайских мастеров. Развивая такие новые для Китая формы, такие как сюита, соната, программные циклы, Цзян Вэнье заложил основы для дальнейшего продвижения китайского фортепианного творчества. При этом мастер стремился обогатить образный строй сочинений, вплетая народные мелодии в ткань фортепианных сочинений.

Продолжил процесс интеграции новых жанров в китайском фортепианном искусстве Дин Шандэ (丁善德, 1947–1995). Во время обучения в Парижской консерватории (1947–1949) композитором были написаны «Три увертюры» (序曲三首, 1948) и «Вариации на тему китайских народных песен» (中国民歌主题变奏曲, 1948). Эти две работы стали своеобразным прорывом в создании музыки с использованием элементов региональной музыкальной культуры. Они примечательны успешным использованием принципов европейской классической музыки в контексте национального музыкального стиля.

Основная тема пьесы «Вариации на тему китайских народных песен» представляет собой обработку мелодии тибетского танца сяньцзыу провинции Сычуань. Вариации Дин Шандэ являются одним из первых китайских фортепианных произведений, написанных в вариационной форме на тему народного склада.

Уделял внимание композитор и жанру сюиты, свою первую фортепианную сюиту «Весеннее путешествие» (春之旅) Дин Шандэ написал в 1945 году. Пьесы цикла чередуются по принципу контраста — мягкая лиричная миниатюра «В ожидании рассвета» (待曙), выражающая неподдельную тоску по свету, оттеняется «Танцем утреннего ветра» (晓风之舞), полным юношеской энергии и жизненной силы.

В этот период жанр фортепианной миниатюры становится особенно популярным в Китае. Программные подзаголовки позволяют конкретизировать образное содержание, облегчая восприятие слушателям, а общий строй сочинений отличается ярко выраженными национальными чертами. Так, в 1936 году Цюй Вэй (瞿维, 1917–2002) в пьесе «Цветочный барабан» («Хуагу», 花鼓), в качестве основы использовал напевы традиционной народной китайской музыкальной драмы (китайской оперы) провинции Аньхой — «Фэнъян хуагу» (凤阳花鼓). Жизнерадостная мелодия, яркий колорит гармоний, присущих народной музыке, органично сочетаются в произведении Цюй Вэй с простой и динамичной фортепианной фактурой, воссоздавая шумную и радостную сценку народного гуляния с пением и танцами под звуки гонгов и барабанов.

В целом, на начальном этапе развития фортепианного искусства в Китае, в первой половине XX в., китайские авторы делали первые шаги в изучении и освоении западных композиционных приемов. В этот период структура и форма пьес отличается простотой, прослеживаются следы подражания западным музыкальным техникам. Вместе с тем уделяется некоторое внимание отображению в фортепианной музыке китайского традиционного национального стиля.

Фортепианные произведения китайских композиторов, предпринявших первые попытки создания национального инструментального искусства, определили дальнейшие линии развития. Творческое заимствование и осмысление европейских методов композиции заметно в области формы, фактуры. При этом мелодика и гармония сочинений китайских авторов основываются на тщательном изучении и внедрении лучших образцов национального искусства. Достижения мастеров первой половины прошлого столетия послужили фундаментом для формирования уникального китайского фортепианного стиля.

Следующий период эволюции фортепианного искусства Нового Китая ознаменовался дальнейшим развитием линии отображения традиционной музыкальной культуры. Основание КНР и начало строительства социализма

в Китае расширило поле деятельности музыкантов и открыло новые горизонты для фортепианного творчества. Это время характеризуется бурным развитием. Политика Коммунистической партии Китая (КПК), осуществлявшаяся под лозунгом «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ» (百花齐放、百家争鸣), содействовала росту популярности инструментального искусства. Лозунг «Древнее — на службу современности, зарубежное — на службу Китаю» (古为今用、洋为中用) послужил толчком для раскрепощения творческого воображения музыкантов.

Период революционного строительства — от основания Нового Китая в 1949 году до Культурной революции 1966 года — отличается стремлением к объединению страны. Создание специальных музыкальных учебных заведений привело к мысли о необходимости сохранения и систематизации китайской традиционной музыкальной культуры. Вместе с тем продолжение исследований европейской техники композиции в классическом и романтическом стиле, а также изучение российского и восточноевропейского опыта развития фольклорного направления в музыке привели к обновлению и обогащению в Китае музыкального творчества в целом. Многие одаренные композиторы внесли свой вклад в процесс становления национального стиля посредством внедрения традиционных музыкальных форм в область инструментальной музыки.

В 1949 году, после основания КНР, страна вступила в эпоху бурного развития. С 2 июля по 19 июля 1949 года в Бэйпине (старое название Пекина) прошел первый Всекитайский съезд деятелей литературы и искусства, итогом которого стало единение литературно-художественных сил и обмен опытом в области революционной литературно-художественной работы. В этот же период был создан Всекитайский союз деятелей литературы и искусства (сокр. Союз работников литературы и искусства), а также основан Всекитайский союз музыкальных деятелей (сокр. Союз музыкальных деятелей), председателем которого стал Люй Цзи (吕骥), а заместителями — Ма Сыцун (马思聪) и Хэ Лутин (贺绿汀). Музыканты из районов, контролируемых Гоминьданом, а также из освобожденных территорий,

которые ранее, в силу исторических причин, были разделены в течение длительного времени, объединились, чтобы совместными усилиями ввести новые идеи в дело строительства китайской музыкальной культуры.

Перед Союзом музыкальных деятелей стояла сложная задача возрождения китайской традиционной музыки, находящейся на грани исчезновения. Для достижения поставленной цели Союз взял на себя два обязательства: обеспечить преемственность музыкальных революционных традиций движения «4 мая» и твердо придерживаться следующих принципов, озвученных Мао Цзэдуном в «Выступлении на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани» (在延安文艺座谈会上的讲话): «Наши литература и искусство должны служить народным массам, и прежде всего — рабочим, крестьянам и солдатам. Творить для них, чтобы они пользовались плодами вашего творчества» (我们的文学艺术都是为人民大众的, 首先是为工农兵的, 为工农兵而创作, 为工农兵所利用的)¹¹.

С момента основания КНР до начала 1950-х годов в Китае наступил период расцвета и бурного развития музыкального творчества — активно развивались два крупнейших высших музыкальных учебных заведения: Центральная консерватория в Пекине и Восточно-китайский филиал Центральной консерватории (до этого носивший название Национальная музыкальная консерватория, в 1956 году переименованный в Шанхайскую консерваторию). Первое крупное идеологическое столкновение в музыкальных кругах Нового Китая вызвала статья Хэ Лутина «Музыкальное творчество и критика» (论音乐的创作与批评)¹². Со временем академическая дискуссия переросла в политическую критику, что вызвало тревогу высших руководителей в правительственных кругах. В 1956 г. при прямом вмешательстве правительства партийная группа Союза музыкальных

¹¹ Мао Цзэдун. Антология Мао Цзэдун. Пекин: Издательство Народное, 1991. Вып. 3. С. 893.

¹² Хэ Лутин. Избранные музыкальные статьи. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1981. С. 41–58.

деятели провела расширенное заседание для рассмотрения деятельности Хэ Лутина.

В апреле того же года Мао Цзэдун в соответствии с текущим состоянием идеологии и культуры Нового Китая провозгласил знаменитую кампанию по усилению гласности и критики под лозунгом «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ» (百花齐放, 百家争鸣). 1 августа 1956 г. В Пекине состоялся смотр музыкальных достижений Нового Китая — первая «Национальная неделя музыки», продлившаяся 24 дня, в рамках которой были даны 37 концертов, прозвучали кантаты и вокальные циклы китайских композиторов, а также симфонии, оперы, инструментальные произведения в народном стиле и большое количество небольших вокально-инструментальных сочинений. Также звучала и фортепианная музыка, в концертную программу вошли сольные фортепианные пьесы, четыре из которых написаны на темы, характерные для музыкального искусства региона Шэньбэй — «Лан Хуа Хуа» (兰花花) Ван Лисана и сюита «Храмовая ярмарка» (庙会) Цзян Цзусиня и Чэнь Пэйсюнь «Сухая гроза» (旱天雷), в стиле гуандунской музыки, и Дин Шандэ «Второй синьцзянский танец» (第二新疆舞曲), с элементами синьцзянского музыкального стиля.

Летом 1957 г. началась «Кампания против правых элементов» (反右运动), для «отражения бешеных атак фракции правых буржуазных элементов» (组织力量反击右派分子的猖狂进攻). В журнале «Народная музыка» (人民音乐) была опубликована статья «Есть недостатки в музыкальной работе, но мы должны решительно противостоять правым» (音乐工作有缺点,但必需坚决反对右派)¹³, в которой высказывалась мысль о предотвращении деятельности «антипартийных и антисоциальных правых элементов на музыкальном фронте». После ее публикации всю страну охватила политическая деятельность, направленная на ликвидацию антипартийных элементов. Огромное количество талантливых музыкантов

¹³ Ма Сычун. Есть недостатки в музыкальной работе, но мы должны решительно противостоять правым // Журнал народная музыка. Пекин. 1957. № 7. С. 3–4.

ошибочно причислили к «правым элементам», подвергли уничтожающей критике, лишили права на участие в музыкальной жизни общества. Подверглись гонениям и молодые начинающие музыканты Ван Лисан и Цзян Цзусинь, написавшие в соавторстве статью «Об оценке некоторых симфонических произведений товарища Синхая» (论对星海同志一些交响作品的评价问题)¹⁴, опубликованную в апреле 1957 года. В статье критиковалось использование некоторых технических приемов в симфонических произведениях Сянь Синхая. Авторы были причислены к «антиправительственной группировке», обвинены в незаконном присвоении права на учебу и творчество, лишены свободы и отправлены на трудовое перевоспитание в ссылку в Бэйдахуан (Великая северная пустошь).

Талант Ван Лисана проявился еще в студенческие годы, тогда были созданы выдающиеся произведения «Лан Хуа Хуа» (兰花花, 1953) и Сонатина (小奏鸣曲, 1957)¹⁵. Следующее его произведение «Брат и сестра осваивают целину» (兄妹开荒) увидело свет только в 1978 году, после окончания Культурной революции.

В период с конца 1957 года до начала 1960-х годов в Китае родилось движение «Великий скачок вперед». Это движение попыталось воспользоваться местной рабочей силой и энтузиазмом масс, слепо проводя «скачок» в промышленности и сельском хозяйстве. Это прямо или косвенно привело к общенациональному голоду 1958–1962 годов.

С 5 июля по 10 августа 1960 года ЦК КПК провел в Бэйдайхэ рабочее совещание, на котором изучался вопрос о перестройке экономики Китая, определялось сжатие фронтов капитального строительства, обеспечивалось сельскохозяйственное производство и т. д. 14 января 1961 года на девятом

¹⁴ Ван Лисан, Лю Шижен, Цзян Цзусинь. Об оценке некоторых симфонических произведений товарища Синхая // Журнал народная музыка. Пекин. 1957. № 4. С. 34–40.

¹⁵ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Лю, Иннань. Трактровка формы в вариациях для фортепиано «Лан Хуа Хуа» Ван Лисаня // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. СПб. : Астерион, 2020. Вып. 15. С. 163–167.

пленуме ЦК КПК восьмого созыва было принято руководство «Корректировка, укрепление, выполнение и совершенствование», завершившее движение «Большой скачок вперед». В январе 1962 года ЦК КПК созвал центральную рабочую конференцию, в которой приняли участие кадры из провинций, городов, префектур и уездов, известную как «Конференция семи тысяч человек», на которой председатель КПК Мао Цзэдун выступил с самокритикой.

Знаменитый музыкальный педагог, музыкант-теоретик и композитор, глава Шанхайской консерватории, один из основоположников современной китайской музыки Сан Тун (桑桐, 1923–2011) впервые широко использовал серийный принцип в качестве основного композиционного элемента инструментальных произведений. Органичное слияние национального искусства с новым видом техники послужило обогащению фортепианного творчества.

Наследие Сан Туна отличается жанровым разнообразием, им было создано большое количество произведений в инструментальных жанрах (в том числе для фортепиано, камерного ансамбля, оркестра), основанных на мелодиях народных песен. После победы в Войне сопротивления с японскими захватчиками Сан Тун сочинил пьесу для фортепиано «В далеком краю» (在那遥远的地方, 1947), в которой соединил принципы серийной техники с традиционными мелодиями народных песен.

Фортепианный цикл «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» (内蒙古民歌主题小曲七首, 1953) посвящен живописанию средствами инструментальной музыки бескрайних степей. Каждая из семи пьес обладает уникальным ярко выраженным музыкально-художественным образом неповторимого региона Китая. В первой пьесе — «Погребальная песнь» (悼歌), торжественно-трагичная мелодия речитативно-вокального типа в темпе *Andante* повествует о жизненном пути усопшего. «Погребальная песнь» построена на двух народных мелодиях — «Сайхан» (塞很) и «Динкэрдзаб» (丁克尔扎布). В мелодии преобладают интонации погребального хора, низкий регистр подчеркивает скорбное настроение.

Вторая пьеса — «Дружба» (友情) подобна прекрасной лирической поэме, воспевающей чистые и искренние дружеские отношения. Миниатюра написана в трехчастной репризной форме. В качестве материала композитор избрал мелодии двух народных песен «Мандан тунгалак» (满冻通拉格) и «Вернись в родной город» (回老家), которые становятся основой тематизма первой и второй частей. В репризе тема первой части варьируется, приобретая жизнеутверждающий торжественный характер.

Глубокой печалью проникнута третья пьеса цикла — «Тоска по родине» (思乡), представляющая собой обработку мелодии народной песни «Хинганский хребет» (兴安岭). Следующая за ней миниатюра «Степная серенада» (草原情歌) живописует сцену страстного томления двух влюбленных, она основывается на мелодии народной песни «Влюбленные» (小情人).

В пятой пьесе Сан Тун использует напевы двух китайских народных песен «Динлабинь» (丁朗彬) и «Бенбола» (崩博莱), послуживших материалом для трехчастной миниатюры «Детский танец» (孩子们的舞蹈). Мастер красочно живописует счастливое детство монгольских пастухов. Шестой номер — «Печальные думы» (哀思) — вновь погружает слушателей в состояние грусти. Мелодия речитативного склада словно повествует о тоске по родным краям, вначале тема звучит в сумрачном низком регистре, а затем переходит в более светлый верхний регистр. Этот скорбный монолог представляет собой обработку народной песни «Тоска по родине» (思乡), в которой повествуется о несчастной жизни и душевных муках героя.

Последняя пьеса цикла «Танец» (舞曲), написанная в трехчастной форме, изображает сцену зажигательной пляски пастухов. Повторы народной мелодии «Модэгэ анга» (莫德格昂嘎) в первой части сообщают звучанию основной темы все более темпераментный характер. В средней части появляется плавная лирическая мелодия, написанная в стиле Внутренней Монголии, отображающая грациозные движения танцующих девушек. Реприза возвращает к настроению веселого танца, миниатюра завершается

проведением основной темы, звучание которой полно праздничного ликования.

Кроме фортепианного цикла «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» Сан Тун также является автором сочинений «Три увертюры» (序曲三首, 1954), «Две миниатюры» (小曲二首, 1958), шестичастной «Маленькой детской сюиты» (儿童小组曲, 1958), а также «Двадцати двух песен народности мяо» (苗族民歌二十二首, 1959) и «Каприччио» (随想曲, 1960).

Атмосфера, царящая в мире музыкальной культуры Нового Китая, вдохновила Дин Шандэ на создание «Первого синьцзянского танца» (第一新疆舞曲), ставшего одним из самых ранних примеров преломления региональных музыкальных традиций в рамках фортепианного творчества. Основной темой пьесы композитор избрал народную мелодию региона — «Песни возницы» (马车夫之歌). Появившийся в 1955 году «Второй синьцзянский танец» (第二新疆舞曲) Дин Шандэ написан после плодотворной поездки в Синьцзян, предпринятой мастером с целью собирания народных песен.

В сюите «Детский праздник» (快乐的节日, 1953) автор рисует картины счастливого детства. Пять пьес цикла «Поездка за город» (郊外去), «Ловля бабочек» (扑蝴蝶), «Скакалка» (跳绳), «Прятки» (捉迷藏) и «Праздничный танец» (节日舞) рассказывают о внутреннем мире ребенка. Сюита «Детский праздник» представляет собой удачный опыт подражания национальному стилю без использования прямого цитирования.

Творчество Дин Шандэ знаменует новый виток в развитии китайского фортепианного творчества. Композитор, будучи блестящим исполнителем, расширил виртуозные возможности инструмента. Многочисленные фортепианные сочинения мастера свидетельствуют о широте взглядов и оригинальности творческого почерка. Принцип создания сочинений в китайском стиле, ориентированном на региональные традиции, но без прямого цитирования, способствовал обогащению фортепианного наследия Китая.

Среди композиторов, работавших в этот период с народными мотивами, умело и изобретательно сочетавших европейские методы композиции с элементами народной музыки, следует выделить Ван Лисана, Чэнь Пэйсюня, Ляо Шэнцзина, Цзян Цзусиня, Хуан Хувэя, Ван Цзяньчжона и др. В их сочинениях для фортепиано органично соединяются традиции и новаторство, отражаются ведущие тенденции того времени.

В этот период сокровища региональной музыкальной традиции в аспекте обновления художественного содержания фортепианного творчества начинают изучаться композиторами более тщательно. Пристальное внимание привлекают не только мелодия, но и особенности структуры, метроритма, гармонического наполнения народных напевов и наигрышей. Преломление национального стиля различных провинций Китая приводит к разнообразию стилевых поисков и находок в фортепианных жанрах. В качестве наиболее репрезентативных примеров необходимо называть «Четыре фортепианные пьесы на темы музыкальных произведений провинции Гуандун» (广东音乐主题钢琴曲四首, 1952–1954) Чэнь Пэйсюня: «Коробейник» (卖杂货)¹⁶, «Влюбленная» (思春), «Сухая гроза» (旱天雷) и Вариации на тему «Две летающие бабочки» (双飞蝴蝶主题变奏曲), а также пьесу «Лан Хуа Хуа» (兰花花, 1953) Ван Лисана, созданную на основе мелодий традиционных песен северной части провинции Шэньси (Шэньбэй).

В миниатюре Ляо Шэнцзина «Ночь Праздника факелов» (火把节之夜, 1953) используются лады, характерные для народных песен провинции Юньнань. Бережное отношение к первоисточнику позволяет сохранить стилистические особенности оригинала. В пьесе Лю Фуаня «Сбор чая и ловля бабочек» (采茶扑蝶, 1956)¹⁷ представлены картины традиционной жизни китайского народа Фуцзянь. Сюита Хуан Хувэя «Картины княжества Ба и царства Шу» (巴蜀之画, 1958), фортепианный цикл Ван Цзяньчжона «Пять юньнаньских народных песен» (云南民歌五首, 1958), пьеса Го

¹⁶ Другой вариант названия пьесы на русском языке — «Продажа мелкого товара».

¹⁷ Пьеса Лю Фуаня «Сбор чая и ловля бабочек» (采茶扑蝶) основана на мелодии танца «Фонарь для сбора чая — цайчадэн» (采茶灯) провинции Фуцзянь.

Чжихуна «Синьцзянский танец» (新疆舞曲, 1958) посвящены отображению регионального искусства древнего Китая.

По сравнению с предыдущим периодом фортепианное творчество отличается широтой использования регионального материала, при этом неизменно сохраняется строгая соразмеренность всех элементов музыкального языка и простота стиля. Вышеперечисленные произведения китайских композиторов представляют собой существенный вклад в сокровищницу фортепианного искусства Китая. Скрупулезная отточенность композиции, богатство внутреннего содержания и опора на лучшие образцы региональной музыкальной культуры позволяют расширить образный строй фортепианных произведений, обновить мелодию и гармонию, обогатить фактурные возможности и раскрыть новые тембровые краски инструмента.

Средний период развития китайского фортепианного искусства ознаменовался расцветом малых форм. В творчестве таких композиторов, как Ван Лисан, Дин Шандэ, Ван Цзяньжон, Чу Ванхуа и др. появилось большое количество выдающихся фортепианных миниатюр. Бережное обращение с лучшими образцами народного творчества позволило передать в инструментальных жанрах неповторимую прелесть традиционного искусства Китая.

Уникальные по красоте народные мелодии провинции Шэньси (Шэньбэй)¹⁸ привлекали внимание многих китайских мастеров прошлого столетия. В частности, они использовались в качестве исходного музыкального материала в пьесах Ван Лисана «Лан Хуа Хуа» (兰花花, 1953), Чжоу Гуанжэня «Вариации на тему шэньбэйской народной песни» (陕北民歌主题变奏曲, 1972), миниатюрах Ван Цзяньжона «Лилия цветет ослепительно красным» (山丹丹开花红艳艳, 1973) и «Освобождение от гнета» (翻身道情, 1973). Общей чертой перечисленных выше сочинений является неизменное сохранение основных типологических характеристик традиционной музыки региона Шэньбэй. Авторы отображают в

¹⁸ Шэньбэй является северной частью провинции Шэньси.

фортепианном звучании широкий диапазон и прихотливую изменчивость мелодии.

Традиционные формы народного искусства, получившие широкое распространение в юго-западной части Китая, использовались в качестве исходного материала в фортепианных пьесах Ляо Шэнцзина и Чжу Цзяньэра — «Ночь Праздника факелов» (火把节之夜, 1953) и «Пять юньнаньских народных песен» (云南民歌五首, 1962). Фольклорные мелодии провинций Юньнань и Гуйчжоу, избранные авторами, придают звуковой палитре пьес естественный характер, сохраняя при этом ощущение некоторой архаичности. В мелодии пьес присутствуют разнообразные скачки, характерные для традиционной культуры провинций Юньнань и Гуйчжоу, в структуре перемещений гармонических интервалов преобладает чередование чистых кварт и малых терций, все вышперечисленное сообщает пьесам неповторимый национальный колорит.

Напевы, характерные для музыкальной культуры провинции Гуандун, встречаются в пьесах «Коробейник» («Продажа мелкого товара») (卖杂货, 1952), Вариации на тему «Две летающие бабочки» (双飞蝴蝶主题变奏曲, 1954), «Влюбленная» (思春, 1952), «Сухая гроза» (旱天雷, 1953) и «Луна над гладью озера в осеннюю ночь» (平湖秋月, 1975) Чэнь Пэйсюня. Эти пять небольших по объему произведений для фортепиано в кантонском стиле отличаются красотой и живостью мелодии. В данных миниатюрах композитору при помощи мелизмов и глиссандо удалось отобразить технику игры и тембровые характеристики народных инструментов, часто используемых в качестве аккомпанемента в музыке провинции Гуандун — гаоху, янцинся, эрсянся и др.

Отражение стилистики традиционной музыкальной культуры Синьцзяна можно найти в пьесах «Три казахских танца» (哈萨克舞曲三首, 1944) Сянь Синхая, «Первый синьцзянский танец» (第一新疆舞曲, 1950), «Второй синьцзянский танец» (第二新疆舞曲, 1955) Дин Шандэ, «Весенний танец» (春舞, 1980) Сунь Ицзяна и др. В них в качестве музыкального материала используются полиэтнические мелодии провинции Синьцзян

(уйгурские, казахские и др.), которые характеризуются горячей необузданной страстностью. Богатство ритмов (полиритмия, синкопы, акценты) придает мелодиям особую красочность и эмоциональность. Использование Сянь Синхаем, Дин Шандэ, Сунь Ицзяном приемов полистилистики позволяет комбинировать китайский, европейский, арабский стили. Фортепианные произведения, упомянутые выше, представляют собой яркий пример переложения различных региональных мелодий.

В мае 1966 года началась «Великая пролетарская культурная революция» (文化大革命), которая продолжалась десять лет и оказала огромное влияние на новое китайское общество и мир литературы и искусства. Уже в начале Культурной революции прекратилась на всех уровнях музыкальная и художественная деятельность, перестали функционировать художественные ансамбли и музыкальные коллективы, была приостановлена деятельность консерваторий, научно-исследовательских отделов, издательских подразделений и специализированных периодических изданий. Под запрет попала любая работа в сфере культуры и искусства, проводившаяся со времени основания КНР.

Данный запрет затронул и музыкантов. Тематика произведений, созданных в данный период, ограничивалась реалистическими изображениями революционных событий и революционной борьбы, воспеванием руководства страны и созданием героических образов рабочих, крестьян и солдат. Культурная революция нанесла сокрушительный удар по развитию музыкального искусства. Композиторам приходилось заниматься преимущественно обработками так называемых «образцовых опер» («образцовых опер» (样板戏), а также делать переложения для фортепиано мелодий популярных народных песен и инструментальных наигрышей, характерных для китайской традиционной музыки.

В это время появляется ряд оригинальных произведений для фортепиано, в том числе: «Красный фонарь» (红灯记, 1968, по мотивам одноименной образцовой оперы) и «Осада со всех сторон» (十面埋伏, 1973,

обработка одноименной мелодии для гуциня); «Река Люян» (浏阳河, 1972, по мотивам одноименной народной песни провинции Хунань), «Лилия цветет ослепительно красным» (山丹丹开花红艳艳, 1973, обработка одноименной песни), «Вышитая золотом мемориальная табличка» (绣金匾, 1973, обработка одноименной революционной песни), «Освобождение от гнета» (翻身道情, 1973, обработка одноименной песни), «Сотни птиц поклоняются фениксу» (百鸟朝凤, обработка одноименной мелодии национальной инструментальной музыки), «Три вариации на тему Мэй Хуа» (梅花三弄, 1973, обработка одноименной мелодии для гуциня) Ван Цзяньчжона; «Небо в освобожденном районе» (解放区的天, 1963, переложение одноименной песни), «День освобождения» (翻身的日子, 1964, на основе одноименной песни) и «Отражение луны в двух источниках» (二泉映月, 1972, по мотивам одноименной мелодии для эрху) Чу Ванхуа; «Поезд, идущий в Шаошань» Ли Ци (火车向着韶山跑, 1971, по мотивам одноименной революционной песни); «Простые вариации на тему песни пионерской дружины» Гань Бихуа (共产儿童团歌主题简易变奏曲, 1972, на основе одноименной революционной песни) и др.

Культурная революция наложила сильный отпечаток на фортепианное творчество китайских композиторов. Так, «Вариации на тему народной песни Шэньбэя» (陕北民歌主题变奏曲) Чжоу Гуанжэня, основой для которых послужила народная песня «Саньшилипу» (三十里铺), созданы в 1972 году, в самый разгар Культурной революции, когда в музыкальном творчестве уже было разрешено с целью обработки и аранжировки использовать китайские народные песни различных регионов.

В этот период композиторы продолжают черпать вдохновение в сокровищнице региональной культуры страны, однако принципы работы с первоисточником кардинально меняются. Как правило, используется без существенных изменений структура оригинальной песни, сохраняется полностью каркас традиционных напевов.

Таким образом, для развития фортепианного искусства данного периода в аспекте преломления региональных традиций характерно бережное отношение к мелодической линии первоисточника, при этом сохраняется применение опыта европейских традиций в области композиции и гармонизации, что позволяет композиторам создавать фортепианные произведения, отвечающие потребностям китайской эстетики того времени.

Текущий период: творческое разнообразие после начала эпохи реформ и открытости (1980-е гг. — по настоящее время).

Политика реформ и открытости ознаменовала начало тектонических изменений, в результате которых широкое творческое пространство с большей степенью свободы позволило художникам реализовать богатые возможности для личностного самовыражения. Весомую роль в этом процессе сыграли музыкальные контакты Китая с другими странами.

После объявления об окончании «Великой культурной революции» в октябре 1976 года началось медленное обновление музыкального искусства Китая: постепенно были реабилитированы и восстановлены на работе подвергавшиеся ранее репрессиям музыканты, которые теперь могли вернуться в музыкальное сообщество и продолжить заниматься творчеством; возобновили активную деятельность профессиональные музыкальные коллективы; был объявлен набор студентов в консерватории и художественные институты и налажен процесс обучения.

Это время отличается повышением интереса к самым разнообразным формам. Появление большого количества выдающихся сочинений в сфере романсовой лирики, в хоровых, камерно-инструментальных и оркестровых жанрах, а также фортепианных пьес позволило китайской композиторской школе стремительно продвинуться вперед.

После начала проведения Политики реформ и открытости китайские композиторы погрузились в исследование и практическое применение западных методов композиции. В этот период было создано большое количество произведений с использованием современных техник, таких как додекафония, политональность и т. д. Синтез традиционных региональных

форм с последними достижениями музыкального искусства позволили в полной мере отразить в фортепианном творчестве дух китайского народа.

В данный период в области музыкального творчества происходит интенсификация применения новаторских техник и углубление содержания музыкальных произведений. Композиторы начинают активно экспериментировать с новыми стилями, техниками и музыкальной акустикой, происходит уход китайской фортепианной музыки от единства в сторону индивидуализации.

Во второй половине XX в. условия рыночной экономики определили приоритет выживания народной музыки. Свобода музыкального творчества отразилась на выборе тем и сюжетов. Гармоничное соединение китайской традиционной музыки и полного спектра средств выразительности, характерных для современной музыкально-композиционной техники, привели к стилевому многообразию китайского фортепианного творчества. В качестве примера приведем пьесу Цуй Бинюаня «Терракотовая армия» (秦俑, 1995), написанную в период обучения в Сианьской консерватории в целях сохранения традиционной региональной музыкальной культуры. Взяв за основу мелодии оперы Цинь, ритм барабанов Сианя, народные песни Шэньбэй и другие материалы, композитор пытается показать в музыке величие и грандиозность армии эпохи династии Цинь. Автор воссоздает на фортепиано стиль китайского оперного пения Цинь¹⁹ и приемы игры на ударных инструментах.

Одним из основных принципов, обогащающих звучание фортепиано в пьесе «Терракотовая армия» Цуй Бинюаня, становится имитация так называемых «цинских арий» и звучания ударных инструментов. Например, в третьем такте для достижения данного эффекта автор использует мощные аккорды, для записи которых ему требуется дополнительный нотоносец (пример 1.1)²⁰.

¹⁹ Традиционная опера Северо-Западного региона Китая.

²⁰ Нотные примеры представлены в Приложении.

Другим сочинением подобного рода служит миниатюра «Новый год» (正月新春, 1998), принадлежащая перу композитора-эмигранта Чу Ванхуа. Это произведение является примером экспериментального сочетания мелодики китайских народных песен с современной композиционной техникой.

Особую ветвь современного фортепианного творчества китайских композиторов представляют фортепианные миниатюры, созданные с целью обучения подрастающего поколения. Многочисленные сборники для детей, основанные на китайских народных мелодиях, стимулируют интерес подрастающего поколения к традиционной музыкальной культуре.

Среди наиболее популярных сборников и пьес для детей, в которых отражается преломление региональных культурных традиций, необходимо выделить «Синьтянью» (信天游, 1996) Лу Айи, «Маленькие вариации на тему Синьтянью» Ли Фэйлани («信天游”主题小变奏曲, 1996), «Сюита в северо-западном стиле» Хэ Шаоина (西北风情点描组曲, 1996) и др.

Один из прославленных мастеров Китая, выдающийся композитор и педагог второй половины XX века, Цзян Цзусинь (蒋祖馨, 1931–1996) создал ряд произведений для фортепиано, в которых органично сочетаются новаторские устремления с бережным отношением к традиционным формам китайского регионального музыкального искусства.

В частности, дивертисмент для фортепиано «Притчи» (箴言) Цзян Цзусиня стал знаковым творением эпохи. Семь небольших пьес цикла: «Декларация» (宣告), «Рефлексия» (反思), «Вспышка» (闪光), «Ночное чтение» (夜读), «Прилив чувств» (心潮), «Кредо» (信念) и «Возвышение» (升华) написаны вне логики ладовых и гармонических связей. Композитор посредством подчинения каждой отдельной части определенной смысловой нагрузке, обозначенной в заглавии, погружает слушателя в различные сферы духовного мира. Воплощение «неосвязаемых и иллюзорных» эмоций демонстрирует яркую индивидуальность стиля автора.

Значительный вклад в процесс развития китайской фортепианной музыки на данном этапе внесла Чэнь И (陈怡, 1953 г. р.). Во время

обучения в Центральной консерватории она создала большое количество фортепианных произведений, в том числе и принесший автору широкую популярность шедевр — пьесу «Дойе» (多耶, 1984). В основу миниатюры положен напев, характерный для традиционной песенно-танцевальной формы народности дун района Гуаньси.

Чэнь И удалось органично воплотить в жанре фортепианной миниатюры мелодику народной песни и объединить современные европейские методы композиции с элементами народной музыки. Переход от спокойного и медленного характера к взволнованно экспрессивному демонстрирует многоступенчатость, характерную для традиционной народной музыкальной культуры Китая.

В 1987 году Чжао Сяошэн (赵晓生, 1945 г. р.) написал фортепианную пьесу «Тайцзи» (太极). В этом же году композитор изложил свою собственную «Систему композиции-тайцзи» (太极作曲系统) в статье «Музыка тайцзи» (太极乐旨) (журнал «Музыкальное искусство», 音乐艺术). Кроме того, с конца 1988 года в различных академических журналах — «Музыкальное искусство» (音乐艺术), «Хуанчжун» (黄钟), «Китайская музыка» (中国音乐) — выходит серия статей, посвященных новой теории композиции — «Теория музыки инь-ян» (阴阳乐理), «Метод подбора звуков» (音集技法), «Функция звукового/акустического поля» (音场作用), «Музыка тайцзи» (太极乐旨). В 1990 году Чжао Сяошэн объединяет «теорию синергизма» (合力论, опубликована в 1986 году) с «теорией метода подбора звуков» (音集论) и «теорией тайцзи» (太极论) из вышеупомянутой «Системы композиции тайцзи» (太极作曲系统).

Результатом творческих изысканий автора стал сборник «Система композиции тайцзи: сборник статей Чжао Сяошэна» (太极作曲系统 — 赵晓生音乐论集), опубликованный гуанчжоуским отделением издательства «Популярная наука» (科学普及). В последующие десять лет Чжао Сяошэн неоднократно применял свою теорию для создания музыкальных произведений различных жанров, представив в нескольких десятках

академических отчетах результаты своей деятельности. В 2006 году в Шанхайском музыкальном издательстве вышла новая редакция «Системы композиции тайцзи» (太极作曲系统), ставшая первой относительно полной теоретической работой в Китае, в которой освещаются теоретические аспекты новой музыкальной композиционной системы.

Как следует из анализа произведений, появившихся во второй половине прошлого столетия, китайское фортепианное творчество на данном этапе демонстрирует переход от однородности к многообразию. Появляются экспериментальные фортепианные сочинения, в которых соединяются черты китайской региональной музыкальной культуры с современными европейскими методами композиции.

Для данного этапа характерно использование различных форм новой тональности XX века или двенадцатитоновой системы, а также поиски в области обновления тембровых красок инструмента. Преломление региональных традиций способствовало расширению в китайского фортепианном творчестве элементов национального искусства. Вместе с тем новации способствовали более свободному обращению с первоисточником, обогащая звучание посредством современных методов композиции.

Богатая звуковая палитра и выразительные возможности фортепиано обновляются посредством предметно-образной интерпретации идейных концепций китайской эстетики. Соединение традиции и новаторства послужило основой для слияния китайской и зарубежной культуры.

На протяжении эволюции фортепианного искусства в Китае композиторы проводили глубокие исследования в области фактуры, гармонии, формы, стремясь создать уникальный стиль, отображающий мировосприятие нации. С одной стороны, они отбирали и использовали современные западные техники композиции; с другой стороны, брали в качестве основы традиционные музыкальные жанры, постепенно формируя оригинальные приемы, отличные от тех, которые использовались на Западе.

Поиски оптимального баланса между традицией и современностью, национальным и интернациональным позволили китайским композиторам перейти от стадии исследования способов использования заимствованных форм к соединению бережно сохраняемой традиционной китайской культуры с основным направлением развития современной мировой музыки. Это тенденция представляет собой процесс углубления культурного обмена между Китаем и Западом, а также является важным этапом непрерывной интеграции китайской музыки.

1.2. Традиционные философско-эстетические аспекты фортепианного искусства китайских композиторов ²¹

Несмотря на то, что история фортепиано как одного из самых популярных западных музыкальных инструментов в Китае насчитывает немногим более ста лет, за этот промежуток времени было создано значительное количество выдающихся с точки зрения эстетического, художественного и музыкального содержания произведений. В поисках новых путей развития фортепианного искусства китайские композиторы опирались на лучшие образцы традиционной музыкальной культуры Китая. Пройдя путь от несложных обработок народных мелодий до творческого переосмысления исходного материала, они достигли высот в трактовке инструмента. При этом образный строй пьес оставался неразрывно связанным с традиционными философско-эстетическими константами, которые оказали существенное влияние на формирование стилистики произведений для фортепиано.

В стремлении осмыслить специфику одного из самых распространенных европейских инструментов, китайские художники частично заимствовали технику и приемы игры, характерные для творчества

²¹ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Лю Иннань. Воплощение философского концепта «Шань» («добро») в китайском фортепианном искусстве // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. СПб. : Астерион, 2021. Вып. 16. С. 245–249.

таких композиторов, как Ф. Лист, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон и др. Наряду с этим идеи гуманизма, лежащие в основе китайской культуры, способствовали обогащению китайского фортепианного искусства.

Традиционные для китайской философии эстетические принципы позволили значительно расширить средства музыкальной выразительности фортепиано, отображение в музыке философских идей способствовало созданию яркой самобытной образности. Такие черты, как отстраненность, иносказательность, неуловимость, соразмерность и уравновешенность придали неповторимое очарование фортепианным пьесами выдающихся мастеров Китая.

Следует отметить, что традиционная музыкальная культура Китая насчитывает несколько тысячелетий, первые упоминания о музыке как о виде искусства можно встретить в трактатах, предшествующих конфуцианскому учению. «Философское осмысление роли и места музыки в обществе в Древнем Китае берет свое начало в эпоху Поздней Чжоу (770–255 годы до н. э.)»²². Так, в трактате «Лунь Юй» (论语) («Беседы и суждения», 428–400 гг. до н. э.) дается следующее определение достойных музыкальных и литературных произведений: «веселье не [должно быть] разнузданным, а печаль не [должна] ранить [сердце]» (乐而不淫, 哀而不伤)²³. В трактате «Юэ цзин» (乐经) («Записки о музыке», II в. до н.э.), который является самым ранним трудом, посвященным систематизации теории музыки в Китае, обобщаются музыкально-эстетические воззрения, сформировавшиеся до начала правления династии Цинь.

Трактат «Юэ Цзин» (乐经) не сохранился до наших дней, единственным известным древним трудом, дошедшим до современности, является книга «Юэ Цзи» (乐记) («Записки о музыке»), написанная во времена империи Хань (206 до н. э. — 9 н. э.). В книге сформулированы

²² У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе // Вестник МГУКИ. 2008. № 6. С. 261.

²³ Лунь Юй, Да Сюэ, Чжун Юн. Аналекты Конфуция. Конфуций. авт.; отв. ред: Сяофэн Чжен, Жужун Сюй. Пекин: Издательство Книжная компания Чжунхуа, 2011. С. 34.

эстетические представления о сущности музыки. Богатство концептуальных идей данного произведения оказало глубокое влияние на развитие китайской традиционной музыки. Трактат «Юэ Цзи» занял важное место в истории эволюции музыкальной эстетики и на протяжении более двух тысяч лет являлся пособием для многих поколений китайских музыкантов.

Среди наиболее значимых категорий, рассматриваемых в трактате «Юэ Цзи», необходимо выделить следующие:

- музыкальное искусство рассматривается с позиции соотношения объективного внешнего мира и субъективного внутреннего восприятия — «натура первична, чувства вторичны» (物动心感), «все звуки рождаются в сознании человека. Чувства импульсивны в сердце, выражаются звуками, а звуковое сочетание фрагментов превращается в целое с определенной структурой» (凡音者, 生人心者也。情动于中, 故形于声。声成文, 谓之音)²⁴. Данное высказывание свидетельствует о том, что в трактате «Юэ Цзи» музыка тесно связывается с человеческими эмоциями, являясь не только конкретной формой выражения чувств людей, но и, в свою очередь, оказывая сильное влияние на их чувства;

- определяется тесная взаимосвязь музыки и политики — «музыка эпохи мира и порядка спокойна и радостна, а правление стабильно. Музыка смутного времени озлобленна и яростна, а правление абсурдно. Музыка гибнущей страны/периода полного упадка скорбна и тосклива, а народ страдает» (是故治世之音安以乐, 其政和; 乱世之音怨以怒, 其政乖; 亡国之音哀以思, 其民困。声音之道, 与政通矣)²⁵. Таким образом, музыка отражает взлеты и падения политического и социального характера, а социально-политические и экономические условия влияют на общий эмоциональный строй музыкальных произведений. Поэтому можно сказать, что соотношение музыки и политики в «Юэ Цзи» близко к современной

²⁴ Дай Шэн. Ли Цзи / отв. ред. Пиншэн Ху, Мэн Чжан. Пекин: Издательство Книжная компания Чжунхуа, 2017. С. 711.

²⁵ Там же. С. 713.

концепции китайского государства, гласящей «искусство — зеркало жизни» (乐与政通). Как сказано в трактате, «Если вы изучите звук, вы сможете понять звук, если вы изучите звук, вы сможете понять музыку, а если вы изучите музыку, вы сможете понять политику, и тогда принципы управления страной будут реализованы» (是故审声以知音, 审音以知乐, 审乐以知政, 而治道备矣)²⁶;

- выделяется особая социальная функция музыки, указывается на то, что музыка должна согласоваться с политикой правительства, влиять на улучшение общественных нравов, управление страной при помощи ритуалов, этическое воспитание и т. д., а также служить правителю в гражданских и военных делах. «Если правитель и министры вместе слушают музыку в родовом храме, возникает уважение и гармония; если стар и млад вместе слушают музыку в родовой деревне патриарха, возникает покорность и гармония; если отец и сыновья вместе слушают музыку во внутренних покоях, возникает родственная близость и гармония. Поэтому музыка устанавливает гармонию. Для нее подбирают музыкальные инструменты, чтобы воплотить ритм и, соединив ритмы, создать законченное сочинение. Таким же образом достигается согласие и гармония между отцами и детьми, правителем и придворными, приближенными и всем народом. Это — место музыки, которое установили правители прежних эпох» (是故乐在宗庙之中, 君臣上下同听之则莫不和敬; 在族长乡里之中, 长幼同听之则莫不和顺; 在闺门之内, 父子兄弟同听之则莫不和亲。故乐者审一以定和, 比物以饰节; 节奏合以成文, 所以合和父子君臣, 附亲万民也, 是先王立乐之方也)²⁷;

- ритуал и музыка должны дополнять друг друга: «музыка — это единство и сплоченность, ритуал — это разнообразие. Единство — взаимная близость, разнообразие — взаимное уважение. Музыка — это гармония Неба и земли, ритуал — это порядок Неба и земли. Гармония является

²⁶ Дай Шэн. Ли Цзи / отв. ред. Пиншэн Ху, Мэн Чжан. Пекин: Издательство Книжная компания Чжунхуа, 2017. С. 722.

²⁷ Там же. С. 745.

причиной изменения вещей, а порядок является причиной различия вещей» (乐者为同, 礼者为异。同则相亲, 异则相敬。乐者, 天地之和也; 礼者, 天地之序也。和, 故百物皆化; 序, 故群物皆别)²⁸. Если в ритуале особое внимание уделяется тому, чтобы с помощью примеров идеального поведения заставить людей проявлять уважение и высокие нравственные качества, то среди главных свойств музыки — обуздание страстей, нравственное влияние на человека. Путем эмоционального воздействия музыка способна приводить людей к гармонии покорного «повиновения и одобрения» (承听). Она затрагивает чувства слушателей, а ритуал исходит из разума; музыка тонко влияет на эмоции людей, тогда как ритуал определяет поведенческие нормы. Гармоничное сочетание ритуала и музыки представляет собой мирную сцену гармоничного правления, позволяя людям избежать обид и раздора, регулируя общественную жизнь. Итак, ритуал и музыка согласно трактату «Юэ Цзи», взаимосвязаны и неразделимы, они обладают уникальными качествами и выполняют важную роль в жизни социума. «Победа музыки приводит к распущенности, победа ритуала — к разъединению. Если музыка выходит за рамки, это приводит к беспокойству и хаосу; если ритуал не контролировать, возникает несправедливость» (乐胜则流, 礼胜则离。乐极则忧, 礼粗则偏矣)²⁹.

Как видим, в трактате «Юэ Цзи» (乐记) находят всесторонне развитие эстетические воззрения на сущность музыкального искусства. В частности, определяется соотношение между содержанием и формой, красотой и гармонией, этикетом и музыкой. Заложенные в трактате «Юэ Цзи» фундаментальные представления о музыкальном искусстве и его роли в жизни человека оказали влияние на формирование представлений о практических возможностях музыки.

Во времена Конфуция произошел определенный прорыв в аспекте взаимопроникновения ритуала и музыки. Обособляется влияние

²⁸ Дай Шэн. Ли Цзи / отв. ред. Пиншэн Ху, Мэн Чжан. Пекин: Издательство Книжная компания Чжунхуа, 2017. С. 745.

²⁹ Там же. С. 750.

психологической составляющей, в частности характера и воли, выделяется политическая и воспитательная функция музыки, усиливается ее социальная функция в деле «совершенствования личных нравственных качеств, упорядочивания семьи, управления государством и умиротворения Поднебесной» (修身齐家、治国平天下)³⁰. Особое внимание в жизни социума уделяется как ритуалу, так и музыке — «Путь прежних правителей — ритуал и музыка есть процветание» (先王之道，礼乐可谓盛矣)³¹.

Отметим, что на протяжении развития китайской цивилизации не существовало единого подхода к пониманию музыки как самостоятельного вида искусства. Большое влияние на эволюцию представлений о развитии музыкального искусства оказало конфуцианство. Китайская философия с приходом Конфуция (551 г. до н. э. — 479 г. до н. э.) сформировалась в направлении, оказавшее влияние на ход эволюции культуры в целом, и музыкальной культуры в частности.

Учение Конфуция пришлось на эпоху правления династии Чжоу и послужило фундаментом для создания конфуцианской школы. Философ уделял особое внимание музыке как существенной части ритуала, он наделял ее новым мировоззренческим стержнем — гуманностью, что позволило сформировать новую обрядово-музыкальную культуру, кардинально отличавшуюся от культуры жертвоприношений предшествующих династий.

Конфуций придавал большое значение политической роли ритуала и музыки, подчеркивая способность музыки влиять на нравственно-духовное воспитание людей. В трактате «Сяо цзин» (孝经)³² сказано: «чтобы изменять нравы и обычаи, нет ничего лучше музыки; чтобы умиротворять правителей

³⁰ Лунь Юй, Да Сюэ, Чжун Юн. Аналекты Конфуция. Пекин: Издательство Книжная компания Чжунхуа, 2011. С. 249.

³¹ Там же. С. 249.

³² «Канон сыновнего благочестия», часть «Тринадцатикнижие» (十三经).

и править народом, нет ничего лучше этикета» и править народом, нет ничего лучше этикета» (移风易俗, 莫善于乐; 安上治民, 莫善于礼)³³.

Конфуций обозначал идейно-художественную природу музыки как «добро» (善) и «красота» (美), выдвигая в качестве критерия эстетической оценки — «единство красоты и добра» (美善合一)³⁴. Он также придавал большое значение музыкальному воспитанию и считал, что музыка, может отражать боль и радость людей, но при этом оставаться эмоционально сдержанной и не выходить за этические рамки «учения о Середине» (中庸)³⁵.

Появляющиеся в данной цитате упоминания о «гармонии» (和) и «золотой середине» (中庸之道) (срединный путь) являются основополагающими категориями духовной жизни Китая³⁶. В традиционном китайском искусстве термин «гармония» употребляется как синоним воплощения порядка и высшего стремления к идеалу. Подобное толкование термина проистекает из конфуцианского принципа «золотой середины», которое трактуется древним философом как внутреннее равновесие. «Золотая середина» символизирует степень беспристрастной нейтральности, избегание состояния чрезмерной избыточности или недостатка.

В Китае исповедуется принцип «достижения согласия при наличии разногласий» (和而不同), который предполагает расширение кругозора и мышления, что позволяет принимать иные точки зрения и способствует совместимости и взаимному проникновению различных явлений и культур.

«Гармония» (和) в китайском понимании — это «единство разнообразия». Как философская категория «гармония» используется в

³³ Сяо Цзин / Конфуций. авт.; отв. ред. Ван Шоукуан. Шанхай: Издательство Шанхайских древних книг, 2004. С. 61.

³⁴ Лунь Юй, Да Сюэ, Чжун Юн. Аналекты Конфуция. Конфуций. авт.; отв.ред: Сяофэн Чжен, Жужун Сюй. Пекин: Издательство Книжная компания Чжунхуа, 2011. С. 228.

³⁵ Там же. С. 289.

³⁶ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Лю Иннань. Источники образности в китайских фортепианных сочинениях // Университетский научный журнал. Серия: «Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение». 2021. № 64. С. 158–164.

значении сосуществования различных мнений и точек зрения и включает в себя не только понятие гармоничных взаимоотношений между человеком и внешним миром, но и между человеком и природой, а также между всеми людьми. Именно эта широта духа, основанная на богатейшем культурном наследии и традиционных философских воззрениях, характеризует специфику творчества китайского народа и делает китайскую культуру чрезвычайно толерантной. На протяжении истории государства уделялось большое внимание созданию гармоничных взаимодействий с природой и обществом, слиянию индивидуума с внешним миром, постоянное стремление к достижению этого состояния является важным компонентом эстетики китайского мироощущения.

Конфуцианство, одно из древнейших учений Китая, основанное на идее нравственного саморазвития, предполагает культивирование высоких моральных качеств каждого человека³⁷. Следует отметить, что в традиционной китайской философии также важное место занимает категория «добро» (善). Стремление к доброте в конфуцианском понимании может рассматриваться как основа бытия и значимый этап на пути самосовершенствования. Кроме того, добро оказывает влияние и на формирование социальной этики. Согласно Конфуцию, становление «совершенного человека» невозможно без культурного воздействия, определяющего направление духовного роста.

Философская школа, созданная Конфуцием в V в до н. э., стала не только официальной религией государства, но и его идеологической платформой, на основе которой на протяжении многих тысячелетий развивалась культура и искусство. Конфуций считал, что музыка способна оказывать положительное влияние и развивать высшую добродетель. В трактате «Лунь Юй» (论语) сказано: «Воодушевляйся “Книгой стихов”, опирайся на Правила, совершенствуйся музыкой» (兴于诗、立于礼、成于

³⁷ Аллаберт А. В. Место конфуцианства в модернизации Китая: Конец XX — начало XXI в.: дис. ...канд. исторических наук : 07.00.03. СПб., 2003. 182 с.

乐)³⁸. В главе «Юэ Цзи» (乐记) (трактат «Записки о музыке») изложена конфуцианская доктрина музыкальной эстетики, согласно которой в музыке «расцветает добродетель, эмоции становятся глубокими и цивилизованными, расцветает энергия ци, изменяется тело. Все звуки рождаются в сердце человека» (情动于中，故形于声，声成文谓之音。是故情深而文明，气盛而化神。乐者，心之动也)³⁹.

Учение Конфуция послужило катализатором последующего бурного развития философии и идеологии, с этого момента начинают формироваться философские школы Китая. Конфуцианские принципы и разработанная им теория музыкального искусства оказали глубокое влияние на развитие китайской музыки с древнейших времен до наших дней. Философско-эстетические принципы сущности музыкального творчества нашли отражение в фортепианном наследии китайских композиторов.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что с древнейших времен музыке отводилась определяющая роль в формировании высоконравственной личности. Синтез «гармонии, добра и красоты» (美善合一) можно назвать наивысшим идеалом китайского искусства в целом. Китайское фортепианное творчество является неотъемлемой частью музыкальной культуры Китая и характеризуется стремлением к слиянию интеллектуального и эмоционального начал. Оно неразрывно связано с понятием концептов «гармонии», «доброты» и «золотой середины».

Свойственная китайской фортепианной музыке недосказанность, сдержанность в проявлении чувств является причиной появления специальных терминов, описывающих внутренние состояния произведения. Так, *юнь чжи* (韵致) означает элегантность, изящество, и *цзин* (意境) характеризует основную идею, мысль, настроение. И *цзин* как важная эстетическая категория традиционной культуры и философского мышления

³⁸ Лунь Юй, Да Сюэ, Чжун Юн. Аналекты Конфуция. Конфуций. авт.; отв. ред: Сяофэн Чжен, Жужун Сюй. Пекин: Издательство Книжная компания Чжунхуа, 2011. С. 88.

³⁹ Дай Шэн. Ли Цзи / отв. ред. Пиншэн Ху, Мэн Чжан. Пекин: Издательство Книжная компания Чжунхуа, 2017. С. 747.

Китай, остается неотъемлемой частью оценки художественных произведений на протяжении всей истории государства.

Следы влияния конфуцианской философии прослеживаются в области современных стилевых поисков. Посредством обновления техники композиторы достигают яркой образности, что облегчает слушателям понимание внутреннего содержания фортепианных произведений. Органичный синтез китайской традиционной конфуцианской философии отображается в музыке посредством воплощения различных понятий и гуманистических идей конфуцианства.

Для фортепианного искусства Китая в целом характерно стремление к соразмерности всех элементов музыкального языка. В конфуцианской философии музыки категория «гармонии» (和) в процессе исторического развития расширялась и обогащалась новыми коннотациями. Для выражения внутреннего содержания в ряде фортепианных произведений также используется истинный постулат «гармония разнообразия», который применим как к форме, так и к содержанию. Преломление идеи «гармонии» приводит к расширению границ фортепианного искусства Китая, которое, находясь в непрерывном эстетическом и стилевом развитии, обретает неповторимые национальные черты.

На формирование образного содержания фортепианных произведений китайских композиторов оказала влияние философская идея сопоставления двух миров: иллюзорного и реального. Авторы стремятся к гармоничному претворению единства *и* (意, идеи) и *цзин* (境, объекта чувственного восприятия), при этом целью творчества становится воплощение в музыке концепта «доброты».

Влияние конфуцианской философии прослеживается в общем эмоциональном строе фортепианных произведений китайских композиторов, характеризующимся сдержанностью чувств без их явного проявления. Теплота без горячности, изысканность без блеклости фортепианного наследия Китая служит отображением концепта «гармонии» (和) традиционной конфуцианской философии.

Процесс становления фортепианной музыки в Китае неразрывно связан с конфуцианскими понятиями о музыкальном искусстве как о важном факторе нравственного воспитания человека. Категория «гармонии» в конфуцианской музыкальной философии оказала большое воздействие на формирование стилистики фортепианных сочинений китайских мастеров.

Элементы конфуцианского учения находят проявление в различных аспектах фортепианного творчества китайских композиторов. Особого внимания заслуживает рассмотрение образов природы как важной эстетической категории китайского фортепианного искусства.

Одна из главных характерных особенностей музыкального искусства — наличие семантического подтекста, который в каждом конкретном случае имеет индивидуальную неповторимость выражения. При этом анализ представленных в произведении образов позволяет определить основную идею, служащую фундаментом для формирования музыкальной образности.

Так, картины природы в фортепианных пьесах китайских композиторов содержат в себе элемент описательности и звукоизобразительности. Характер музыки, тембр и окраска звучания формируют конкретную художественную концепцию, в результате создается определенная композиция, в которой колорит художественного образа, наподобие живописных полотен, пробуждает у слушателей устойчивые образные ассоциации. Возникающая в результате этого корреляция полисемантических смыслов служит выражению конкретного содержания посредством фортепианного искусства.

Именно эта особенность фортепианного творчества китайских композиторов основана на воплощении в инструментальной музыке идей конфуцианской философии. Подобный тип произведений составляет значительную долю в фортепианном наследии Китая. Благодаря живописной образности внутреннего содержания, пьесы китайских авторов обретают неповторимое своеобразие.

Например, в пьесах «Китайская флейта и барабан в сумерках» (夕阳箫鼓) Ли Инхая (на основе китайской традиционной инструментальной пьесы)

и «Луна над гладью озера в осеннюю ночь» (平湖秋月) Чэнь Пэйсюня (вдохновенная пейзажной и бытовой живописью) перед слушателями разворачиваются прекрасные виды природных пейзажей китайских провинций. Композиторы средствами музыкальной выразительности рисуют картины, наполненные идеей *и цзин* (意境), перед слушателями предстают образы речных и озерных вод, освещаемых лучами вечерней зари или полной луны и др.

В миниатюрах Ли Инхая и Чэнь Пэйсюня проявляется внутреннее содержание идеи *и цзин* «умиротворения бытия» традиционной философии Китая. Технические приемы, используемые китайскими композиторами, охватывают полный спектр тембровых возможностей фортепиано. Имитация звуков окружающей природы, в том числе пения птиц, рокота грома и шума волн позволяют раскрыть звукоизобразительный потенциал инструмента.

Богатые возможности фортепианного искусства задействованы китайскими мастерами с целью отображения в инструментальном творчестве эстетических и философских концепций традиционной китайской культуры. В частности, Цуй Шигуан в пьесе «Горный источник» (山泉) живописует прекрасную панораму горного пейзажа. В данном произведении автор посредством сопоставления глубоких внутренних чувств и внешних образов, наполненных умиротворения, с любовью рисует в звуках восхищение природой, жизнью, прекрасными видами отчего края.

Пьесы китайских авторов, пронизанные идеей «гармонии», обладают особой полисемантической, определяющей концептуальную сущность фортепианного искусства Китая. Процесс глубинной интеграции конфуцианских идей прослеживается в конкретизации музыкального содержания посредством программности, позволяющей создавать яркие музыкальные образы. В фортепианных пьесах отображаются реалистичные зарисовки китайского быта, в том числе сценки из жизни народа. Живописные картины народных обрядов, традиционных праздников, воспоминания о родном крае становятся распространенными темами многих произведений для фортепиано китайских композиторов.

Несколько иного плана музыкальный цикл Чу Ванхуа «Шесть прелюдий для фортепиано» (钢琴前奏曲六首), состоящий из следующих произведений: «Торжественная элегия для цитры-чжэн» (箏箫吟, 1961), «Журчание воды в ущелье» (幽谷潺音, 1975), «Колыбельная» (摇篮曲, 1961), «Противоположные берега реки» (隔江相望, 1961), «Погребальная песнь» (悼歌, 1971) и «Памятник» (纪念碑, 1975). Каждая из этих прелюдий обладает уникальной стилевой окраской и опирается на конкретный поэтический образ, выраженный в названии каждой части цикла. Согласно конфуцианской теории, музыкальное сочинение должно быть беспристрастным (нейтральным) и гармоничным, и только в этом случае возможно достижение гармоничного слияния с внутренним чувством творца и объективной ценности музыкального творчества. Представляется, что в данном цикле композитору удалось достичь такого синтеза. Особый колорит пьесам придает то, что композитор мастерски совмещает национальный тематизм с европейскими приемами композиционной техники.

Ценный вклад в развитие современного китайского фортепианного искусства внес Ван Лисан (汪立三, 1933–2013), известный композитор, музыкальный педагог и теоретик музыки⁴⁰. Он активно исследовал взаимодействие и сближение восточных и западных музыкальных стилей, стремился к смелым новациям на основе народных традиций, виртуозно соединяя национальные черты с современными и интернациональными элементами. Под впечатлением от картин японского художника Кайи Хигасиямы Ван Лисан создал фортепианную сюиту «Впечатление от картины Кайи Хигасияма» (东山魁夷画意, 1979). В этом произведении используется уникальный музыкальный язык для описания оригинального мира живописных полотен, с помощью музыкальных приемов элегантно и чистый естественный ритм картин талантливо облекается в музыкальную форму, передавая индивидуальное восприятие композитора, уделяющего

⁴⁰ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Лю Иннань. Творческий путь композитора Ван Лисаня // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2019. Вып. 14. С. 99–103.

особое внимание передаче красоты художественной концепции *и цзин* (意境).

Сюита состоит из четырех пьес, посвященных одноименным картинам: «Зимние цветы» (冬華), «Осеннее убранство» (森林秋装), «Озеро» (湖) и «Шум волн» (涛声).

Основные тона картины Кайи Хигасиямы «Зимние цветы» (冬華, 1964) — синий, зеленый и белый, художник холодными тонами изображает полную луну, одиноко сияющую в морозных небесах. Серебристый свет луны и ночной мрак соединяются в сине-зеленую дымку, окутывающую все пространство картины. Пьеса Ван Лисана, вдохновленная этой картиной, также показывает застывшую и спокойную красоту зимы. Выбор тональности *f-moll* задает настроение всему произведению и передает зрителям на уровне слуховых ощущений чувство легкой грусти, идеально сочетающееся с холодом и одиночеством, визуально отраженными в картине.

«Осеннее убранство» (森林秋装) — фантазийная картина. Пейзажи Кайи Хигасиямы практически всегда безлюдны, однако сами картины символизируют чувства, таящиеся глубоко в душе художника. Языком музыки Ван Лисан «рисует» перед слушателем полный жизненных сил образ белой лошади на фоне золотисто-желтого леса. Композитор использует тонкие гармонические краски, музыкальное полотно полно жизнерадостного веселого настроения. По сравнению с тремя другими пьесами, эта маленькая зарисовка отличается особой краткостью.

Картина «Озеро» (湖), выполненная в серых тонах, полна чистой созерцательности. Несмотря на отсутствие явных указаний на время года, молодые почки на ветвях свидетельствуют о скором приходе весны, отражение горного леса в спокойной глади вод озера навевает безмятежный покой. В первом такте пьесы пустое звучание октав в верхнем регистре создает ощущение звенящей тишины. Мелодическая линия, подобно отражению прибрежных деревьев в воде, оттеняет уравновешенную симметричную красоту пейзажа (пример 1.2).

Дальнейшее развитие приводит к появлению арпеджированных аккордов, ярко передающих визуальный эффект набегающих от легкого бриза волн. Ван Лисан, воссоздав в звуках чувства и эмоции, скрытые в картине японского художника, тем самым отразил в сюите традиционную китайскую художественную концепцию *и цзин* (意境).

Ярким примером преломления концепции *и цзин* является пьеса Ли Инхая «Китайская флейта и барабан в сумерках» (夕阳箫鼓, адаптация древней мелодии для гуцинь). В ней посредством использования различных фактурных приемов создается емкий образ; виртуозно используя мягкость, легкость тембра инструмента, композитор живописует в звуках красоту играющих бликов на глади вод озера Цзяннань. В пьесе сменяющиеся без перерыва трели, оттеняющие мелодию, создают эффект причудливого переплетения иллюзорного и реального миров. В пьесе Ли Инхая философские категории обретают конкретное звуковое воплощение. Отметим, что такое сопоставление традиционно для эстетики музыкального искусства Китая и часто встречается в фортепианных сочинениях китайских композиторов.

Одной из особенностей фортепианной фактуры, призванной выразить богатство внутреннего содержания, становится пунктирный ритм. Например, в конце «Три вариации на тему Мэй Хуа» (梅花三弄)⁴¹ Ван Цзяньчжон создает образ звучащей песни посредством прерывистой ритмики — «звуки голоса не умолкали три дня, кружась в потолочных балках» (余音绕梁, 三日不绝).

Философская глубина китайских фортепианных сочинений находит отражение в стремлении к воплощению концепта «добра» (善, шань). Подчеркивая особую одухотворенность человека и его гармоничное слияние

⁴¹ Слива *мэй хуа* (梅花) символизирует в китайской философии стойкость, достоинство и трудолюбие. Пять лепестков цветка сливы мэйхуа олицетворяют пять добродетелей благородного мужа — человеколюбие, долг, доверие, мудрость и благопристойность. Ствол сливы имеет светлую и темную стороны и уподобляется инь и янь, а ее ветви, располагающиеся по четырем сторонам, символизируют времена года.

с природой, композиторы отображают в музыке органичное переплетение рационального и иллюзорного начал. В фортепианных произведениях, созданных под воздействием китайской философии, одной из основных тем становится тема единения человека со вселенной. Сочинения, написанные под воздействием философского понятия *шань* (善), сохраняют яркий национальный стиль, вместе с тем в них используются приемы новых композиционных техник. Таким образом, индивидуальное внутреннее содержание органично сочетается с приверженностью к формам традиционной культуры.

Анализ избранных произведений позволяет сделать вывод о том, что фортепианное искусство Китая представляет собой яркий феномен современной музыкальной культуры. Следует отметить, что концепт «доброты» (善) занимает важное место в спектре образных сфер фортепианных сочинений китайских мастеров. Композиторское искусство Китая неустанно совершенствуется, опираясь на устоявшиеся формы, авторы создают произведения, в которых продолжаются поиски музыкальных средств выразительности и достигаются новые вершины в области фактуры, мелодики и метроритма.

В пьесе «Шум волн» (涛声) перед слушателями предстает величественная картина вздымающегося моря. Фактура пьесы чрезвычайно насыщена, большой регистровый охват мелодии и аккордового сопровождения вынуждает автора использовать четырехлинейную нотацию (пример 1.3).

В пьесе «Шум волн» Ван Лисан выражает глубокий философский смысл, неразрывно связанный с концептом *шань*. На картине изображена одинокая лодка, беззаботно скользящая по водам бескрайнего моря. Композитор стремился в звуках передать величественную картину, изображающую момент, когда буддийский монах Цзянь Чжэнь пересекает море. Образ Цзянь Чжэня, не убоившегося грозных морских валов и пренебрегшего своей безопасностью ради проповеди буддизма, служит олицетворением единства «трех учений» (三教合一): буддийского обета

самосовершенствования («отказаться от дурного и следовать хорошему», 去恶从善), конфуцианского («добиваться самосовершенствования, в порядке содержать семью, управлять государством и нести Поднебесной мир», 修身、齐家、治国、平天下) и даосского («множить добрые дела и совершенствоваться в Пути», 积德修道).

Во время создания фортепианной сюиты Ван Лисан вдохновлялся не только образами, изображенными на картине. Он умело объединил традиционный китайский музыкальный стиль и элементы буддийской музыки с помощью применения уникальных творческих приемов. Так, в заключительной части миниатюры «Шум волн» (涛声) (т. 111–127) появляются красочные аккорды, звучащие особенно ярко в верхнем регистре фортепиано. Плавная тема разворачивается на фоне длительного органного пункта. Ясный тембр и реверберация вызывают ассоциации с далекими храмовыми колоколами. Звук барабана, сливающийся с колокольным звоном в средней части, бурлящее море — все это невольно пробуждает в сердцах слушателей чувство надежды. «Шум волн» — наполненное глубоким философским смыслом произведение Ван Лисана, в котором композитору удалось воплотить гуманистический дух.

Глубокое символическое значение в китайской традиционной культуре имеет образ воды — эта стихия находит свое отображение практически во всех художественных формах⁴². Особое значение приобретает данная тема в пейзажной и ландшафтной живописи. В музыке природная субстанция уподобляется непрестанно текущему и уходящему безвозвратно времени. Некоторые китайские авторы сравнивают высокие моральные качества человека с чистым, как кристально прозрачный родник, источником. Преломление образа воды в ряде случаев позволяет наполнить музыкальные произведения еще более богатым содержанием.

⁴² Материал данного раздела послужил основой для публикации: Лю Иннань. Образ воды в фортепианной музыке китайских композиторов XX века // Университетский научный журнал. Серия: «Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение». 2021. № 65. С. 180–185.

Сюжеты фортепианных пьес в философском смысле являются отражением субъективного опыта индивидуума, обобщенного до отстраненно объективного мироощущения. Многоуровневые предметно-символические конструкции часто включают в себя воплощение образа воды, представляющего собой один из самых многоплановых символов китайского искусства. Специфика национально-культурных традиций позволяет композиторам апеллировать к наследию прошлого и создавать яркие музыкальные картины, насыщенные глубоким внутренним содержанием.

Рассмотрим наиболее репрезентативные примеры преломления данной константы в фортепианном творчестве ведущих китайских мастеров XX в. Во вступлении к пьесе «Река Люян» (浏阳河, 1972), представляющей собой фортепианную транскрипцию народной песни, композитору Ван Цзяньчжуну удалось передать неукротимую мощь реки и силу разбивающихся о берег штормовых волн. Сочетания ломаных и длинных переменных арпеджио создают образ бурного потока, стремительно несущего свои воды (пример 1.4).

Начиная с 52-го такта, автор вводит импровизационную каденцию, состоящую из непрерывного ряда длинных арпеджио. Такого рода подъемы и спады с постепенным изменением силы и скорости звучания создают эффект свободного развития мелодии, живописно изображая бег извилистого потока реки Люян.

Музыкальной основой для пьесы «Увертюра № 2 — Поток» (序曲二号 — 流水), написанной Чжу Цзяньэрмом (1956), послужила юньнаньская народная песня «Течет ручей» (小河淌水). Полетная мелодия воссоздает перед слушателями прекрасные пейзажи. Первая часть пьесы (т. 1–18) начинается с медленного вступления, в котором постепенно разрастается основная тема. Непрерывные секстоли в верхнем регистре передают звук журчания воды у мостика, где под светом яркой луны молодая девушка с надеждой ждет возвращения своего возлюбленного. Плавная нежная одноголосная тема подобна протяжной любовной песне, которую девушка поет своему возлюбленному.

Во второй части (т. 21–40) появляется синкопированный ритм, аккордовые последовательности в широком расположении воссоздают в звуках неустанный поток воды, копируя в то же время свободный и импровизационный стиль народных песен, передавая сильные и жгучие внутренние чувства героини.

Третья часть (т. 47–66) перекликается с вступлением: темп постепенно замедляется, как будто замедляется речной поток. Снова звучит основная тема, в душе героини наступает покой, девушка вверяет свои мысли воде и песне, надеясь, что они донесут ее чувства до далекого возлюбленного. Имитация звучания текущей воды и прекрасного пения на протяжении всего произведения отражает смену эмоций героини, образ воды также передает неизбывное чувство тоски, таким образом, композитор делает данный образ центральной точкой художественного отображения музыкального произведения.

Музыкальной основой для фортепианной поэмы «Поток» (流水, 1976), написанной Чэнь Пэйсюнем, послужила пьеса для гуциня. Автор сохранил в первоизданном виде структуру основной темы, достигая развития посредством изменения динамики, темпа и ритма. Произведение состоит из девяти разделов, живописующих все этапы изменения водной стихии: от маленького ручейка до стремительно бурлящей широкой реки. Композитор внес подзаголовки для каждого раздела с целью конкретизации образно-смыслового содержания.

Так, во вступлении («Высокие горы и текущие воды — 高山流水»), исполняемом в медленном темпе (*Grave*), сопоставление аккордовых последовательностей в низком регистре и плавно ниспадающей мелодии в верхнем живописует безмятежный горный пейзаж. Первый раздел («Кап-кап, звенеть сквозь пустые горы», 潺缓滴沥, 响彻空山) вводит слушателя в атмосферу водной стихии — широкие импровизационные пассажи, разливающиеся по всем регистрам фортепиано, отображают звук водного потока. Во втором разделе («Красив чистый источник, выходящий из горы»,

幽泉出山, 清澈优美) композитор использует плавные тридцать вторые ноты и изменение темпа, чтобы показать медленное течение воды, журчание сливающихся вместе ручьев, повышение и понижение русла реки. Медленный темп (*Larghetto grazioso*) третьего раздела («Река течет, движущая сила блуждает», 江河流水, 势就徜徉) помогает ощутить мощное движение воды вперед среди горных теснин.

В последующих разделах («Поднялся ветер и забурлила вода» 风发水涌, «Звук нарастает, мощный, стремительный», 声势渐壮、气势浩大、汹涌澎湃 и «Вода бурлит и мчится во весь опор», 沸腾奔放) к плавным тридцать вторым нотам добавляются яркие аккордовые акценты, а нарастающая динамика и изменение темпа от *moderato* к *allegro* двигают мелодию к кульминации. Создается ощущение, что вода, пройдя через глубокую холодную пещеру, вырывается на широкий простор после извилистого пути среди горных вершин. Стремительный поток, набрав силу на опасных перекатах, смело несет свои воды вперед.

Далее («Безбрежная ширь — 宽广浩阔», «Волны величаво катятся вперед — 风浪渐静») темп от *adagio* возвращается к *a tempo*, словно стремительное движение речного потока постепенно успокаивается, приближаясь к равнине. Широкое и мощное звучание финального раздела («Песнь рыбака в ночи — 渔舟唱晚», *andante*) представляет картину медленного возвращения рыбацкой лодки на фоне заходящего солнца, передавая слушателям ощущение гармоничного сосуществования человека и природы.

В 1972 году Чу Ванхуа переложил для фортепиано мелодию «Отражение луны в двух источниках» (二泉映月), которую ранее исполнял на эрху композитор и музыкант А Бинь. Автор предлагает слушателям вариацию на традиционный напев эрху, полную простоты и безыскусности, что позволяет четко обрисовать основной характер произведения. В пьесе Чу Ванхуа душевный трепет, сильное волнение сменяется гнетущей тоской и скорбным негодованием. Эти состояния композитор передает при помощи

сопоставления регистров фортепиано — от более мягкого высокого до сумрачного низкого.

Для того, чтобы воссоздать звучание «поперечного вибрато» (打音, музыкант давит на струны вниз для извлечения необходимого звука) и «скольжения» (滑奏, глоссандо), характерных для эрху, мастер использует трели и форшлагги, что, в определенной степени обогащает первоначальный контур мелодии. Этот прием также более плотно связывает три контрастных регистра и делает переходы между ними более естественными. Созданный Чу Ванхуа образ взлетов и падений символизирует превратности, встречающиеся на жизненном пути человека.

Композитор акцентирует внимание слушателей на образах луны и источника. Многократное использование арпеджио, основанных на пентатонических гармониях, плавные восходящие и нисходящие музыкальные фразы передают ощущение легкого и тихого журчания родника и легкой ряби, пробегающей по поверхности воды. В заключительной части произведения автор имитирует традиционную манеру игры на эрху (пиццикато), что не только украшает мелодию и делает ее более насыщенной, но и придает ей еще более яркий национальный колорит. В пьесе «Отражение луны в двух источниках» (二泉映月) традиционные для китайской музыкальной культуры напевы объединяются с западными приемами письма. Раскрывая перед слушателями красоту народного искусства, композитор выводит китайскую традиционную народную музыку на мировую сцену.

Попытка «выражения эмоций через пейзаж» (山水传情) позволяет Чу Ванхуа погрузить слушателя в печальное настроение. В то же время автор живописует в звуках прекрасный образ кристально чистого родникового источника, тихо струящегося в холодном лунном свете. Композитор достигает при помощи музыкальных средств выразительности определенного художественного состояния, являющегося знаковым для китайской эстетики — отражение субъективного переживания посредством характеристики внешнего пейзажа.

Следует выделить три основных аспекта преломления образа воды в китайской фортепианной музыке:

1. В китайской традиционной культуре и философии субстанции воды придается важное этическое и эстетическое значение. Конфуций считал, что вода — это образ времени. Время подобно стремительной реке, которая постоянно течет и никогда не возвращается. Согласно мнению древнекитайского философа Лао-Цзы, вода символизирует Дао. Высшее благо подобно воде, которая приносит пользу всем существам и не борется с ними. Она находится там, где люди не желали бы быть. Этот вид добродетели наиболее близок к высшему абсолюту — Дао (道) .

2. Китайская фортепианная музыка имеет одну отличительную особенность — в качестве исходного материала часто используется национальная традиционная музыка или фольклорные напевы, в названиях которых часто используются термины, связанные с водой, такие как «вода», «источник», «родник», «река», «волна» и т. п.

3. Для произведений, исполняемых на китайских традиционных инструментах, характерно частое использование череды связанных длинных музыкальных фраз, поэтому композиторы, создающие фортепианные пьесы на основе народных или классических традиционных мелодий, имитируют данный эффект плавного течения, что, в свою очередь, создает у слушателя различные ассоциации с водой, будь то капли воды, родниковая вода или морские волны.

Как отмечал Лао-Цзы, в мире нет ничего слабее воды, но нет ничего сильнее воды, когда она атакует. Вода мягкая, но непобедимая, как гласит народная поговорка: «вода камень точит» (水滴石穿). Согласно утверждениям другого китайского философа эпохи Сражающихся царств, Чжуан-Цзы, — сердце святого подобно абсолютно неподвижной стоячей воде, не подверженной никаким внешним факторам, и в его сердце нет колебаний. Достижение такого беспечального состояния надеяния также есть приближение к Дао. Таким образом, символ воды является важной

константой китайской культуры и философии, оказывая большое влияние на воображение авторов при создании фортепианной музыки.

В целом, развитие фортепианного искусства в Китае привело к возникновению новых стилей, техник и форм. История эволюции китайского фортепианного творчества в аспекте специфики преломления региональных традиций позволило разделить ее на три периода: начальный — зарождение китайской фортепианной музыки (1915–1949), средний, ознаменовавшийся формированием и утверждением национального стиля в Новом Китае (1949–1976), современный, отличающийся разнообразием творческих методов (1977 — по настоящее время).

Поиски путей национального стиля в каждый период неразрывно связаны с творческим осмыслением разнообразных локальных региональных традиций. Рассмотрение закономерностей эволюции художественного мышления китайских композиторов в контексте изучения региональных традиций служит основанием для определения тесной взаимосвязи между социальными изменениями, политическими ориентирами, экономическими и идеологическими ограничениями, и формой, содержанием и приемами фортепианного творчества.

Композиторы стремились соединить идеи китайской философской мысли (основные понятия конфуцианской философии музыки и традиционных эстетических воззрений) с одним из популярных инструментов европейской культуры — фортепиано. Взаимопроникновение и слияние западной техники инструментального письма с элементами традиционной китайской музыкальной культуры послужили фундаментом для формирования китайской фортепианной школы. Таким образом, традиционная философия Китая оказала большое влияние на развитие фортепианного искусства. Погружение в богатейшую сокровищницу китайской философской мысли послужило основой для создания ярких произведений, в которых нашли претворение традиционные эстетические константы.

ГЛАВА 2. РЕГИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В КИТАЙСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

2.1. Гуандунская инструментальная культура и ее значение в фортепианном наследии Чэнь Пэйсюня⁴³

Понятие региональная культура включает в себя феномен самобытных народных обычаев, кристаллизовавшихся в течение длительного периода времени в избранном географическом регионе и обладающих ярко выраженными характеристиками⁴⁴. В Китае наличие определенных факторов, таких, как географическая среда, экономические условия и исторические процессы, становится причиной формирования многочисленных этносов, значительно отличающихся друг от друга. Различие исторических и бытовых особенностей служит источником исключительного многообразия культуры китайской нации, когда ее «сердцевину» дополняет множество местных субкультур, имеющих уникальную региональную окраску.

Китай имеет богатейшие региональные традиции, уходящие корнями в древние времена, когда из-за низкого уровня производительности труда люди вели племенной образ жизни на замкнутой территории, формируя, таким образом, племенную культуру. С появлением различных инструментов труда наладилась коммуникация между родами, результатом чего стало объединение различных племен в единое государство.

Установление феодального строя, с одной стороны, завершило процесс укрепления внутреннего единства, а с другой — позволило расширить внешнюю экспансию, что привело к слиянию регионов и появлению крупных

⁴³ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Лю Иннань. Отражение музыкальных традиций провинции Гуандун в фортепианных сочинениях Чэнь Пэйсюня // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов XVIII Международной научно-практической конференции. СПб. : Астерион, 2023. Вып. 18. С. 206–212.

⁴⁴ Чжу Ваньшу. Региональная культура и китайская литература. На примере культуры Хуэйчжоу // Журнал китайского университета Жэньминь. Пекин. 2014. № 4(6). С. 25–32.

государственных центров, разделенных естественными преградами, такими как реки и горы. В результате данного процесса постепенно образовался современный Китай. Существование этноса в различных географических условиях, в рамках закрытой среды привело к появлению самобытных региональных культур.

Процесс эволюции фортепианного творчества в Китае неразрывно связан с уникальным национальным стилем китайского традиционного искусства. Преломление региональных особенностей, берущих истоки в культурном наследии того или иного региона, становится отличительной чертой китайской композиторской школы. Примечательно, что помимо основного языка — китайского, в стране получили широкое распространение более сотни местных наречий, в том числе диалекты провинций Фуцзянь, Гуандун, Цзянси, а также народностей у, сян, хакка и других малочисленных этнических групп. Кроме того, существует бесчисленное множество исторически сформировавшихся «культурных ландшафтов», среди которых можно выделить этносы центральной части провинции Шэньси и провинции Шаньдун, а также самобытную культуру провинций Гуандун и Гуанси.

Вековая история фортепианного искусства в Китае базируется на поисках самобытного национального стиля⁴⁵. В фортепианном творчестве китайских мастеров воплощаются основные эстетические установки традиционного национального искусства. Новые темы наталкивают композиторов на открытие сонористических возможностей инструмента. Большую роль в этом процессе играют региональные традиции, служащие уникальным источником богатейшего национального материала.

Гуандун — прибрежная провинция, расположенная в самой южной части материковой части страны. Именно провинция Гуандун стала в авангарде политики реформ и открытости. В силу особого географического положения этой провинции музыкальное искусство данного региона

⁴⁵ Шитикова Р. Г., Ли Юнь. Поиски национального стиля в китайской фортепианной музыке XX века // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2017. Вып. 12. С. 178–189.

подверглось сильному воздействию западной культуры. Быстрое развитие экономики повлекло за собой приток рабочей силы из других регионов Китая.

Первая опиумная война с Великобританией (1840–1842) послужила началом спада господства китайской феодальной монархии, а также ознаменовала конец политики самоизоляции. В Китае широко распахнулись двери для западной культуры. Гуандунский музыкальный стиль получил широкое распространение в Гуанчжоу, а точнее — в дельте реки Чжуцзян⁴⁶, и в южной части Гуанси.

Истоки возникновения гуандунской музыкальной культуры уходят корнями в прошлое, когда в период правления династии Цин в недрах региона, входящего в область распространения гуандунского диалекта (юэского языка)⁴⁷, начало развиваться народное музицирование.

Гуандунская традиционная инструментальная культура (известная также как кантонская)⁴⁸ на начальном этапе своего развития представляла собой разновидность коллективного народного творчества и отличалась высокой степенью свободы в импровизации при относительно жесткой ритмической структуре. Инструментальная музыка данного региона использовалась чаще всего в качестве сопровождения на уличных театральных представлениях, а также как аккомпанемент для песен,

⁴⁶ Дельта реки Чжуцзян расположена в центральной и южной части китайской провинции Гуандун. Во времена правления династий Мин и Цин провинция носила название округ Гуанчжоу (Гуанчжоуфу). Включала в себя девять городов: Гуанчжоу, Фошань, Чжаоцин, Шэньчжэнь, Дунгуань, Хуэйчжоу, Чжухай, Чжуншань, Цзянмэнь и являлась процветающим регионом и центром гуандунской культуры.

⁴⁷ Юэский язык — юэский язык или гуандунский диалект, в областях распространения носит название «байхуа». Один из языков китайской языковой группы или диалектных групп китайского языка (в зависимости от точки зрения) сино-тибетской языковой группы. Зоны распространения: центральная и западная части провинции Гуандун, юго-восточная часть Гуанси, Гонконг, Макао, некоторые страны и регионы Юго-Восточной Азии, также широко используется в зарубежных китайских общинах.

⁴⁸ Название произошло от гуандунской оперы — разновидности китайской оперы, получившей широкое распространение в провинции Гуандун.

исполнявшихся во время свадебных и похоронных обрядов, являясь, таким образом, определенной «приправой», делающей монотонные крестьянские будни более яркими.

Зародившись в Гуанчжоу, в дальнейшем гуандунская музыкальная культура в процессе совершенствования неустанно впитывала элементы китайской и европейской музыки. Мелодии инструментальных ансамблей расцветались многообразными мелизмами, придающими им изысканный прихотливый характер.

На начальном этапе в состав гуандунского инструментального ансамбля, как правило, входили следующие инструменты: эрсянь⁴⁹, тичин⁵⁰, саньсянь⁵¹, юэцин⁵², и хэнсяо (поперечная флейта ди). Данный состав получил название *у цзя тоу* (五架头). В сольных выступлениях использовались также пипа и янцин⁵³, в дальнейшем к ним добавились другие музыкальные инструменты, например, гаоху⁵³ и йеху⁵⁴. Инструментальная гуандунская музыка отличается живостью напевных мелодий, разнообразием фактурных решений.

Традиционные гуандунские инструментальные пьесы отличаются небольшой протяженностью, при этом они насыщены по содержанию, естественны и близки к жизни. Нередко в них воспроизводятся традиционные сцены — зарисовки из повседневной жизни, также яркое

⁴⁹ Эрсянь — щипковый инструмент, также известный как гуандунский эрсянь, часто используется в качестве ведущего инструмента.

⁵⁰ Тичин — струнный инструмент, корпус часто изготовлялся из бамбука.

⁵¹ Саньсянь — щипковый инструмент.

⁵² Юэцин — традиционный китайский щипковый струнный инструмент, возник во времена династии Хань. Резонаторный ящик круглый, шейка короткая.

⁵³ Гаоху — сокращение от гаоинь эрху, также известен как юэху. Представляет собой смычковый струнный инструмент, разработанный Лу Вэньчэном в 1920-х годах на основе эрху. Ведущий инструмент гуандунской музыки и ансамблей гуандунской оперы.

⁵⁴ Йеху — популярный смычковый струнный инструмент в провинции Гуандун с корпусом из скорлупы кокосового ореха.

воплощение в музыке находят природные ландшафты провинции. Подобно активным и открытым жителям Гуандуна, инструментальная музыка региона наполнена бесконечной энергией и жизненной силой. Она получила широкое распространение в народе и, в силу этого, играет ключевую роль в развитии и распространении гуандунской музыкальной культуры, отражение которой можно найти в фортепианном творчестве ведущих китайских композиторов. Среди наиболее репрезентативных произведений, получивших широкую известность, выделяются пять пьес для фортепиано в гуандунском стиле Чэнь Пэйсюня.

Композитор Чэнь Пэйсюнь (陈培勋, 1921–2007) родился в Гонконге. В детстве он учился игре на фортепиано у своего дяди Чэнь Дэгуана, а когда мальчику исполнилось семь лет, отец определил его в церковный хор. Чэнь Пэйсюнь уже в юные годы проявлял большой интерес к музыке и, в частности, к игре на фортепиано. После образования КНР он принял участие в создании Центральной консерватории, в которой преподавал с 1949 по 1981 гг. В этот период Чэнь Пэйсюнь не только добился выдающихся успехов в научной деятельности и воспитал плеяду талантливых музыкантов, но и написал большое количество произведений, ставших вершиной его творчества.

Среди большого количества сочинений, созданных Чэнь Пэйсюнем, центральное место занимают фортепианные произведения и симфонии. В миниатюрах, написанных в гуандунском стиле, композитор бережно сохранил яркий оригинальный музыкальный язык взятых за основу местных песен и инструментальных народных наигрышей. При этом применение западных методов композиции позволило обогатить звучание традиционных напевов. Эти пьесы нередко публикуются вместе, хотя написаны они как самостоятельные произведения.

Пьеса «Коробейник» (卖杂货) была создана в 1952 году и является одной из ранних работ композитора. Основная тема произведения представляет собой обработку одноименной народной песни (пример 2.1).

Синкопированный ритм придает мелодии энергичное живое звучание, перед слушателями словно разворачивается сценка бойкой продажи товара коробейником, который ходит по улицам с коромыслом на плече, зазывая покупателей. Во второй части пьесы появляется новая тема, материалом для которой послужила народная песня «Туалетный столик» (梳妆台). Лиричный умиротворенный характер раздела служит контрастом к первой части. Третья часть — видоизмененная реприза, в которой яркий калейдоскоп музыкальных образов, непрерывная смена окраски звучания отрывистой мелодии делает все произведение изменчивым, динамичным и увлекательным.

Пьеса «Влюбленная» (思春) Чэнь Пэйсюня, завершенная в 1952 году, является одной из самых популярных миниатюр в репертуаре китайских пианистов. Толчком для создания миниатюры послужили два вокальных сочинения — «Влюбленная красавица» (玉女思春) Хэ Лютана (何柳堂, 1874–1933) ⁵⁵ и народная песня «Ремнецветник» (寄生草). Из первого источника — песни Хэ Лютана, Чэнь Пэйсюнь позаимствовал, главным образом, название и сохранил общее настроение весеннего пробуждения.

Вступление представляет собой имитацию звучания праздничных гонгов и барабанов, символизирующих радость прихода весны. В центральной части произведения Чэнь Пэйсюнь использует изысканную мелодию гуандунской народной песни «Ремнецветник» (寄生草) с целью создания тихой лирической кульминации. Двойные ноты придают звучанию темы более мягкий задушевный характер, словно рассказывая слушателям о чувствах, таящихся в глубине души.

Пьеса «Сухая гроза» (旱天雷, 1953) отличается яркой виртуозностью, она представляет собой обработку одноименной музыкальной композиции в гуандунском стиле, впервые опубликованной в 1921 году в сборнике «Обязательные для изучения песни под аккомпанемент струнных инструментов» (弦歌必读) гуандунского композитора Цю Хэчоу (丘鹤俦,

⁵⁵ Следует отметить, что, будучи одним из родоначальников гуандунской музыки, Хэ Лютан стал знаменитым благодаря виртуозной игре на пипе, он создал оригинальные партитуры в национальном стиле.

1880–1942). Позднее один из основоположников гуандунской композиторской школы, знаменитый мастер игры на янцине Ян Лаоли (严老烈, 1850–1930) переработал небольшую пьесу для пипы «Саньцзилян» (三汲浪) для янциня и назвал ее «Сухая гроза» (旱天雷). В названии отражается содержание миниатюры — сцена ожидания дождя и радость крестьян, что после продолжительной засухи земля получит долгожданную влагу. Безыскусная мелодия «Саньцзилян», исполняемая на пипе, получила в обработке Ян Лаоли более разнообразное звучание. Новая оркестровка придала характеру основной темы энергичный задорный характер, ее структура стала более развернутой, а характер музыки приобрел особую живость и бойкую напористость.

В обработке исходного материала Чэнь Пэйсюнь, насколько это было возможно, сохранил оригинальную структуру пьесы. Композитор мастерски передал звуковой эффект раскатов грома, обогатив звучание инструмента посредством разнообразных пассажей и арпеджио, а также разнообразив фактуру резкими диссонирующими аккордами. Кроме того, он усилил контраст между эпизодами, что позволило сопоставить в музыке отзвуки громовых раскатов перед проливным дождем и радостное настроение местных жителей.

Написанные Чэнь Пэйсюнем в 1954 году Вариации «Две летающие бабочки» (双飞蝴蝶主题变奏曲) основаны на старинных песнях «Две летающие бабочки» (双飞蝴蝶) и «Сянь хуадяо» (仙花调). Первая песня представляет собой сценку, в которой две бабочки легко и беспечно играют друг с другом. Песня «Сянь хуадяо» является гуандунским вариантом народной песни «Жасмин» (茉莉花, провинция Цзянсу), широко распространенной в Китае. Незамысловатая легко запоминающаяся мелодия «Жасмин» в инструментальной обработке провинции Гуандун приобрела аутентичный гуандунский стиль, сохранив при этом поэтическое и живописное очарование Цзяннани.

Вариации «Две летающие бабочки» Чэнь Пэйсюня несколько отличаются от других его сочинений в гуандунском стиле. Для подобного рода пьес композитор, как правило, ограничивается бережным переложением с сохранением без существенных изменений исходного материала. Однако в данном случае мастер, применив множество современных методов композиции, создал семь вариаций в разных стилях. Существенно преобразовав мелодию, он раскрыл богатое внутреннее содержание первоисточника.

«Луна над гладью озера в осеннюю ночь» (平湖秋月) — фортепианная пьеса, написанная Чэнь Пэйсюнем в 1975 году на основе известной народной мелодии провинции Гуандун, которая, в свою очередь, является переложением северокитайской народной песни «Женский танец» (闺舞, второе название — «Цзуй тайпин», 醉太平). Примечательно, что позже данный напев был обработан известным гуандунским музыкальным исполнителем Люй Вэньчэном (吕文成, 1898–1981) и получил широкое распространение в гуандунской оперной традиции. Люй Вэньчэн объединил музыкальный стиль Цзяннани и Гуандуна и усилил нежный лиричный характер мелодии. Данное произведение приобрело широкую известность среди жителей Гуандуна.

В процессе создания фортепианной пьесы Чэнь Пэйсюнь оставил в прошлом свои смелые новаторские начинания и лишь добавил краткое вступление, сохранив неизменными мелодию и структуру оригинала. Это можно назвать «чистой обработкой», которая имела место, скорее всего, в силу определенных объективных обстоятельств — в период Культурной революции жестко ограничивалась свобода творчества, в том числе и фортепианного. Одобрение «правлящим классом» фортепианного концерта «Желтая река Хуанхэ» (黄河) ⁵⁶ и пекинской оперы «Красный фонарь» (红

⁵⁶ «Желтая река Хуанхэ» (1968–1969) — концерт для фортепиано с оркестром, созданный Инь Чэнцзуном и Чу Ванхуа, представляет собой переложение кантаты «Желтая река» Сянь Синхая.

灯记)⁵⁷ показало, что инструментальное искусство может не только выжить, но и развиваться в сложившихся суровых условиях преимущественно в форме строго выполненных переложений для фортепиано.

Особые условия, в которые были поставлены творческие деятели, заставили Чэнь Пэйсюня сохранить без изменений большую часть материала песни «Женский танец» (闺舞), вместе с тем автор обогащает главную тему разнообразными арпеджио и тремоло. Спокойное плавное движение мелодии на фоне зыбких аккордовых переливов передает атмосферу осенней ночи, при этом аккомпанемент звучит отчетливо, дополняя и оттеняя верхний голос. Композитор ярко живописует картину осеннего холодного света луны, отражающегося в колышущихся волнах (пример 2.2).

В кульминации диапазон звучания мелодии расширяется, в нижнем регистре дублируется основная тема, в окружении арпеджио и тремоло. Произведение завершается постепенным спадом напряжения, плавное затухание звучности рождает ощущение наступления безмолвной ночи, в которой остаются едва видимыми лунные блики на фоне струящихся вод.

Для создания фортепианных произведений в гуандунском стиле Чэнь Пэйсюнь взял за основу традиционные музыкальные произведения провинции Гуандун. Объединив их с западными элементами композиционного мастерства, автор задействовал весь спектр выразительных возможностей фортепиано. Гармоничное соединение прекрасных образцов традиционной музыки провинции Гуандун и авторского стиля композитора привело к обогащению фортепианного искусства Китая, укрепив его позиции в мировой музыкальной культуре.

Рассмотрим подробнее одно из классических произведений народного музыкального искусства — «Цветные облака бегут за луной» (彩云追月) в аспекте эволюции фортепианного творчества китайских композиторов. Эта

⁵⁷ В 1968 году Китайская пекинская оперная труппа и Центральный оркестр записали оперу «Красный фонарь» по мотивам одноименной пекинской оперы. Инструментальное сопровождение состояло из фортепиано и группы барабанов. Китайская звукозаписывающая фирма выпустила пластинку с записью «Красного фонаря», Центральной студией документальных фильмов был создан Фильм-концерт.

мелодия впервые появилась в провинции Гуандун во времена династии Цин. Она исполнялась оркестром народных музыкальных инструментов: поперечной флейтой ди, продольной флейтой сяо, пипой, эрху, янцинь, жуань и деревянной било муюй. Легкий оживленный характер произведения вызывает в памяти слушателя яркую картину прекрасной ночи и бегущих по ночному небу облаков в лунном свете. Поэтичное название призвано отразить глубокую художественную концепцию.

Пьеса «Цветные облака бегут за луной» Ван Цзяньчжона, датируемая 1975 годом, является переложением для фортепиано этой известной мелодии. Композитор сохраняет стиль первоисточника, он применяет уникальную технику, позволяющую имитировать игру на традиционных китайских инструментах. Ван Цзяньчжону удается передать особенности звучания народных китайских инструментов, он привлекает все многообразное богатство тембров, расширяя диапазон выразительных возможностей фортепиано.

Для создания определенной эмоциональной атмосферы Ван Цзяньчжон использует ряд технических приемов. В первом разделе квинтоли и выдержанные тремоло имитируют щипковую манеру игры (пиццикато) на гучине. Композитор предоставляет слушателям возможность ощутить неповторимую уникальность китайской народной музыки. Пьеса «Цветные облака бегут за луной» Ван Цзяньчжона является характерным примером китайского фортепианного искусства XX в. Создавая яркие музыкальные картины, композитор отталкивается от традиционных образов национального фольклора, что значительно обогащает музыкальную палитру сочинения.

2.2. Преломление региональных традиций провинции Шэньбэй в фортепианном творчестве китайских композиторов

В традиционной китайской музыке основным средством выразительности является мелодия. Одной мелодической линии достаточно, чтобы полностью раскрыть смысл музыкального произведения и выразить

заложенные в нем эмоциональные переживания. В обработках народных напевов для фортепиано композиторы добиваются обогащения и развития мелодии посредством выразительных возможностей фортепиано. Традиционная китайская мелодия, обогащенная тембровыми и гармоническими инструментальными красками, становится более выразительной и законченной как с точки зрения внутреннего содержания, так и с точки зрения более объемного выражения мелодических связей, создавая идеальное единство «местной» мелодии и фортепианного художественного стиля.

В качестве исходного материала для аранжировки нередко используются не только образцы китайской классической музыки, но и народные песни, народная инструментальная музыка, а также мелодии из народной традиционной музыкальной драмы («китайская опера»). Неисчерпаемым источником вдохновения для фортепианного творчества китайских композиторов является богатейшее наследие музыкальной культуры различных регионов страны.

Шэньбэй является северной частью провинции Шэньси, которая расположена на Лессовом плато северо-центральной части Китая. Именно в этом регионе находились старые революционные базы, которые не только стали плацдармами для Великого похода Коммунистической партии Китая, но и послужили отправной точкой для проведения Войны против японских захватчиков (1937–1945), итогом которой стало объединение различных этнических групп Китая. Здесь зародились великие идеи Мао Цзэдуна, простые, добрые и честные люди северной Шэньси принесли великие жертвы и внесли неоценимый вклад в освобождение нации и создание Нового Китая.

Фортепианная музыка, написанная с использованием стилистики музыкальной традиции северной Шэньси, является неотъемлемой частью китайского инструментального искусства. Музыкальная культура региона формировалась в общем русле исторического развития, процесс становления национального стиля захватил музыкантов, которые, несмотря на разный

уровень образования, были охвачены единым порывом воссоздания народной музыки, на практике воплощая в жизнь указания партии, выражая горячую любовь к народной музыке и безграничный патриотический энтузиазм.

В 1948 году Дин Шандэ завершил фортепианный цикл под названием «Три увертюры» (序曲三首). В это время композитор учился в Париже, и, хотя сам он находился в далекой стране, душой по-прежнему оставался с охваченной потрясениями родиной, переживая за нее всем сердцем. В данном произведении четко прослеживаются обуревавшие автора чувства тревоги и беспокойства. Первая из трех увертюр представляет собой народную шэньбэйскую песню «Дорожка» (小路). Смена размера с 4/4 на 6/8, появление диссонирующих аккордов усиливает состояние эмоционального напряжения.

Особого внимания в аспекте преломления регионального музыкального стиля провинции Шэньбэй заслуживает Фортепианная соната № 4 «День карнавала» (第四钢琴奏鸣曲 — 狂欢日) Цзян Вэнье, завершенная 28 июня 1949 года. В ту яркую эпоху становления Нового Китая страна была охвачена чувством всеобщего ликования, душу композитора переполняли чувства восторга и гордости за свою страну. Радость бытия и надежды на прекрасное будущее воплотились в фортепианной сонате. В ней композитор одним из первых предпринял попытку отразить ритмическое своеобразие шэньбэйского музыкального стиля. Имитации звучания китайских ударных инструментов придают неповторимое своеобразие стилистике произведения.

Автор использует материал, отобранный из богатейшего наследия китайского музыкального фольклора. Главная тема первой части представляет собой обработку шэньбэйской народной песни «Лан Хуа Хуа» (兰花花, пример 2.3). Композитор творчески переосмысливает оригинал, уделяя особое внимание сохранению ритмического рисунка напева. Разделение сопровождения на несколько фактурных пластов призвано передать звучание традиционных китайских ударных инструментов.

Главная тема экспозиции воссоздает все тонкости народной мелодии провинции Шэньси, автор сохраняет мелодический контур напева,

основанный на мерном чередовании восходящих и нисходящих мелодических линий. Перед слушателями разворачивается картина праздничного веселья, полная эмоционального подъема и ликования.

Первая часть отличается многообразием гармонических трансформаций главной темы, одним из основных принципов развития которой становится динамический и фактурный контраст. Тема второй части выделяется сложным ритмическим рисунком при достаточной лаконичности мелодии, она выступает контрастом по отношению к первой части.

Финал, написанный в форме рондо, предоставляет простор композитору для изменения динамики, ритма, размера и темпа, передавая ощущение пылкого ликования и безудержного веселья. Жизнеутверждающий характер первой и третьей частей сонаты дополняется умиротворением и спокойствием второй части.

Особенности Фортепианной сонаты № 4 «День карнавала» (第四钢琴奏鸣曲 — 狂欢日) заключаются в обновлении средств выразительности при помощи обогащения ритмической составляющей. Черпая вдохновение в сокровищнице традиционного китайского фольклора, композитор обогащает фактуру, достигает богатого разнообразия ритмического рисунка, значительно расширяя тембровые и фактурные возможности фортепиано.

Особого внимания заслуживает рассмотрение колористической красочности сонаты Цзян Вэнье, в которой имитируются специфические приемы игры, характерные для традиционных музыкальных инструментов Китая. Так, три вида украшений, используемых композитором в Сонате № 4, представляют собой подражание игре на трех традиционных музыкальных инструментах: восходящее, а затем нисходящее арпеджио отображает звучание гучжэна; тремоло в малую терцию характерно для традиционных струнных инструментов Китая; форшлаги передают щипковое звучание гуциня.

Следует отметить, что внимание китайских композиторов в данный период было направлено не только на внедрение народных мелодий в область фортепианного творчества, но и на простую имитацию звучания народных

ударных инструментов. Попытки воссоздать технику игры на традиционных музыкальных инструментах характерны для творчества известного китайского композитора Ли Инхая (黎英海, 1927–2007). Его фортепианная пьеса «Даже самые высокие здания начинаются от поверхности земли» (万丈高楼平地起, 1949) основывается на обработке одноименной шэньбэйской народной песни. Композитор расширяет звучание оригинальной мелодии народной песни, обогащая ее тембровое наполнение при помощи фактуры и гармонии.

Резкие регистровые контрасты, сопоставление различных фактурных приемов, характерных для концертного пианизма, напоминают лучшие образцы фортепианного творчества Листа. Опираясь на достижения великого романтика, Ли Инхай придает народной мелодии более торжественное, виртуозное звучание. Трактовка первоисточника позволяет в полной мере продемонстрировать огромный диапазон различных регистров инструмента (пример 2.4).

Уже на начальном этапе развития фортепианного искусства Китая обращение к шэньбэйскому стилю позволило обогатить технические приемы игры на фортепиано. Кроме того, выбор гармоний, максимально отображающих специфику национального колорита, доказал, что уникальные народные мелодии севера Шэньси могут служить обогащению стилистики фортепианных произведений.

Фортепианное творчество этого периода наполнено энергией и жизненной силой, пронизано чувством полноты жизни и призыванием к победе. Тематика пьес самая многообразная, однако наиболее широкое распространение получили сюжеты, воспроизводящие сценки храмовых ярмарок. В качестве наиболее репрезентативного примера подобного рода сочинений можно привести сюиту Цзян Цзусиня «Храмовая ярмарка» (庙会). В цикл вошли следующие произведения: «Песенка уличного певца» (艺人的小调), «Танцевальный дуэт» (二人舞), «Рассказ старика» (老人的故事), «Танец Шэн» (笙舞), «Театрализованное представление» (社戏).

Мелодии народной инструментальной музыки провинции Шэньси вошли в пятую миниатюру «Храмовой ярмарки».

Сюжеты подобного типа, в которых отражается повседневный быт традиционного уклада китайских провинций, становятся в это время излюбленной темой фортепианного творчества. Так, в сюите «Яньаньские зарисовки» (钢琴组曲“延安生活素描”, 1962–1963) композитор Жао Юйянь раскрывает перед слушателями поэтические картины из жизни региона Яньань: «Рассвет» (晨曦), «Труд» (劳作), «Песни горцев» (山歌), «Река Яньхэ» (延河) и «Слушая уличного рассказчика» (听书).

Композитор и музыкальный педагог Жао Юйянь (饶余雁, 1933–2010) внес большой вклад в развитие фортепианного творчества. Многие из его произведений основаны на обработке народных мелодий в шэньбэйском стиле. Жао Юйянь черпал свое вдохновение в традиционной музыке северо-западных районов Китая, постепенно формируя свою уникальную систему музыкального творчества.

В наследии Жао Юйяня важное место отведено фортепианным произведениям, особое внимание художник уделяет развитию полифонических форм в инструментальной музыке. Его «Прелюдия и фуга — лирическая песня» (引子与赋格 — 抒情诗, 1964) основана на материале народной песни «Лан Хуа Хуа» (兰花花). Композитор, используя западный стиль письма, виртуозно сочетает его с китайскими традиционными методами композиции.

По мере развития музыкального искусства Китая изменяется способ отображения региональных традиционных форм в фортепианном творчестве китайских композиторов, расширяется сфера первоисточников, используемых в качестве исходного материала фортепианных пьес.

В инструментальные жанры проникают элементы типовых напевов (цюйпай — 曲牌) традиционной китайской музыкальной драмы. Например, в сонате на типовую мелодию циньской оперы — «Обида Доу Э после прочтения» (秦腔曲牌主题奏鸣曲 — 感天动地窦娥冤读后, 1959) Жао Юйянь избрал в качестве основы для главной партии типовую мелодию

«Убийство Да Цзи» (杀妲己), а для побочной — напев «Вход в брачный чертог» (入洞房).

Цитирование двух контрастных по характеру мелодий народных песен или типовых мелодий китайской музыкальной драмы в одном произведении без существенных изменений придает структуре фортепианных произведений ярко выраженный национальный колорит. Отметим, что схожий метод отличает и произведение Чу Ванхуа «Небеса в освобожденном районе» (解放区的天), в котором автор цитирует две мелодии народных песен. Контраст становится в данном опусе основным драматургическим принципом развития.

Использование народных песен региона Шэньбэй, в качестве исходного материала отличает пьесу «Импровизация — ручная тележка» (即兴曲“手车”, 1954) Жао Юйяня, вступительная часть которой представляет собой законченное изложение традиционной мелодии. Композитор сохраняет четкую структуру напева, нисходящий квартовый ход придает теме напористую решительность (пример 2.5).

Создание фортепианных пьес в шэньбэйском стиле стало результатом творческого осмысления композиторами наследия традиционного регионального искусства. Активно экспериментируя в области практического внедрения народной музыки северной части провинции Шэньси, они опирались при работе с первоисточниками на классическую теорию гармонических функций. Обработка напевов позволила китайским мастерам исследовать возможности использования тональности посредством расширения ладовой структуры звукоряда. С другой стороны, объединение музыкального шэньбэйского материала с полифоническими приемами развития позволило значительно обогатить фактуру фортепианных сочинений.

Так, в основу цикла «Четыре песни Шэньбэя» (陕北民歌四首, 1973) Ван Цзяньчжона легли революционные мелодии, пользовавшиеся широкой популярностью в северной Шэньси. Рассмотрим подробнее каждую пьесу с целью определения метода работы композитора с первоисточником. Первая

миниатюра «Лилия цветет ослепительно красным» (山丹丹开花红艳艳) основана на одноименной песне, которая в свою очередь представляет собой слияние двух революционных песен: «Не отставай от Коммунистической партии, чтобы совершить революцию» (跟上共产党把革命闹) и «Всегда следуй за Председателем Мао» (永远跟着毛主席).

Три остальные миниатюры — «Совместная работа военных и крестьян» (军民大生产), «Вышитая золотом мемориальная табличка» (绣金匾) и «Освобождение от гнета» (翻身道情) — представляют собой обработки одноименных песен, воспевающих великие достижения успешного прибытия Красной Армии на север Шэньси во время Великого похода, восхваляющих дух Яньани и выражающих благодарность и любовь широких масс к Председателю Мао и Коммунистической партии Китая.

При более детальном рассмотрении оказывается, что композитор в цикле «Четыре песни Шэньбэя» добивается разнообразия посредством детализированной трактовки фактуры. Ван Цзяньчжон использует разнообразные украшения — трели, простые и двойные форшлаги, арпеджио и т. д., придающие звучанию фольклорного музыкального наследия Китая яркую колористичность. Наиболее выразительными являются импровизационного склада пассажи, имитирующие игру на традиционных музыкальных инструментах (пример 2.6).

Другим ярким примером оригинальной работы с первоисточником являются «Вариации на тему шэньбэйской народной песни» (陕北民歌主题变奏曲) Чжоу Гуанжэня. Автор выбрал народную мелодию «Саньшилипу» (三十里铺), воспевающую прекрасную любовь двух революционеров. Он придал напеву естественное инструментальное звучание. Композитор с чрезвычайной бережностью обработал материал, при помощи фактуры и гармонии, обогатив мелодическую линию первоисточника.

Как следует из анализа сочинений китайских композиторов, созданных в период Культурной революции, авторы вынуждены были точно придерживаться оригинала, координируя свои творческие устремления в соответствии с основным требованием партии — «слияние с массами».

Музыкальное творчество было обязано «служить политике, классовой борьбе, рабочим, крестьянам, солдатам» и т. д., что привело к появлению ряда характерных особенностей: выбор тем определялся революционной тематикой, сочинения должны были демонстрировать борьбу во имя достижения революционных целей. Соответственно, при отборе исходного музыкального материала композиторы ограничивались революционными песнями или народными мелодиями, сходными с ними по содержанию. Требование популяризации привело к главенству простоты и некоторой лапидарности как эстетического идеала. На практике воплощение принципа «слияния с массами» диктовало выбор музыкального языка и технических приемов. Богатое воображение композиторов находилось в тисках партийного режима, творческое пространство было ограничено, что сказалось на уровне художественности фортепианных произведений.

После проведения Политики реформ и открытости, сольное фортепианное искусство в Китае вступило в пору расцвета. Выйдя из-под давления догм Культурной революции, композиторы смогли вернуться к свободному творчеству. Стоит отметить, что принцип формирования национального стиля китайской музыки при помощи синтеза традиционного музыкального материала и европейских техник и методов, разработанный Сан Туном и Цзян Вэнье еще в 1930–1940-х гг., был возрожден после тридцатилетнего перерыва, в 1980-х гг. Таким образом, в произведениях, созданных в этот период, прослеживаются глубокие связи истории с современностью.

Фортепианные пьесы этого периода насыщены эмоционально яркими состояниями, отражающими в полной мере душевные переживания людей. В декабре 1978 года на Третьем пленуме Одиннадцатого Центрального комитета Коммунистической партии Китая (КПК) была утверждена идеологическая линия на либерализацию политического курса. С тех пор профессиональное музыкальное образование и исполнительские коллективы по всей стране начали медленно восстанавливаться. Один из композиторов, чья судьба оказалось неразрывно связанной с историей Китая, Ван Лисан,

после реабилитации в 1978 году вернулся в Харбинский педагогический университет в качестве преподавателя и получил возможность вернуться к творчеству. В 1978 году из-под пера композитора появляется пьеса для фортепиано соло «Братья и сестры осваивают целину», в основу которой был положен танец янгэ. Радостная танцевальная мелодия в обработке композитора стала звучать еще более восторженно, жизнеутверждающе.

В конце 1970-х — начале 1980-х годов в литературном мире появилось целое стилистическое направление, названное «литературой шрамов». Оно характеризовалось описанием невыносимых испытаний репрессированной интеллигенции и простого народа в драматичную эпоху Культурной революции. В музыкальной сфере возникла, соответственно, «музыка шрамов». В качестве примера подобного рода произведений можно назвать «Песнь о земле» (泥土的歌) Ван Лисана из сборника «Другая гора» (他山集, 1980) и увертюру «Тоска» (思念, 1985) Жао Юйяня. В этих двух работах, так же, как и в «литературе шрамов», обнажается душевная боль и рефлексия авторов по поводу «десяти лет анархии» Культурной революции.

В этот период пристальное внимание начинают привлекать традиционные напевы янгэ, получившие широкое распространение в северо-восточной части Китая. Народные песни и особый вид танца — *янгэ* (秧歌) региона Шэньбэй бережно передаются из поколения в поколение. Мелодии северной части провинции Шэньси — это квинтэссенция мыслей и чувств местных жителей, постоянный спутник нелегких будней, в них нашла отражение трудовая жизнь крестьянства. Традиционный танец янгэ, широко распространенный на Лессовом плато северного Китая, характеризуется разнообразием форм и глубиной содержания.

Синкретическое искусство янгэ основано на неразрывном единстве пения и танца. «Этот жанр, скорее, можно было бы назвать синкретическим, так как он имеет древнее происхождение и на равных началах объединяет в себе песню и танец в инструментальном сопровождении. Наибольшее распространение он получил в таких провинциях, как Хэйлуцзян, Цзилинь,

Ляонин»⁵⁸. Он зародился в русле ханьского народного творчества. Традиционные пьесы янгэ представляют собой небольшую песенно-танцевальную драму, музыка которой является переложением мелодий регионального национального театра и народных песен с наложением нового поэтического текста. Пьесу Ван Лисана «Брат и сестра осваивают целину» (兄妹开荒) можно назвать наиболее репрезентативным примером преломления региональной культуры янгэ.

Ван Лисан выделял свою работу среди прочих сочинений: «Это (“Брат и сестра осваивают целину, 兄妹开荒”) — моя любимая работа. Среди китайских народных песен мне больше всего нравятся народные песни Северо-Запада. Они отличаются сильным деревенским духом, мощным и широким стилем и ощущением старины. Народные песни северо-запада вобрали в себя многое из древней культуры нашего китайского народа, они трогательны до глубины души. Изначально “Брат и сестра осваивают целину” — это шэньбэйская пьеса янгэ, обладающая уникальным стилем народной музыки северной части провинции Шэньси, и поэтому пришлась мне по вкусу. В мелодиях пьесы много особых звуков, которые на фортепиано находятся как бы в “щели” между клавишами. Мне удалось передать эти звуки при помощи диссонансов. Кроме того, оригинальное произведение обладает живым сюжетом и яркими персонажами. Я надеюсь, что те, кто будут играть это произведение, смогут больше узнать о первоначальном сюжете и народных шэньбэйских песнях» (这也是我个人所喜爱的作品。在中国民歌中,我最喜欢的是西北民歌,它有着很强烈的泥土气息,风格深厚、豪放,有一种历史感。西北民歌中积淀了许多我们中华民族古老文化的东西,非常感人。《兄妹开荒》原是陕北秧歌剧,有着陕北民间音乐特有的调式,很对我的口味。这音调中有许多特殊的音高,在钢琴上没有,属于琴键“缝”里的音,我是用一些不协和音设法把它表现出来。再者,原作中有剧

⁵⁸ Ян Сяо Сюй. К вопросу об истории северо-восточных янгэ // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 1 (20). С. 57.

情、有人物，很生动。我希望弹这曲子的人，能多了解些原剧情节和陕北民歌) 59.

Сюжет оригинальной пьесы янгэ «Брат и сестра осваивают целину» таков: весной 1943 года в сельской местности на севере провинции Шэньси молодой парень возделывает пустошь в горах, а девушка приносит ему еду. Молодой крестьянин с мотыгой выходит на сцену и поет первую песню. В этой сцене перед зрителями предстает юноша, полный сил, бодро поднимающийся в горы на работу. Когда девушка выходит на сцену, она обнаруживает молодого человека, притворяющегося спящим, сердито встряхивает его, чтобы разбудить, и поет свою песню. Парень, увидев, что девушка волнуется, поет: «Сестрица, не волнуйся, я шучу с тобой. Подойди и посмотри, эта земля возделана мной». Пара радостно состязается в работе под звуки гонгов и барабанов, молодые люди поют по очереди, а затем в унисон, спектакль заканчивается в живой и радостной атмосфере.

Композитор переложил любимую в народе пьесу янгэ для фортепиано, бережно сохранив сюжетную линию первоисточника. Ван Лисан использовал мелодию первой, второй и третьей песен, соответственно, в первом, втором и третьем разделах произведения. Во вступлении диссонирующие аккорды имитируют удары китайских традиционных музыкальных инструментов — гонгов и барабанов янгэ, словно призывая слушателей к вниманию. Постепенно темп замедляется, как будто издали разносится звук барабана, возвещающий зарю. Протяжный гул растягивается до бесконечности, как эхо на Лессовом плато северной части провинции Шэньси.

Во вступлении для передачи очарования народных шэньбэйских песен, композитором используются терпкие секундовые последовательности, призванные передать на фортепиано тембр традиционных напевов Шэньси (пример 2.7).

Во втором разделе появляется тема девушки, она звучит в верхнем регистре, ремарка автора *innocente* подчеркивает безыскусный искренний

⁵⁹ Су Ланшэнь. Интервью с господином Ван Лисанем // Фортепианное искусство. Пекин. 1998. № 1. С. 4–9.

характер мелодии. Третий раздел представляет собой оживленную сцену труда, темп постепенно ускоряется, диссонирующие аккорды как бы имитируют поющую в унисон пару, появление ломаных аккордов имитирует быстрое звучание гонгов и барабанов. Произведение заканчивается всеобщим апофеозом, терпкие диссонирующие аккорды утверждают основную тональность — светлый *C-dur*.

Пьеса Ван Лисана является ярким примером преломления региональных традиций провинции Шэньси. В ней воплотились характерные черты национального музыкального стиля — опора на народные мелодии, расширение гармоний посредством использования диссонирующих созвучий, компактность структуры. Произведение выделяется разнообразием метроритмических конфигураций, единая линия изменения темпа от созерцательного *Andante* до стремительного *Con brio* в конце сообщает целому особую монолитность.

Среди богатейшего наследия фортепианных сочинений, написанных в традициях провинции Шэньси, выделяется пьеса Чу Ванхуа «Новый год» (正月新春, 1998). В ней композитор взял за основу шэньбэйскую народную песню «Синьтянью» (信天游), переложив ее для фортепиано. По сравнению с оригиналом, мелодия в обработке Чу Ванхуа звучит более насыщенно, разнообразные фактурные и гармонические комбинации раскрывают неповторимое своеобразие первоисточника.

Во вступлении композитор подражает свободной импровизации — изменения в динамике, смена диссонирующих аккордов с восходящими арпеджио передают характерное звучание традиционного мотива «Синьтянью». Имитируя быструю смену естественного голоса и фальцета *шуйцян* (甩腔), композитор вводит слушателей в атмосферу звучания народной китайской музыки.

Первое проведение темы звучит словно издалека, динамика сохраняется в пределах *p*, *mp*, *pp*, указания автора *misterioso* и *una corda* — все придает характеру мелодии задумчивую мечтательность (пример 2.8).

Арпеджированные аккордовые последовательности, включающие в себя терпкие интервалы, оттеняют затаенный характер мелодии. Во втором проведении основной темы (т. 30–38) композитор использует полифонические приемы развития. Расслоение ткани придает особую насыщенность фактуре, словно эхом вторит поющий вдалеке юноша, мелодия, полная неповторимой красоты, звучит как переключка двух находящихся вдалеке друг от друга людей.

Эволюция китайского фортепианного искусства в некоторой степени направлена от линейного монодийного горизонтального звучания к аккордовому и полифоническому многоголосию, характерному для западноевропейских музыкальных форм. Важное место в этом процессе занимают фортепианные произведения, написанные в шэньбэйском стиле. Их уникальный региональный колорит отражает особые черты локального народного музыкального творчества.

На протяжении прошлого столетия композиторы продолжали активно обращаться к шэньбэйскому национальному стилю, их творчество представляет собой неотъемлемую часть китайского сольного фортепианного искусства. Бесспорно, в 1950-х годах музыка северной части провинции Шэньси представляла собой яркий символ Нового Китая; во время Культурной революции она стала использоваться для создания музыки, отмеченной семантикой «красной революции»; на этапе рыночной экономики фокус мировоззрения людей претерпел колоссальные изменения, на первый план выходит восприятие данной музыки как регионального феномена с точки зрения этномузыковедения.

В целом, рассмотрение закономерностей эволюции художественного мышления китайских композиторов в аспекте изучения региональных традиций служит основанием для определения тесной взаимосвязи между социальными изменениями, политическими ориентирами, экономическими и идеологическими ограничениями, и формой, содержанием и приемами фортепианного творчества китайских композиторов.

В процессе исследования пути поэтапного развития отображения региональных традиции провинции Шэньси в фортепианном творчестве китайских композиторов, становится очевидным факт общего стремления к усилению национального колорита и «локализации» фортепианного искусства. Эта единая цель определяется формированием и развитием сольного фортепианного творчества в шэньбэйском стиле.

2.3. Сычуаньский музыкальный стиль в сочинении «Картины княжества Ба и царства Шу» Хуан Хувэя⁶⁰

Известный композитор и педагог Хуан Хувэй внес большой вклад в развитие китайской фортепианной музыки. Его произведения отличаются широтой национально-фольклорных и жанровых связей, богатством форм и яркостью тематизма. Хуан Хувэй (黃虎威, 1932–2019) родился в городе Чэнду, провинция Сычуань, и уже с ранних лет проявлял глубокий интерес к музыке. В старших классах средней школы юноша был вовлечен в разнообразную музыкальную жизнь коллектива. Его первые глубокие впечатления послужили толчком к более серьезным занятиям. Именно в школе будущий композитор получил базовые знания, позволившие ему продолжить творческий путь и стать выдающимся музыкантом.

В 1949 году была основана Китайская Народная Республика, что привело к возрождению экономики, культуры и искусства. В этот знаменательный год Хуан Хувэя избрали членом военного художественного ансамбля. Поступление в ряды военных исполнителей стало важным поворотным пунктом в его жизни и музыкальной карьере. Он использовал возможность прохождения профессионального обучения и начал

⁶⁰ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Лю Иннань. Преломление сычуаньского музыкального стиля в фортепианной сюите «Картины княжества Ба и царства Шу» Хуан Хувэя // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов XVII Международной научно-практической конференции. СПб. : Астерион, 2022. Вып. 17. С. 165–171.

относительно систематическое изучение теории музыки. Полученные навыки будущий композитор закреплял на практике, постепенно приходя к мысли о необходимости создания собственных произведений, основанных на китайских народных мотивах⁶¹.

Национальный характер — главная черта стиля фортепианных сочинений Хуан Хувэя. Вклад художника в развитие китайской музыкальной культуры основывается на глубоком почитании народного искусства. Уникальный синтез фольклорных элементов со звучанием фортепиано, одного из самых распространенных западных музыкальных инструментов, придало новую жизненную силу китайскому искусству. Произведения Хуан Хувэя для фортепиано отличаются богатством образов и жанровым многообразием. В его творчестве представлены сюиты («Картины княжества Ба и царства Шу», 巴蜀之画), сольные пьесы («Счастливый пастушок» 欢乐的牧童, сонатина «Дети» 儿童小奏鸣曲, фантазия «Цзялинцзян» 嘉陵江幻想曲), ансамблевые произведения («Солнце ярко освещает горы Тяньшань» 阳光灿烂照天山, для флейты и фортепиано) и др. Кроме того, композитор является автором балетов, опер, а также музыки к кинофильмам.

В своем фортепианном творчестве Хуан Хувэй опирается на богатый пласт китайской народной музыки. Филигранное использование натуральных ладов и гармоний, характерных для фольклорного исполнительства, придает его произведениям яркий национальный характер. При этом композитора привлекает программная музыка, позволяющая конкретизировать музыкальные образы⁶².

В 1958 году, после завершения учебы в Пекинской консерватории, Хуан Хувэй возвращается на родину в Сычуань. Этот уникальный регион знаменит пейзажами невероятной красоты. Недаром провинцию Сычуань называют «Благословенный край, рай на земле» (天府之国). Разнообразный рельеф

⁶¹ Ду Мэнсу. Интервью с профессором Хуан Хувэй, композитором и музыкальным педагогом // Народная музыка. 2013. № 8. С. 9–12.

⁶² Юань Бин. Анализ фортепианных произведений Хуан Хувэй // Голос Желтой реки. 2016. № 5. С. 6–7.

местности — горные вершины и долины, полноводные реки и озера — составляет неповторимый ландшафт. В то же время Сычуань является одной из самых многонациональных провинций Китая. Здесь проживают не только ханьцы, но и 14 малых народностей, включая ицзу, туцзя и тибетцев, среди которых последние составляют значительную часть населения. Кроме того, Сычуань имеет богатое культурное и историческое наследие.

Знакомые пейзажи родного края вдохновляют композитора на создание фортепианной сюиты «Картины княжества Ба и царства Шу» (巴蜀之画), основанной на сычуаньских народных напевах и танцах. Название сюиты отображает историю провинции Сычуань, в древности именовавшейся Ба (巴) и Шу (蜀)⁶³.

Сюита состоит из шести миниатюр, каждая пьеса представляет собой законченную музыкальную зарисовку и отображает определенный местный колорит. Три части являются обработкой для фортепиано тибетских народных песен («Эхо в горной долине» 空谷回声 — № 2, «Ночное свидание в уезде Аба» 阿坝夜会 — № 6, «Танец под саньсянь» 弦子舞 — № 4), остальные три — песен ханьского населения провинции («Утренняя песня» 晨歌 — № 1, «Лирическая песенка» 抒情小曲 — № 3, «Весна в предместье Города лотосов Чэнду» 蓉城春郊 — № 5). Сюита Хуан Хувэя олицетворяет идею гармоничного единения всех этнических групп Китая, в ней автор стремится передать любовь к родному краю⁶⁴.

Открывает цикл «Утренняя песня» (晨歌) — самая короткая и самая экспрессивная пьеса сюиты. Основой для нее послужила трудовая песня «Косьба» (割草歌) уезда Пуцзянь провинции Сычуань (пример 2.9).

⁶³ На территории, которую занимает регион Сычуань в наши дни, в древности, в доциньскую эпоху (до 221 г. до н. э.), располагались два царства: на восточной стороне находилось царство Ба (巴), а на западной — Шу (蜀). Соединение названий этих двух древних царств используется в современном китайском языке как синонимичное название провинции Сычуань.

⁶⁴ Ли Чжуошу. Национальные особенности цикла «Картины княжества Ба и царства Шу» Хуан Хувэя // Музыкальное время и пространство. 2015. № 12. С. 78–79.

Пуцзянь — уезд, расположенный на стыке трех городских округов — Мэйшань, Яань и Чэнду, и находящийся в подчинении последнего⁶⁵. Этот райский уголок представляет собой относительно закрытую местность, ограниченную тремя горами и двумя реками. Тяжелый физический труд и затрудненные контакты с внешним миром позволили сохранить почти без изменений сельский уклад жизни, установившийся с древних времен.

Уникальная культура региона и богатый песенный материал вдохновили Хуан Хувэя на создание тонкой миниатюры. Мелодия, которую использовал автор, представляет собой безыскусный напев, состоящий из одной музыкальной фразы и ее повторения. В первых четырех тактах излагается основная музыкальная мысль, которая далее повторяется, словно эхо, на октаву выше (т. 5–9). Динамика выдерживается на одном уровне, приглушенное звучание фортепиано призвано передать картину раннего утра: еще не рассеялся ночной туман, появляются первые лучи солнца, люди только пробудились ото сна и начинают свой рабочий день.

Материалом для пьесы «Эхо в горной долине» (山谷回声) послужила тибетская народная песня «Снег на горе подобен цветку» (山上的积雪好似一朵花) уезда Маосянь тибетского автономного округа Аба на северо-западе провинции Сычуань⁶⁶ (пример 2.10).

Этот округ примыкает к Чэндуской равнине и юго-восточному краю Цинхай-Тибетского плато. Горные вершины и уединенные тихие долины, живописно пролегающие у их подножья, создают неповторимый ландшафт местности уезда Маосянь. В народных песнях местных жителей отражены впечатления от этих прекрасных пейзажей.

Пьеса «Эхо в горной долине» (山谷回声) передает неповторимое очарование местного колорита. Произведение написано в простой двухчастной форме с кодой. Мерное повторение фраз и контраст динамики

⁶⁵ Фэн Инь. Исследование социальных функций народных песен провинции Сычуань национальность хань // Сычуаньская драма. 2014. № 5. С. 131–134.

⁶⁶ Автономный округ — административно-территориальная единица Китая, обладающая высокими полномочиями в области самоуправления.

(сопоставление *forte* и *piano*) создает у слушателей ощущение, будто они, находясь в горах, слышат эхо песни. В коде сила звучания постепенно угасает до *pppp*, темп замедляется, словно тучи и туман скрывают картину, пение постепенно затихает, и долина возвращается к спокойствию.

На создание «Лирической песенки» (抒情小曲, № 3) композитора вдохновил народный любовный дуэт сычуаньского уезда Цзянью «Вижу за рекой девушку в темной одежде», в котором фразы исполняются попеременно мужским и женским голосом.

Небольшая пьеса представляет собой тему и две вариации. Спокойная напевная мелодия подобна звучанию обворожительного женского голоса, ее изложение занимает пять тактов. Начиная с шестого такта, основная тема исполняется в среднем и низком регистре, что придает ей страстность. В верхнем голосе появляется трепетный аккомпанемент, состоящий из непрерывных секстолей. Пятнадцатый такт возвращает слушателей к повторению основной темы на октаву выше. В коде звучность постепенно затухает, как будто любовная история продолжается после окончания пьесы.

В основу миниатюры «Танец под саньсянь» (弦子舞, № 4) положен мотив тибетского народного танца, исполняемого в сопровождении сяньцзы (тибетского струнного инструмента, разновидности хуцинь). Танец под аккомпанемент сяньцзы является неотъемлемой частью жизни тибетского народа, без него не обходится ни один праздник или свадьба. Под мелодию сяньцзы танцоры кружатся в хороводе вокруг костра, то собираясь в круг, то расходясь, их движения сопровождаются грациозными взмахами длинных рукавов. Мелодия танца ритмична, движения передают радостное настроение, танцевальные па легки и изящны.

В пьесе Хуан Хувэя первые два такта являются ядром всей пьесы. Дальнейшее развитие строится на повторе основного мотива с незначительными изменениями, тем самым композитор поддерживает ощущение непрерывного движения. Непринужденная свобода варьирования мелодии подобна смене колен танцоров, немного различных, но связанных воедино общим потоком танца. Сопоставление регистров и динамики

напоминает чередование мужского и женского танцев, композитор стремится передать уникальную особенность пляски тибетцев с энергичными и мощными движениями мужчин и мягкими и нежными — женщин⁶⁷.

Пьеса «Весна в предместье Города лотосов Чэнду» (蓉城春郊, № 5) представляет собой переложение ханьской народной песни «Разлив на великой реке» уезда Ибинь провинции Сычуань⁶⁸. Хуан Хувэю удалось в этой миниатюре создать яркую картину очаровательных пейзажей западной части провинции Сычуань. Простая трехчастная форма произведения открывается спокойной плавной мелодией. В первой части подъемы и спады звучания рождают воспоминания о холмах широкой равнины. В средней части появляется длинная трель, изображающая веселый щебет птиц в лесу.

В репризе возвращается первая тема, которая звучит теперь в низком регистре, в то время как в верхнем появляются триоли, темброво оттеняющие мелодию. Контраст дуолей и триолей придает особую трепетность звучанию. Постепенно нарастает напряжение, приближается кульминация, в которой прорывается жизнеутверждающее начало. Богатая красками, полная контрастов тема отражает восхищение и любовь композитора к своему родному городу и передает дыхание яркой весны в весеннем Чэнду.

В основу заключительной пьесы цикла «Ночное свидание в уезде Аба» (阿坝夜会, № 6) положен тибетский танец «Илашамба» (伊拉香巴). Холмистый уезд Аба, где получил особое распространение этот танец, расположен на юго-востоке Цинхай-Тибетского нагорья. Суровый холодный климат этих мест привел к появлению традиционных танцев вокруг костра.

Первая часть миниатюры исполняется в среднем и нижнем регистрах, мерный ритм и быстрый темп передают энергичный характер народного танца. Изменение динамики от умеренно тихой (*mezzo-piano*) до громкой (*forte*) создает у слушателей ощущение постепенно приближающегося веселого

⁶⁷ Цзинь Инь. Воплощение китайских элементов в создании фортепианной музыки // Большая сцена. 2013. № 1. С. 60–61.

⁶⁸ Сунь Юнь. Анализ элементов национальной музыки в китайских фортепианных произведениях // Большая сцена. 2015. № 9. С. 116–117.

оживленного шествия. В аккомпанементе композитор использует параллельные квинты, имитируя удары барабана.

В средней части трехчастной формы верхний регистр придает звучанию мелодии легкость и грациозность, танцевальность подчеркивается стаккато на слабой доле такта. В репризе возвращается тематизм первой части, однако ритм, имитирующий игру на барабанах, понемногу становится более растянутым, словно танцующие группы удаляются. В этой пьесе композитору удалось передать эффект приближения к танцующим и удаления от них⁶⁹. Стремительный характер музыки погружает нас в атмосферу безудержного и страстного танца тибетской молодежи.

Подводя итоги, следует отметить, что сюита Хуан Хувэя «Картины княжества Ба и царства Шу» (巴蜀之画) представляет собой яркий пример музыкальных зарисовок в сычуаньском стиле. Композитор с детства знакомился с величайшими шедеврами китайского фольклора. Основанные на народных песнях и танцах провинции Сычуань, пьесы мастера стали образцом органичного претворения в фортепианных жанрах национальных элементов китайской традиционной музыкальной культуры. Шесть живописных лирических миниатюр Хуан Хувэя демонстрируют глубокое уважение и любовь композитора к своей родине⁷⁰.

⁶⁹ Ма Чэнфу. Тибетские народные песни разных стилей в префектуре Аба, Сычуань // Исследование тибетского искусства. 2012. № 3. С. 35–40.

⁷⁰ Лю Юлин. Национальность и эстетическая концепция создания китайской фортепианной музыки // Журнал Хубэйского университета науки и технологий. 2014. № 2. С. 150–152.

2.4. Синьцзянский стиль в фортепианной музыке китайских композиторов⁷¹

С древних времен до наших дней Синьцзян называют «местом, где смешиваются восточная и западная культуры», где пересекаются пути Восточного и Западного Китая. Синьцзян-Уйгурский автономный район (кратко Синьцзян, 新疆) расположен в глубине Евразийского континента в северо-западной части Китая и граничит с Россией, Казахстаном, Таджикистаном, Пакистаном и другими странами. Он является одним из пяти автономных районов страны, представляя собой полиэтничный ареал проживания региональных меньшинств. На территории Синьцзян мирно сосуществуют в общей сложности 47 народностей, 13 из которых относятся к автохтонному населению Китая.

Район обладает уникальным рельефом, в котором высокие горы чередуются с глубокими котловинами. Природная среда и географическое положение обусловили относительную обособленность региона и некоторую затрудненность общения с внешним миром. Ландшафтные особенности стали одной из важнейших причин формирования оригинальной культуры, отличающейся неповторимым своеобразием стилей и форм. В связи с тем, что на территории Синьцзян проживает большое количество этнических групп, традиционная культура выделяется многообразием древних обычаев, традиций⁷².

⁷¹ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Лю Иннань. Преломление синьцзянского стиля в пьесе Сан Туна «В далеком краю» // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION = БЮЛЛЕТЕНЬ МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ». 2024. № 1. С. 46–52. URL: <http://www.art-in-school.ru/bul/2024-1.pdf>

⁷² Сяо Дуань. Анализ истоков персидско-арабской музыкальной системы, используемой в китайской уйгурской народной музыке // Журнал Фуцзяньского педагогического университета (издание по философии и социальным наукам). Фуцзянь. 2005. № 6. С. 83–86.

Местные жители издавна славились искусством пения и танцев, благодаря чему Синьцзян получил широкую известность как бесценная кладовая народного творчества. Соседство уйгуров, казахов, таджиков и других народностей привело к обогащению музыкальной жизни провинции. Синьцзян-Уйгурский автономный район является основным местом обитания уйгурского этноса, язык которого принадлежит к тюркской языковой группе. Уйгуры исповедуют ислам, имеют самостоятельную письменность на основе арабского алфавита.

Истоки уйгурской музыки уходят корнями глубоко в прошлое, первые упоминания о музыкальной культуре этноса встречаются в IX в. до н. э. Древние песни и танцы уйгуров многообразны по форме и содержанию. Многовековой обмен с ханьской культурой Центральной равнины, а также с индийской, персидской, арабской музыкой сформировал современную уйгурскую музыкальную среду. Народные уйгурские песни легли в основу традиционной музыки и духовной культуры современного населения Синьцзян.

В уйгурской народной музыке используются три разные музыкальные системы:

- традиционная китайская пентатоника;
- музыкальная система, характерная для арабских стран;
- европейская мажоро-минорная система⁷³.

Богатейший пласт уйгурских народных песен охватывает весь спектр жанров и стилей — от обрядового фольклора и повествовательных эпических сказаний до лирических любовных песен и различных танцев. По жанровому признаку традиционная музыка уйгуров подразделяется на повествовательные народные песни и плясовые народные песни.

Уйгурское народное творчество представляет собой уникальное явление в традиционной культуре Китая, органично сочетая в себе особенности музыкально-эстетической культуры этноса. В ходе длительного

⁷³ Лу Энсун. Размышления о национальных и региональных стилях китайских фортепианных произведений // Журнал Художественное образование. 2011. № 9. С. 86–87.

процесса исторической эволюции уйгурские мелодии постепенно влились в систему китайской народной музыки, сохранив при этом яркую индивидуальность, обусловленную своеобразием географических, экономических, социальных и природных условий. В уйгурском фольклоре отражается древнейшая художественная культура этноса, традиции народных обычаев уйгурского народа, его религиозных убеждений и верований.

Казахи — тюркоязычный народ, который на территории Китая сформировался в самостоятельную общину в середине XVII века. На территории Китая казахи по большей части занимались животноводством и на протяжении тысячелетий вели кочевой образ жизни. Жизнь казаха немыслима без лошадей и песен, как гласит народная поговорка: «песни и кони — два крыла казахов». В музыке этого народа встречаются примеры трактовки как китайской, так и европейской ладовых систем. По содержанию среди казахских народных песен выделяются трудовые, хвалебные, любовные и бытовые, среди которых значительную долю занимает любовная лирика, а также свадебные обрядовые.

С музыкальной точки зрения особый интерес представляют казахские народные песни «ан» (安) и «олен» (月伦). «Ан» по-казахски означает «мелодия». Песни данного типа характеризуются наличием виртуозных фраз широкого диапазона. Большинство из них имеют четкую структуру с многократным повтором куплета и припева, для них характерен размер 2/4 и 3/4. Песни подобного рода исполняются под аккомпанемент домбры или сопровождаются унисонным пением двух певцов, оттеняющих звучание солиста. «Олен» в переводе с казахского означает «поэзия». Песни «олен», как правило, представляют собой свободную импровизацию, их мелодия в отличие от песен «ан» более узкого диапазона, однако при этом они выделяются сложными ритмическими фигурами, что придает повествованию непосредственность. По стилю песни «олен» близки к китайским песням-сказам и оперным речитативам.

Бесспорно, богатые этнические традиции способствовали обогащению музыкальной культуры синьцзянского региона. Этот край можно без

преувеличения назвать сокровищницей народной музыки. Песни и танцы провинции Синьцзян обладают ярко выраженной индивидуальностью и неповторимым стилем с точки зрения ладового строения, музыкальной формы, метроритма, композиции и использования инструментария.

Специфика ладовой организации региональной музыкальной культуры Синьцзян заключается в разнообразии используемых ладовых систем. Помимо пентатоники, здесь встречаются структуры, характерные для музыки Персии и Аравии, а также Европы. Таким образом, в результате взаимодействия различных ладовых систем в музыкальной культуре провинции Синьцзян происходит интеграция китайской и западной музыкальных традиций.

Среди наиболее репрезентативных примеров ладовой организации музыкальной ткани необходимо выделить лад, получивший широкое распространение в персидско-арабской традиции. Несмотря на то, что каждый «лад содержит в себе семь ступеней плюс верхняя октава тоники, которая является как бы эквивалентом основного тона (то есть тоники)»⁷⁴, лад «чахаргях» (四分中立音律), который особенно распространен в музыке Синьцзяна, имеет ряд отличительных особенностей.

Для структуры лада «чахаргях» характерно деление целого тона на четыре равные части, которые носят название «четвертные». Если целый тон в соответствии с определением соотношения двух частот по безразмерной логарифмической единице составляет 200 центов (от лат. *centum* — сто), то «четвертная» составляет 50 центов. В синьцзян-уйгурской музыке четвертные в большинстве случаев неустойчивы. Термин «скользящий звук» (活音, также «колеблющийся звук» 游移音) используется для звуков, чей коэффициент перемещения составляет менее 50 центов. Появление подобных звуков обогащает интервальные отношения между тонами в чистых, больших, малых, увеличенных или уменьшенных интервалах равномерно темперированного строя.

⁷⁴ Ришмави Одех. Принцип ладовой системы восточной музыки // Вестник РУДН. 2009. № 3. С. 123.

«Скользящий звук» (活音) — одна из отличительных особенностей музыкального стиля Синьцзяна, который может появиться на любой ступени вне тоники, чаще всего на третьей, шестой и седьмой. «Скользящие звуки» присутствуют в уникальном памятнике уйгурской музыкальной культуры — «Двенадцать уйгурских мукамов» (十二木卡姆套曲). Кроме того, они широко распространены в практике игры на синьцзянских щипковых инструментах, когда исполнитель изменяет натяжение струны, варьируя высоту звука. Использование скользящих звуков придает мелодии особый ладовый колорит.

В дополнение к персидско-арабской ладовой системе, в региональной культуре провинции Синьцзян присутствует китайская пентатоника, что придает народным напевам соразмеренную плавность. В основе китайской ладовой системы лежат соотношения пяти тонов, которые соответственно именуются: гун (宫), шан (商), цзюэ (角), чжи (徵) и юй (羽). Следует отметить, что наряду с пятиступенными ладами в китайской системе присутствуют и семиступенные, в которых сохраняется основная структура, отличающая пентатонику.

Использование натурального и гармонического минора, заимствованного из западной ладовой системы, также является отличительной чертой музыкального стиля Синьцзяна. При этом, как и в западной музыке, минорная тональность выражает состояние тоски, уныния и одиночества. Повышенная седьмая ступень в гармоническом миноре приводит к появлению диссонирующих интервалов, словно покрывающих мелодию завесой тайны и лишаящих ее безмятежности и покоя. Использование этих интервалов в полной мере выражает уникальные особенности ладовой организации традиционных напевов региона Синьцзяна.

Другой отличительной особенностью региональной культуры Синьцзяна является музыкальная форма⁷⁵, которая характеризуется наличием трех строго установленных разделов — нагма, дастан и машрап. Каждый раздел выполняет определенную функцию и имеет жестко регламентированную конструкцию, состоящую из мелодических моделей-клише (мелодических формул). Многие музыкальные произведения региональной культуры Синьцзяна опираются на правила, установленные в «Двенадцати мукамах», для которых характерно органичное сочетание канонического и импровизационного начал. Мелодическое развитие напевов Синьцзяна строится в рамках соблюдения строгих норм. В результате появляется четкая структура, отображающая уникальные особенности традиционной музыкальной культуры Синьцзяна.

Среди особенностей регионального музыкального стиля Синьцзяна следует особо выделить метроритм. Богатое разнообразие ритмических рисунков, частая смена размера обогащают музыкальную стилистику синьцзянских напевов. Влияние тюркских языков, в которых основной акцент ставится в конце фразы, выражается в использовании синкопированных ритмов. Преобладание двух видов метра — равномерного и переменного — прослеживается в различных жанрах народного искусства региона Синьцзян. Наиболее часто встречаются следующие размеры: салика (2/4), сэнам (4/4) и чэжитмэ (3/4), которые, в основном, характерны для игры на национальном ударном инструменте — бубне-дап. Переменные размеры характерны для жанров импровизационного склада, в которых выражается все богатство мелоса мукама. Особенно часто они встречаются во вступительных разделах повествований, в которых прихотливый ритмический рисунок передает чарующие мелодичные импровизации народного сказителя.

⁷⁵ Каждый мукамный цикл состоит в основном из следующих разделов: Мукам (предисловие), Чон нагма (главный раздел мукама), Дастан (тексты известных поэм и сказаний) и Мэшрэп (песни и танцы), которые, соответственно, имеют три настроения: твердое и суровое, выразительное и свободное, радостное и бодрое.

Региональная музыкальная культура провинции Синьцзян выделяется чрезвычайным разнообразием жанров народного творчества. Духовные потребности жителей региона, несомненно, во многом обусловлены спецификой географического положения. В Синьцзяне проживает большое число этнических групп, ведущих преимущественно кочевой образ жизни. У земледельческих народов, чей образ жизни коренным образом отличается от кочевников, музыкальная палитра более богата и разнообразна, а мелодии — живые и энергичные.

Богатство инструментария в музыкальной культуре этносов, проживающих в регионе Синьцзян, послужило толчком для возникновения синтетической исполнительской формы, сочетающей вокал, танец и инструментальное сопровождение. Законченные по форме и насыщенные по содержанию масштабные музыкальные циклы принадлежат к числу наиболее известных шедевров народного творчества. Среди них «Двенадцать уйгурских мукамов», а также «Мукамы Южного Синьцзяна», в которых каждый мукам представляет собой сложный самостоятельный цикл, объединенный общей тематикой.

Многообразие видов народных музыкальных инструментов является одной из отличительных особенностей музыкальной культуры Синьцзяна. Например, кроме самого распространенного ударного инструмента — бубна (дап), носящего титул «души» уйгурских оркестров, имеется большое количество струнных инструментов — ребаб, домбра, хуштар, гиджак, чанг, комуз, кобыз и кыяк и др., используемых в музыке оседлых народов (уйгуры, узбеки, таджики, а также казахи и киргизы). Наличие большого количества музыкальных инструментов, жанровое разнообразие в сочетании с безупречной техникой исполнения народных сказителей сформировали неповторимый стиль традиционной синьцзянской музыки.

Многие китайские композиторы обращались к народной музыкальной культуре Синьцзян, используя лучшие образцы в качестве фундамента для создания фортепианных произведений. После основания КНР такие мастера, как Дин Шандэ, Сянь Синхай, Го Чжихун, Ши Фу и другие уделяли внимание

в своем творчестве наследию Синьцзян. Это привело к обновлению средств выразительности, а также открыло новые перспективы развития фортепианного искусства.

В 1944 году Сянь Синхай написал пьесу «Три казахских танца» (哈萨克舞曲三首), в основу которой были положены образцы казахской народной музыки. Это произведение стало одним из наиболее ранних примеров создания авторского фортепианного сочинения на основе синьцзянского музыкального материала⁷⁶. Смелые эксперименты привели к появлению большого количества оригинальных музыкальных произведений.

Пьеса «В далеком краю» (在那遥远的地方) была написана композитором Сан Туном (桑桐, 1923–2011) в 1947 году и представляет собой яркий пример сочетания синьцзянского стиля и новейших методов композиции⁷⁷. Она примечательна принципом обработки традиционной народной песни провинции Синьцзян — автор использует приемы серийной техники, добиваясь органичного сочетания современного музыкального языка и китайской традиционной музыки.

В 2007 году Сан Тун писал профессору факультета композиции Уханьской консерватории в Чжэну Инли: «Кодай и Барток вдохновили меня на обработку народной песни — это обработка с применением приема “сегментированное варьирование”, когда народная песня повторяется несколько раз в измененном виде. Поэтому, хотя это и повторяющаяся тема одной и той же народной песни, она имеет последовательное вариационное развитие. Я создал пять вариаций с развитием разных эмоциональных оттенков: 1. Глубокая тоска, 2. Искренняя тоска, 3. Страстная тоска, 4. Тихая тоска и 5. Пламенная тоска, поэтому каждое изменение в мелодии и оформление аккомпанемента строится в соответствии с требованиями и экспрессией данной степени» (柯达伊、巴托克给我的对民歌处理的启发是

⁷⁶ Чжоу Синьхуа, Ми Линлин. Общая ситуация со стилем фортепианной музыки в Синьцзяне, Китай // Журнал Создание музыки. 2011. № 6. С. 184–185.

⁷⁷ Ан Бинбин. О влиянии элементов оперной музыки на китайское фортепианное искусство // Журнал Исследование музыки. 2008. № 3. С. 65–66.

“分节变奏”曲式的处理。即民歌反复若干次每次都有不同的变化。因此虽然是同一民歌的重复音乐却具有发展的层次和变化。我拟定了五次重复每次有不同的情绪发展变化：1. 深情的思念；2. 真情的思念；3. 热情的思念；4. 深沉的思念；5. 激动的思念。因此旋律的每次变化和伴奏声部的处理都依据这一层次的表情和要求)⁷⁸。

Действительно, каждое измененное повторение основной темы пьесы «В далеком краю» обусловлено определенной фазой эмоционального состояния, при этом композитор варьирует ритм, метр, гармонию и темп. Сан Тун, будучи приверженцем серийной техники, в данном произведении избегает устоев, характерных для мажоро-минорной системы. Тональность проявляется только в последнем, пятом, проведении темы, когда она обретает устремленно радостное жизнеутверждающее звучание. В четырех проведениях основные контуры мелодии, с опорой на пентатонику, обогащаются посредством разнообразных сонорных комбинаций, подчеркивающих изменения в эмоциональном состоянии от задумчивого *Lento* до стремительного фортиссимо *Allegro*.

Форма пьесы «В далеком краю» приближается к вариационной, однако Сан Тун использует свободно принцип варьирования темы — в отличие от классических вариаций, пять проведений темы проникнуты сквозным развитием, между ними отсутствует явное конструктивное членение и типовые завершающие кадансовые обороты. Окончание каждого проведения и последующее появление мелодии связывают несколько тактов, которые служат переходами к следующей фазе смены настроения.

Открывается пьеса спокойным медитативным проведением основной темы (пример 2.11), синьцзянский напев звучит в мягком низком регистре, частая смена метра, применение триолей и синкоп придает мелодии свободу вольной импровизации. Вместе с тем в сопровождении композитор прибегает к сложным гармоническим сочетаниям — резкое звучание тритона создает

⁷⁸ Чжэн Инлэр. Гениальное сочетание темы народной песни и атональной гармонии — 60-летие фортепианной композиции Сан Туна «В далеком краю» // Журнал Музыкальное искусство. 2007. № 4. С. 110–115.

ощущение скрытой тревоги. Медленный темп, динамика *piano*, сумрачные диссонирующие аккорды в низком регистре подчеркивают состояние глубокой тоски.

Противопоставление устойчиво повторяющихся пентатонических оборотов мелодии с постоянной сменой гармонии и фактуры в аккомпанементе составляет основу драматургии пьесы. Разнообразные аккордовые последовательности не повторяются. Они перемежают основные звуки напева как бы в шахматном порядке, не перекрывая ее, что обеспечивает четкость артикуляции основной темы.

Второе проведение темы (т. 22–39) контрастно по отношению к первому — смена регистра на более светлый, смещение опорного тона с *as* на *f* придают ее звучанию более мягкий, лиричный характер. Особую полетность придает многоплановый аккомпанемент, охватывающий четыре октавы и разделяющийся на три самостоятельных пласта: первый представляет собой арпеджированные фигуры в нижнем регистре; второй — порывистые всплески фигураций в высоком регистре, имитирующие трели птиц, третий — выдержанные аккорды в среднем регистре. В этом фрагменте композитор прибегает к записи текста на трех нотных системах.

Эмоциональное напряжение нарастает в третьем проведении темы (т. 40–59), для выражения «страстной тоски» Сан Тун использует богатый спектр средств выразительности — мелодия звучит в октавном удвоении в высоком регистре, в сопровождении арпеджированных фигураций, охватывающих широкий диапазон от низкого до среднего регистров. Возвращение к основному тону *as* в данном проведении создает своеобразную арку к первому появлению темы, но в динамическом нарастании. Стремительно низвергающиеся октавные пассажи, напоминающие виртуозные каденции Ф. Листа, приводят к временному спаду напряжения перед последним витком кульминации (пример 2.12).

Подготавливается он четвертым проведением, в котором мелодия проходит в нижнем регистре в тоне *f*, словно незаметно угасая. Плавное замедление темпа (*più lento*) приводит к сумрачному звучанию резко

диссонирующего тремоло, состоящего из двух уменьшенных квинт (в правой руке $e-b$, в левой $d-as$). Постепенное ускорение темпа, увеличение громкости звучания (*molto cresc. e accel.*) предвосхищает последнее, самое драматичное проведение темы (т. 61).

Пятое проведение резко контрастирует с предыдущими, это своего рода финал произведения, итог развития основной темы. Оно выделяется темповым обозначением *Allegro brioso*, кроме того, здесь впервые автор обращается к тональной основе — тема звучит в *es-moll*, при этом в аккомпанементе подчеркнута скандируются первая и пятая ступени тональности. Характер мелодии кардинально меняется — она обретает черты радостного танца. По словам автора, «мелодия здесь близка к оригинальной народной песне, но характер иной. Здесь волнение и радость встречи»⁷⁹.

Октавные удвоения в мелодии и сопровождении подчеркивают торжественный, жизнеутверждающий настрой, фактура напоминает лучшие виртуозные образцы фортепианных этюдов Листа. Сан Туна воспринял достижения великого предшественника, органично сочетая виртуозность с индивидуальным фортепианным стилем. Заканчивается пьеса стремительно взлетающими пассажами на четыре f и решительным аккордом, в котором утверждаются в одновременном звучании две квинты $es-b$ и $e-h$.

Пьеса Сан Туна «В далеком краю» является ярким примером преломления в фортепианной музыке китайских композиторов музыкальной культуры Синьцзян. Новаторская обработка народного материала, обогащение средств выразительности фортепиано при помощи расширения фактурных, динамических, метроритмических структур представляет новый виток в развитии китайского фортепианного творчества.

В произведении Сан Туна органично сочетается бережное отношение к национальным традициям с яркой индивидуальностью, новаторские находки мастера в области композиционной техники послужили

⁷⁹ Чжэн Инлэр. Гениальное сочетание темы народной песни и атональной гармонии — 60-летие фортепианной композиции Сан Туна «В далеком краю» // Журнал Музыкальное искусство. 2007. № 4. С. 110–115.

вдохновляющим примером для последующего поколения композиторов. Пьеса «В далеком краю» по праву входит в музыкальную сокровищницу китайской культуры XX столетия как пример органичного воплощения музыкальной культуры региона Синьцзян.

Во второй половине прошлого столетия усиливается интерес к синьцзянской традиционной музыке, многие выдающиеся композиторы обращаются в своем творчестве к сокровищнице народного искусства Синьцзян. В 1950-е гг. из-под пера известного китайского пианиста и композитора Дин Шандэ (丁善德, 1911–1995) выходят два знаковых фортепианных произведения — «Первый синьцзянский танец» (第一新疆舞曲, 1950) и «Второй синьцзянский танец» (第二新疆舞曲, 1955). Оба танца навеяны синьцзянскими мотивами — первый представляет собой обработку синьцзянской народной мелодии «Песня возницы» (马车夫之歌), а во втором композитор поставил задачу воссоздать на фортепиано звучание традиционного синьцзянского бубна.

В «Первом синьцзянском танце» (第一新疆舞曲) выделяется необычное ладовое наклонение мелодии, уже во вступлении арпеджио по тонам лада с повышенной четвертой ступенью в быстром темпе создают настроение стремительной пляски. При этом Дин Шандэ в ритмическом рисунке аккомпанемента использует группировку, придающую движению неустойчивый характер (пример 2.13).

Пьеса строится на сопоставлении двух тем, в первой из которых отчетливо прослеживаются признаки танцевальности. Членение мелодии на ровные фразы, длящиеся ровно по два такта, подчеркивает мерность движений танцующих. Первая фраза завершается относительно длинной половинной нотой, имитирующей остановку в танцевальных па. В ладовом наклонении темы прослеживается структура пентатоники, круговое движение между третьей и пятой ступенями, выписанные автором триоли придают характеру темы женственную плавность, повторное проведение в верхнем регистре в быстром темпе усиливает ощущение динамичности, подчеркивая стремительность танца.

Средний раздел пьесы выступает ярким контрастом, в нем появляется вторая тема, утверждающего мужественного характера. Темп замедляется, на фоне аккордовой фактуры в октавном удвоении в динамике *f* выступает горделивая тема. Она также имеет танцевальный характер и состоит из мерных фраз, повторяющихся на разной высоте, но темп, в отличие от первой темы, не такой зажигательный, исчезает ярко выраженная насыщенность ритмического рисунка. Мелодия начинается с высшей точки и затем постепенно устремляется вниз. На смену оstinатному движению аккомпанемента, объединяющего фразы в единое целое, приходит частая смена размера — с 5/4 на 3/4, а затем на 4/4.

В третьем разделе вновь возвращается первая тема, спад динамики на *p* возвращает слушателей к плавному женственному танцу, постепенное нарастание звучности, появление все более мелких длительностей приводит к кульминации, в которой на *ff* в уменьшении проходит в сокращенном виде вторая тема, в сопровождении сохраняется аккомпанемент от первой темы. Таким образом, апогеем развития становится своеобразный синтез двух тем, который венчает яркую картину зажигательного танца.

«Второй синьцзянский танец» (第二新疆舞曲) написан в тональности *E-dur*. Он, так же, как и первый танец, начинается с небольшого вступления, но в данном случае композитор уже с первых тактов задает энергичный танцевальный характер.

Синкопированный ритм, появляющийся на слабой доле простого размера 2/4, имитирует звуки синьцзянского бубна, подготавливая появление основной темы. Особая прихотливость ритмического рисунка привела композитора к необходимости записи на трех нотоносцах. Выделение мелодии в отдельную строку обособляет ее от аккомпанемента, богатого синкопами. Как и в первом танце, здесь используется оstinатный принцип, подчеркивающий мерность смены танцевальных па (пример 2.14).

Мелодия звучит напевно и страстно на фоне сопровождения, в котором появляются терпкие диссонирующие созвучия. Структура темы характерна

для китайского регионального народного творчества — в ней каждая последующая фраза начинается с варьированного повтора предыдущей.

Небольшой средний раздел пьесы контрастирует с основным — размер меняется на 6/8, замедляется темп, появляется плавная чарующая мелодия. Она словно парит на фоне аккордового аккомпанемента, верхний регистр, волнообразные линии длинных певучих фраз создают нежное лиричное настроение. Красочные модуляции, изысканный метр, волнообразные взлеты и нисхождения мелодии подчеркивают ее грациозность. Далее происходит резкая смена метра и темпа, вторая тема звучит уже не мечтательно отстраненно, она полна неукротимой энергии массовой пляски.

В репризе тема вновь звучит без существенных изменений, сохраняется ее структура и фактурное сопровождение. Пьеса заканчивается радостным апофеозом, в зажигательном танце все сливается в один сплошной поток. В коде четкий ритмический рисунок воссоздает мощное звучание барабана, оттеняющего четкую поступь танцующих. Полнозвучные аккорды, наподобие *tutti* оркестра, утверждают основную мажорную тональность.

Два синьцзянских танца Дин Шандэ представляют собой яркий пример преломления региональных культурных традиций в китайской фортепианной музыке. Несмотря на то, что они не составляют единого цикла, их объединяют схожие композиционные приемы. Обе пьесы написаны в трехчастной форме, в средних разделах появляется контрастный тематизм, наличие танцевальных ритмов и своеобразие ладовой организации музыкальной ткани подчеркивают национальное своеобразие народных мелодий.

Композитор мастерски передает на фортепиано звучание традиционных китайских инструментов. Богатая фактура пьес, своеобразие ладоинтонационных оборотов, тщательная тематическая работа придают пьесам неповторимое звучание. Обе они по праву входят в сокровищницу фортепианного искусства Китая.

Вскоре после появления на свет миниатюр Дин Шандэ, другой китайский композитор заинтересовался региональной культурой провинции Синьцзян. В 1958 году Го Чжихун создал два фортепианных произведения в синьцзянском стиле — «Синьцзянский танец» (新疆舞曲) и «Река Ортун» (奥尔顿江). В качестве материала для первой пьесы мастер использовал народную казахскую песню «Жар-жар» (加尔加尔), которая входит в свадебный цикл «Жыры» (吉尔).

Свадебный цикл «Жыры» состоит из шести песен: «Жалоба невесты» (怨嫁歌), «Свадебные советы» (劝嫁歌), «Прощальный плач» (哭嫁歌), «Жар-жар», «Раскрытие лица» (揭面纱) и «Проводы невесты» (送嫁歌). В первый день церемонии казахской свадьбы семья жениха приглашает старейшину, чтобы пожелать молодоженам счастливого брака, во время проводов невесты молодежь исполняет песню «Свадебные советы».

На следующий день проводится официальный ритуал бракосочетания, во время которого группа юношей и группа девушек поочередно поют песню «Жар-жар» (加尔加尔, «Любимый, любимая»), в которой символически выказывается уважение к родственникам и родителям жениха. Под ее звуки невесту вводят в дом жениха. В это время из юрты выходит нарядная невеста, костюм которой дополняет красная фата. Она исполняет в ответ «Проводы невесты» (送嫁歌), выражая свою привязанность к родным и близким.

Примечательно, что мелодия «Проводов невесты» (送嫁歌) повторяет «Жар-жар» (加尔加尔). «Прощальный плач» (哭嫁歌) и «Жалоба невесты» (怨嫁歌) исполняются молодой женой, когда она приходит в дом мужа после свадьбы. После начала празднования невесту увозят недалеко от дома, приглашая группу юношей спеть веселую песню «Раскрытие лица» (揭面纱歌). Завершается свадебный обряд приветственной песней молодой жены «Новобрачная» (新媳妇). В отличие от других казахских народных мелодий, для которых характерен свободный метроритм и частая смена размера, «Жар-жар» представляет собой небольшое произведение, в котором выдерживается размер 2/4.

Эта особенность сохраняется и в пьесе «Синьцзянский танец» (新疆舞曲) Го Чжихуна, первая часть которой написана в размере 4/4 в стремительном темпе *Allegro vivace*. Оstinатный ритм сообщает характеру темы порывистую динамичность. При этом ритмический рисунок насыщен синкопами, в сопровождении выдержанные кварты и квинты имитируют звучание инструментального ансамбля, прихотливая мелодия выступает в верхнем регистре, она основывается на секвенционном повторе исходного тематического зерна (пример 2.15).

Во второй части нарушается четкость метроритмической организации, изменение темпа на *Moderato cantabile*, перемежение практически в каждом такте размера 5/4 и 4/4 в полной мере передают свободную протяжность напева, полного искренней любви.

В репризе композитор возвращается к размеру 4/4 и прежнему темпу *Allegro*. Однако характер темы сильно изменяется, оstinатное сопровождение становится непрерывным, синкопы исчезают, общая направленность движения от затаенного танца к бешеной пляске подчеркивается сменой фактуры. Композитор использует листовские приемы изложения, сопоставляя аккордовые последовательности в разных регистрах фортепиано. В коде представлен апогей танца, виртуозные восходящие пассажи на *fff* как будто пробегают в стремительной пляске. Произведение Го Чжихуна вносит существенный вклад в область фортепианной музыки, в нем раскрываются новые грани тембрового и фактурного звучания инструмента.

В 1950-е гг. китайский композитор Ши Фу (石夫, 1929–2007) создал три фортепианных цикла в синьцзянском стиле: «Синьцзянская сюита № 1» (第一新疆组曲), «Синьцзянская сюита № 2» (第二新疆组曲) и «Синьцзянская сюита № 3» (第三新疆组曲). Ши Фу долгое время плодотворно работал в Синьцзяне, он проводил исследования в области музыки и имел возможность продолжительного контакта с местным населением. Изучая традиции и обычаи уйгуров, таджиков, киргизов, казахов и других народностей, мастер собрал и систематизировал большое

количество образцов народного музыкального творчества, многие из которых послужили основой для его фортепианных сочинений.

Итогом многолетних трудов стал сборник «Избранные фортепианные произведения Ши Фу» (石夫钢琴作品选集), изданный Шанхайским музыкальным издательством в 2001 году. В состав сборника, кроме трех сюит в синьцзянском стиле, также вошли одиннадцать фортепианных пьес, в том числе и «Вариации на тему народной песни Вахаха» (娃哈哈变奏曲). Фортепианные пьесы сборника отличаются ярким национальным колоритом, гибкостью и изменчивостью метроритма, красотой гармонии. В своих произведениях Ши Фу достигает органичного сочетания песни и танца, лиричной мечтательности и вдохновенного энтузиазма.

Музыкальным материалом для «Синьцзянского каприччио» (新疆随想曲), сочиненного Чу Ванхуа в 1977 году, послужила песня «Прекрасная Кончедарья» (美丽的孔雀河) композитора Чжэн Цюфэна. В мелодии, гармониях и метроритме «Каприччио» явно прослеживаются основные признаки народной синьцзянской музыки. Богатое образное содержание и мастерское преломление региональных традиций в пьесе Чу Ванхуа вызывает горячий отклик в сердцах слушателей.

«Весенний танец» (春舞) пианиста и композитора Сунь Ицзяна был создан в 1980 году. Это произведение стало результатом экспедиционной исследовательской работы композитора, проведенной в провинции Синьцзян. Поэтичность и романтичность музыки, яркая мелодика и танцевальный ритм «Весеннего танца» сделали его одним из самых часто исполняемых фортепианных произведений в синьцзянском стиле.

Пьеса «Весенний танец» написана в распространенной для сочинений подобного рода трехчастной форме с контрастной темой в средней части. Музыка танца пронизана синкопированными ритмами в синьцзянском стиле, что придает характеру особую динамичность. Вступление полно затаенной мечтательности, умеренный темп, плавные фразы создают ощущение просыпающейся природы. Уже во вступлении в импровизационных

переборах звуков словно на ощупь возникают отдельные элементы будущей темы. Верхний регистр, арпеджиато, прозрачная фактура подчеркивают светлый колорит, царящий в мелодии.

Постепенно мелодия спускается в сумрачный низкий регистр, светлый *D-dur* сменяется *d-moll*, появляется основная тема, знаменующая начало первой части (пример 2.16).

Тема имеет четкое симметричное строение, что придает звучанию особую замкнутость. Поступенное восходящее движение, секвенционное развитие, направленность вверх после достижения основного тона в верхнем регистре в первых четырех тактах сменяется обратным движением, завершается тема тем же основным тоном, как и в начале. Строгая выверенность мотивной работы объединяется остинатным аккомпанементом, синкопированный ритм которого, имитирующий звучание синьцзянского бубна, придает звучанию мелодии прерывистую напористость.

Следует отметить, что в пьесе явно прослеживаются признаки народной музыки региона Синьцзян — энергичный, живой, динамичный характер. Во второй части тональность меняется на светлый *B-dur*, темп ускоряется, и в верхнем регистре появляется легкая воздушная тема, композитор создает яркий контраст по отношению к первой части. Напев напоминает наигрыши традиционных синьцзянских инструментов, выдержанные квинты в сопровождении оттеняют ее народный характер.

Вторая часть насыщена фактурными изменениями, меняется тембровое наполнение материала посредством контрастного сопоставления разных регистров и типов фактуры. Так автор создает ощущение вихревого танца, словно стремительной пляской охвачены все танцующие. Октавные удвоения, перебросы фраз из левой руки в правую, низвергающиеся пассажи шестнадцатыми в октавном удвоении, передают на фортепиано энергию весеннего танца. Мелодия становится все более динамичной и страстной, доходя в кульминации до звучания на *ff*. Далее стремительный взлет пассажей на *fff* неожиданно обрывается, движение постепенно замедляется, пляска стихает, подготавливая репризу.

Третья часть возвращает нас в исходную тональность, вновь появляется первая тема, звучащая на октаву ниже, чем в первой части, в затаенно приглушенном низком регистре. Дальнейшее развитие мелодии обогащается подголосками в верхнем регистре. Нисходящие гаммообразные пассажи содержат красочный ход на увеличенную секунду, подчеркивающий национальный колорит тематизма. Композитор рисует перед слушателями живописную картину уйгурского праздника. Третья часть более сжата по сравнению с предыдущими, мелькают отдельные мотивы темы, постепенно интенсивность звучания ослабевает от *p* до *ppp*, мелодия словно затихает вдали, как звук колокольчиков под ритмический стук бубна.

Создание фортепианных произведений в синьцзянском стиле является важным этапом развития фортепианного творчества китайских композиторов. Отображая национальные и региональные особенности, характерные для провинции Синьцзян, композиторы воплотили способ национального художественного мышления. С целью воссоздания в музыке мыслей и чувств, духовного облика местных жителей, они использовали оригинальные приемы и средства музыкальной выразительности.

Структура фортепианных произведений в синьцзянском стиле по большей части основывается на обработках или переложениях народных мелодий. Среди наиболее ярких отметим приемы имитации звучания некоторых народных музыкальных инструментов, а также обогащение метроритма и ладоинтонационной составляющей.

Все вышеперечисленные факторы способствовали обогащению фортепианной стилистики китайских пьес, в которых нашли отражение жизнерадостность и чувство юмора местных жителей, их позитивное отношение к жизни.

2.5. Претворение юньнаньских мотивов в фортепианных произведениях Чжан Чао⁸⁰ и Чэнь Юна⁸¹

Провинция Юньнань, расположенная в юго-западной части Китая, с давних времен славится красотой и разнообразием ландшафта. Здесь речные долины перемежаются с бездонными провалами, холмы и высокие возвышенности сменяются плоскогорьями. В Юньнани особую популярность приобрела поговорка: «На каждой горе — другой народ, каждые десять миль — другое небо» (一山不同族, 十里不同天). Природное многообразие привело к формированию уникальных региональных форм культуры, в свою очередь оказавших непосредственное влияние на зарождение, развитие и передачу от поколения к поколению традиций музыкального искусства. Лучшие образцы юньнаньского фольклора по праву причисляются к жемчужинам сокровищницы культурного наследия Китая.

Будучи одной из самых многонациональных юго-западных провинций Китая, Юньнань насчитывает более двадцати шести этнических групп, проживающих на ее территории. Жители региона широко известны как искусные певцы и непревзойденные танцоры, вся их жизнь пронизана музыкой — ни одно дело не обходится без песни, ни дня — без танца. Народная музыка, которая представляет особую форму китайского традиционного искусства, является важной частью культуры Юньнани и отличается большим разнообразием. Она бытует в виде вокальных, инструментальных и танцевальных жанров.

Среди песенных жанров наибольшее распространение получили эпические сказания, а также трудовые, лирические песни, веселые детские

⁸⁰ В русскоязычной литературе встречается и другой вариант написания фамилии композитора — Чжан Чжао.

⁸¹ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Лю Иннань. Претворение юньнаньских мотивов в фортепианном творчестве китайских композиторов Чжан Чао и Чэнь Юна // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION = БЮЛЛЕТЕНЬ МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ». 2023. № 5. С. 126–132. <http://www.art-in-school.ru/bul/2023-5.pdf>

прибаутки пр. В Юньнани насчитывается около ста семидесяти видов местных этнических музыкальных инструментов, таких как флейта-бау, губной орган-хулушэн, флейта-сяомэнди, гонг-манлю. Богатство тембровых звучаний определяет чрезвычайное многообразие инструментальных жанров. Например, исполнение новогоднего танца «Танец пяти шэн» (五笙舞) сопровождается оглушительным свистом большого количества (от нескольких десятков до сотни) больших и малых дудочек-лушэн. Одной из отличительных черт танцев и припевов, сопровождаемых танцевальными движениями, является главенство тембрального наполнения⁸². Выделяются три основные категории инструментальных наигрышей, в зависимости от принципа звукоизвлечения:

- музыкальное сопровождение массового танца «тяоцзяо» (跳脚, букв. «топать ногами»), в котором основными тембрами являются человеческий голос и аэрофоны;
- танцевальная музыка, исполняемая на струнных инструментах;
- «барабанная» танцевальная музыка, в которой основные инструменты — ударные.

Танцевальная музыка «тяоцзяо», как в «Танец пяти шэн» (五笙舞) народности И, сопровождается игрой на дудочках-лушэн. Мелодия делится на две части и отличается богатством вариаций. Немалое количество танцев сопровождается пением, например, тибетский «Хоровод-гочжуан» (锅庄曲) города Чжундянь, «Датяогэ» (打跳歌) народности пуми и «Варэрэ» (窝热热) народности наси.

Наиболее репрезентативными мелодиями являются «Напев цзоцзяо» (左脚调) и «Воробьиный выводок в западном флигеле на горной равнине» (西厢坝子一窝雀) народности И.

Разнообразные танцы под звук барабанов (барабаны тяогу, дагу, мугу, сянциаогу и др.), которые пользуются огромной популярностью среди жителей Юньнани, имеют ярко выраженные региональные особенности.

⁸² Си Цян. Распространение и наследие национальной инструментальной музыки // Китайская музыка. 1993. № 2. С. 21–23.

В качестве примера можно привести «Праздник мунао» (目脑节)⁸³ народности цзинпо, когда вслед за жрецом, идущим танцевальным шагом, в зал вливается непрерывный поток людей. Воодушевленные звучанием большого барабана-дагу, мужчины шагают вперед с ножами в руках, женщины покачивают плечами и бедрами, и серебряные украшения на их телах издают приятный металлический звук, который перекликается с насыщенным и торжественным гулом большого барабана-дагу.

К основным особенностям юньнаньской музыки можно отнести единство песни и танца. Подобное единство мыслится в рамках традиционной культуры и в наши дни остается неразрывно связанным с народными обычаями и верованиями. На праздниках народов Юньнани, таких как «Октябрь — начало нового года» (十月年)⁸⁴ народности хани, «Праздник третьего марта» (三月三)⁸⁵ народности мяо, а также «Праздник факелов» (火把节) и «Праздник воды» (泼水节), отмечаемых многими народностями, песня и танец неотделимы друг от друга и составляют единое целое. Ни один праздник народности И, в том числе встреча Нового года и свадебная церемония, не обходится без исполнения «дагэ» (打歌), когда десятки и даже сотни людей образуют несколько кругов и танцуют плечом к плечу три дня и три ночи. В каждом кругу музыканты играют на флейте и шэне, четырехструнной лютне-сысянь или хуцине, а танцующие следуют в такт музыке, подпевая зажигательной мелодии.

⁸³ Праздник «Мунао» (目脑) — также известный как «цзунгэ» (总戈, букв. «все танцуют»), проходит раз в год (обычно в первый месяц лунного календаря) и длится два—три дня.

⁸⁴ «Октябрь — начало нового года» (十月年) — самый длинный и богатый по содержанию праздник народа хани, подобный «Празднику весны» (春节) у ханьцев.

⁸⁵ «Праздник третьего марта» (三月三) является традиционным праздником народности мяо. На праздник собираются занятые на полевых работах сельские жители, замужние женщины, юноши и девушки из десятков окрестных деревень, поэтому «Праздник третьего марта» — это не только праздник для жителей села, посвященный предкам и воссоединению с родными и близкими, но и прекрасная возможность для молодых людей найти себе пару.

Мультикультурность, определяющая специфику разнообразия юньнаньской народной музыки, отвечает за передачу и сохранение духовного опыта и обычаев. Различия в характере музыки позволяют выявить главные черты менталитета малых народностей и определить их духовно-нравственные и эстетические ориентиры, влияющие на формирование художественного стиля. В музыке отражаются лучшие черты национальной культуры. Так, в народном эпосе Юньнани, на протяжении многих столетий бережно передающемся из поколения в поколение, повествуется о сотворении мира и происхождении человеческого рода. В качестве репрезентативного образца можно привести также песенный эпос «Миго» (蜜郭) народности И, проникнутый духом древности.

Музыка малых народностей в Юньнани играет роль коммуникативного регулятора и является отражением господствующей социальной системы, этических принципов. Например, некоторые песни могут петь только избранные старейшины в определенных случаях. Так, на церемонии совершеннолетия мужчин народности дино старшие представители клана обязаны возглавлять пение народного эпоса. В то же время исполнение некоторых народных произведений должно соответствовать этикету и обычаям.

Кроме того, музыкальные традиции региона обладают свойством морального и этического воздействия. У всех жителей Юньнани существует уникальный свод правил этикета для демонстрации почтительного отношения к пожилым людям. Соответственно бесчисленное количество музыкальных произведений исполняются с целью выказывания уважения к старшему поколению и предкам. У народности хани есть особый праздник для пожилых людей: под зеленой сосной⁸⁶ организуется праздничное угощение для стариков всей деревни, на котором вместе поют старинные

⁸⁶ В традиционной китайской культуре считается, что сосна — это дерево-долгожитель с вечнозеленой хвоей, поэтому сосна выступает символом долголетия.

песни и следуют домашним заповедям. Обычаи и традиции позволяют реализовать принцип «воспитания музыкой» (古歌)⁸⁷.

Особо следует выделить социальное значение музыкального обихода юньнаньской провинции. Песни и танцы являются средством общения в сфере личных взаимоотношений, становятся своеобразным «знаком» для начала различного рода контактов. В частности, молодые люди народности наси используют пение под аккомпанемент струнных инструментов для привлечения внимания противоположного пола. Песни «Пою о любви» (唱风流) народности яо и «Площадка для гуляний» (玩场) народности дай посвящены воспеванию счастья взаимной любви. Помимо любовной лирики, музыка используется для выражения чувств уважения и почтительности. Практически ни одно пиршество народности И не обходится без особой «Застольной песни» (敬酒歌), приглашающей гостей к столу отведать прекрасного вина.

Богатство и этническое разнообразие юньнаньской народной музыки тесно связано с региональными особенностями, которые повлияли на формирование межкультурного общения. У различных этносов существуют определенные отличия в исполнении одного и того же напева или танца, которые могут коснуться звукоряда, трактовки вокальной партии, выборе аккомпанирующего инструмента, наборе стандартных танцевальных элементов. В качестве примера можно привести широко распространенный танец в сопровождении дудочки-лушэн.

В целом, юньнаньская народная музыка уходит корнями в далекое прошлое, она неразрывно связана с жизнью и бытом местных народностей, с их обычаями и верованиями. Для жителей Юньнани музыка — не просто развлечение или чистое искусство, это неотъемлемая часть существования, слитая воедино с верой, процесс нравственного развития, феномен сущностной взаимосвязи с традициями и обычаями.

⁸⁷ Лу Энсюн. Размышления о национальных и региональных стилях китайских фортепианных произведений // Художественное образование. 2011. № 9. С. 86–87.

В фортепианном творчестве китайских композиторов юньнаньский стиль представлен в виде творческих переложений лучших народных мелодий для фортепиано, передающих яркий этнический колорит. На раннем этапе развития фортепианного искусства наибольшее распространение получил жанр аранжировки, представляющий собой особый принцип обработки мотивов юньнаньских народных песен. В древности подобного рода сочинения носили название «сыи» (букв. «создание и осмысление мысленного образа»), в аранжировках прослеживается тесная связь с оригиналом, фантазия композитора ограничивается рамками, установленными мелодиями народного склада.

К фортепианным аранжировкам народных песен Юньнани относится ряд произведений, написанных в XX в.: «Ночь Праздника факелов» Ляо Шэнцзина (火把节之夜, 1953, также известна как «Описание нравов Юньнани», 云南风俗纪事), «Китайские народные песни. Три пьесы для фортепиано» (中国民歌钢琴曲三首) Дин Шандэ (1992; пьеса № 2 «Течет ручей», 小河淌水), «Пять юньнаньских народных песен» Ван Цзяньчжона (云南民歌五首, 1958; цикл состоит из пяти пьес: «Девушка из Дали» 大理姑娘, «Разгадай загадку» 猜调, «Вслед за братом» 跟哥, «Народная песня-шаньгэ» 山歌 и «Драконьи фонари» 龙灯调), «Увертюра № 2 — Поток» (序曲二号 — 流水, 1955), «Пять юньнаньских народных песен» (云南民歌五首, 1962, цикл состоит из пяти пьес: «Народная песня-шаньгэ» 山歌, «Пастушья мелодия» 牧羊腔, «Разгадай загадку» 猜调, «Волны Хунхэ» 红河波浪, «Птицы на западной равнине» 西厢坝子一窝雀), сюита «Южные впечатления» (南国印象, 1992, цикл состоит из пяти пьес: «Танец цветов» 花之舞, «Убаюкать куклу» 哄娃娃调, «Детская игра» 童嬉, «Песня о любви» 情歌, «Алили» 阿哩哩) Чжу Цзяньэра; «Звуки лютни-юэцинь на озере Дяньчи» (滇湖琴声) и «Танец мяолиншэн» (苗岭笙舞, 1976) Чжао Сяошэна; «Семь китайских народных песен» Чу Ванхуа (中国民歌七首, 1998, Песня № 8 «Разгадай загадку» 猜调), «Пять юньнаньских народных песен» Го Чжихуна (云南民歌五首, 1984, цикл состоит из пяти миниатюр: «Самая красивая» 比谁都美丽, «Ночной лес» 夜林, «Расцвела гардения» 梔子花开, «Весенний танец» 春舞,

«Колыбельная» 催眠曲), «Разгадай загадку» Чэнь И (猜调, 1989), «Пять юньнаньских народных песен» (云南民歌五首, 1982, состоит из пяти миниатюр: «Игра с фонарям» 耍灯调, «Горная песня» 山歌, «Раз-два взяли! Трамбовка земли» 打夯号子, «Серенада народности бай» 白族夜歌, «Выпас коней» 放马曲) и «Песни народности дай» (傣族山歌) Шэнь Чуаньсиня; «Лунный хоровод аси» (阿细跳月) Си Вана и Шэнь Е, «Детские песенки — для молодых пианистов XXI века» Лю Дуннаня (童谣 — 赠二十一世纪小钢琴家们, 2002, песня № 8 «Разгадай загадку» 猜调) и др.

Произведения, написанные китайскими композиторами в прошлом столетии в юньнаньском стиле, создавались путем обработки юньнаньских традиционных мелодий и народных песен. Оригинальный музыкальный материал предстает без существенных стилистических изменений, обработка незначительно видоизменяет некоторые черты первоисточника. Появление фортепианных пьес способствовало распространению регионального национального духа Юньнани, авторы внесли определенный вклад в развитие и популяризацию юньнаньской региональной культуры и музыки.

Свободное творческое осмысление традиционных форм искусства Юньнани лежит в основе группы сочинений, в которых народная музыка становится источником вдохновения для создания самостоятельных произведений в этническом стиле с сохранением характерных особенностей мелодики. По сравнению с аранжировками, данный способ обращения с оригиналом отличается большей свободой, фантазия композитора не ограничена никакими рамками, поэтика миниатюр является более гибкой, фактура и гармонии разнообразными и колоритными с точки зрения воплощения музыкальных идей. Создатели произведений подобного рода глубоко изучают структуру народной музыки, местные обычаи Юньнани.

Композитор Чэнь Юн (陈勇, 1955 г. р.) родился в уезде Юаньмоу провинции Юньнань в 1955 г. В 1982 г. он закончил Юньнаньский институт искусств по специальности «композиция». После завершения обучения Чэнь Юн остался работать там же в должности преподавателя и в настоящее время

занимает должность проректора. Творчество Чэнь Юна опирается на музыкальные традиции провинции Юньнань. Композитор является автором большого количества различных по форме и тематике произведений, в которых отражается самобытная юньнаньская культура. В список сочинений Чэнь Юна входит как вокальная, так и инструментальная музыка, а также музыка к балетам, саундтреки к телесериалам и т. д. Стилистически своеобразные и оригинальные фортепианные произведения композитора наполнены ярким юньнаньским колоритом и отличаются специфическими характерными особенностями.

В 1987 году Чэнь Юн создал фортепианную сюиту «Пейзажи гор Ишань» (彝山风情画), которая состоит из пяти пьес, вобравших в себя музыкальные традиции и обычаи народности И района Луцюань провинции Юньнань. После многолетнего отбора и исследования музыкального фольклора народности И, композитор объединил оригинальный материал с западной техникой композиции, чтобы создать уникальную фортепианную сюиту в юньнаньском стиле. Чэнь Юн воссоздает картины повседневной жизни, оригинальный способ обработки музыкального материала позволил автору познакомить широкую аудиторию с образом жизни и музыкальной культурой одной из древнейших народностей.

Первая пьеса цикла — «Дуэт-дуйгэ на скале» (岩上对歌). Так как провинция Юньнань расположена на Юньнань-Гуйчжоуском нагорье, транспортное сообщение между отдельными поселениями затруднено, и местные жители обычно используют антифоны-дуйгэ для общения. Композитор многократно повторяет тему в разных регистрах, создавая тем самым эффект пения, отражающегося эхом в горных долинах.

Вторая пьеса — «Лошадка с повозкой в горах Ишань» (彝山小马车). Конные повозки являются важным средством передвижения в горных районах. Веселая мелодия и пульсирующий ритм передают бег лошадки по горной тропе. На создание этой небольшой фортепианной миниатюры Чэнь Юна вдохновило воспоминание из детства.

Пьеса «Очаг» (火塘边的故事, «Рассказы у огня») также основана

на детских воспоминаниях композитора. Люди народности И верят, что огонь приносит тепло, свет отгоняет диких животных и несчастья, принося в семью благополучие и радость. В центре главной комнаты каждой семьи И есть место для костра, символизирующее процветание, преемственность и добрые пожелания. В произведении Чэнь Юна мы словно видим старика, сидящего у костра и рассказывающего окружившим его детям и внукам истории из жизни прежних поколений, поучительные и дающие волю безграничным фантазиям.

Пьеса начинается импровизационными арпеджио (пример 2.17), основная тема (до 14 такта) постепенно разрастается до кульминации, как будто пламя в костре разгорается все жарче и жарче, а рассказ доходит до самого захватывающего момента. В эпизоде композитор использует гаммообразные пассажи в подвижном темпе *rubato*, в верхнем регистре вновь появляется тема, как окончание поучительной истории, оставляющей незабываемые впечатления.

Следующая пьеса носит заголовок «Костер» (篝火), она исполняется в темпе *Andante*. Композитор избрал трехдольный метр, в жанре вальса, с целью создания лирической атмосферы, напоминающей о признании в любви. После обмена историями, юноши и девушки ночью сидят у костра и раскрывают душу, рассказывая о своих чувствах.

Основой для последней пьесы «Тяоцзяо» (跳脚) послужила одноименная песня и танец народности И. В ней композитор сохраняет без изменений ритм оригинального танца. Темп *Allegro*, размер 2/4 и регулярное повторение восьмых нот во вступлении (1–2 т.) задают «прыгающий» энергичный характер, остигатный ритм словно переносит слушателей на танцевальную площадку.

Один из самых популярных современных композиторов Китая Чжан Чао (张朝, 1964 г. р.) родился в провинции Юньнань в 1964 году. Основа его творческого метода заключается в сочетании национального и индивидуального. Мастер активно пробовал себя в различных музыкальных жанрах, включая симфонию, камерно-инструментальные,

фортепианные сочинения, а также мюзиклы, музыку для кино и телевидения.

В 1992 году Чжан Чао завершил фортепианную сюиту «Три народные песни-шаньяо юга провинции Юньнань» (滇南山谣三首), состоящую из трех частей, последовательно раскрывающих эстетические искания автора. Три пьесы цикла отражают переход от макрокосмоса к микрокосмосу, от простого к сложному. Миниатюры расположены в следующем порядке: «Дитя гор» (山娃, человек) — «Горная луна» (山月, пейзаж) — «Горные огни» (山火, чувство).

Структура сюиты отражает эстетические искания Чжан Чао, приведшие автора к опосредованному описанию в пьесе внутренних эмоций через восприятие пейзажей родного края. Так, первая часть, «Дитя гор» навеяна воспоминаниями о незатейливых напевах, которые композитор слышал в детстве. «Горная луна» воспроизводит песни молодых людей, звучавшие в горах времен его юности, а «Горные огни» — это шумное веселье у костра в честь «Праздника факелов». Композиция сюиты логически выверена с точки зрения развития во времени, она в полной мере передает глубокую тоску и привязанность автора к родному дому.

В пьесе № 1 «Дитя гор» мелизмы первых двух тактов вступления имитируют особую технику игры на трехструнном щипковом инструменте саньсяне (三弦) — «саосянь» (扫弦). Мерное чередование в смене фактуры верхнего и нижнего регистров образует эффект эха, когда мальчишки зовут поиграть своих друзей с соседней горы.

Во второй пьесе, «Горная луна» (山月), автор применяет большое количество синкоп. Пунктирный ритм и секстоли имитируют приемы игры на саньсяне и юэцине (пример 2.18).

Нежная мелодия живописует лунную ночь в горах, с тихим журчанием бегущей воды, вселяя в сердца слушателей тоску по прекрасным южным пейзажам. В пьесе «Горные огни» квинты, трезвучия и септаккорды передают звучание необычного тембра бронзового барабана-тунгу.

Провинция Юньнань — один из основных районов проживания малых народностей в Китае. Она славится не только завораживающе красивыми

пейзажами, но и уникальной национальной культурой. Неповторимые природные и местные обычаи привлекли внимание композиторов, подтолкнули на проведение исследований в области народного музыкального искусства.

Изучение особенностей претворения региональной культуры позволило выявить многообразие способов обработки фольклорного материала в творчестве китайских композиторов. Особую востребованность получил жанр аранжировки, представляющий собой особый принцип переложения мотивов юньнаньских народных песен, при котором оригинальный музыкальный материал сохраняется без существенных стилистических изменений. При этом, как правило, лишь незначительно видоизменяются некоторые черты первоисточника.

Инструментальная культура провинций Гуандун и Гуанси оказала большое влияние на формирование стилистики фортепианных сочинений Чэнь Пейсюня. Гармоничное соединение прекрасных образцов инструментальной музыки провинции Гуандун и авторского стиля композитора привело к обогащению фортепианного искусства Китая, укрепив его позиции в мировой музыкальной культуре.

Особенности обработок народных напевов для фортепиано в шэньбэйском стиле заключаются в сохранении контура первоисточника, на первый план выходит восприятие данной традиции как регионального феномена с точки зрения этномузыковедения. Основанные на народных песнях и танцах провинции Сычуань, пьесы китайских композиторов послужили ярким примером органичного претворения в фортепианных жанрах национальных элементов китайской традиционной музыкальной культуры. Филигранное использование натуральных ладов и гармоний, характерных для фольклорного исполнительства, придают произведениям Хуан Хувэя яркий национальный характер.

Специфика музыкального наследия одной из богатейших сокровищниц традиционной культуры Китая — Синьцзян-Уйгурского автономного района — приводит к обогащению музыкального стиля фортепианных сочинений

китайских композиторов. Приемы имитации звучания некоторых народных музыкальных инструментов, а также обогащение метроритма и ладоинтонационной составляющей в сочинениях Сан Туна, Дин Шандэ и Го Чжихуна являются важной вехой на пути фортепианного искусства Китая.

Свободное творческое осмысление традиционных форм искусства Юньнани лежит в основе другой группы сочинений, в которых народная музыка становится источником вдохновения для создания самостоятельных произведений в этническом стиле с сохранением характерных особенностей мелодики. По сравнению с аранжировками, данный способ обращения с оригиналом отличается большей свободой, фантазия композиторов не ограничена никакими рамками, поэтому стилистика миниатюр является более гибкой, фактура и гармонии разнообразными и колоритными с точки зрения воплощения музыкальных идей.

ГЛАВА 3. ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ НА ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ

3.1. Отображение региональных оперных форм в фортепианном творчестве китайских композиторов

Традиционная китайская музыкальная драма (сокр. китайская опера — *сицюй* 戏曲) представляет собой жанр, основанный на принципе синтеза различных видов искусств. Она олицетворяет собой наиболее репрезентативный вид уникальной традиционной музыкальной культуры страны и является истинной жемчужиной национального творчества. Среди ее типологических художественных характеристик следует выделить комплексность, наличие драматического начала, некоторую формульность музыкального материала.

Существует большое количество региональных разновидностей *сицюй*, основанных на древних традициях. Одной из самых ранних форм бытования данного жанра в Китае считаются первобытные примитивные песни и танцы. В период правления династии Тан особого расцвета достигли придворные танцевальные церемонии, которые заложили текстуальную и исполнительскую базу для дальнейшего развития китайской музыкальной драмы.

Следующий этап эволюции китайской оперы *сицюй* приходится на времена династии Сун (960–1279). Одним из результатов формирования процветающего городского общества стало появление в крупных городах театральных площадок-гоулань, послуживших платформой для развития китайского традиционного драматического искусства. Классовые и межэтнические противоречия легли в основу тематики сценических произведений, дав толчок для воплощения самых разнообразных тем и сюжетов. Непрерывное движение исторического развития также способствовало умножению оперных художественных традиций. Все эти факторы привели к возникновению в данный период двух наиболее

выдающихся форм китайского оперного искусства — *цза цзюй* (杂剧) и *наньси* (南戏).

Термин *цза цзюй* (кит. — смешанное представление) впервые появляется в танское время. Под этим словом подразумевалось представление, включавшее в себя кроме пения и танцев, другие виды сценических форм, в частности акробатические номера и т. д. Иероглиф *цза* (杂) имеет значение «многообразие», а термин *цзюй* (剧) — «развлечение, забава». Во времена династии Сун термином *цза цзюй* стали обозначать новые формы представлений, в основном на бытовые и исторические темы, включавших в себя танцевальные, музыкальные, вокальные и акробатические номера. Данная форма быстро завоевала широкую популярность в народной среде.

В опере *наньси* наиболее яркое воплощение находят народные мотивы. Ее сюжеты, в основном, отражают проблемы взаимоотношений в семье, а язык пьес максимально приближается к простонародному. Основное отличие *наньси* от *цза цзюй* заключается в большей свободе с точки зрения структуры и принципов исполнения. Потребность в выборе тех или иных вариаций определяется действием. Данное свойство можно считать изначальной характерной особенностью данной формы традиционной китайской драмы.

В *наньси* не существует строгой схемы взаимодействия основных элементов драмы. Отдельные вокальные номера исполнялись как главным героем, так и второстепенными персонажами. Сочетание попевок, пения с аккомпанементом, антифонов и хорового пения с речитативами и пантомимой создавало захватывающее драматическое представление. Именно в опере *наньси* сформировалась характерная для традиционной китайской драмы законченная система распределения персонажей на основные амплуа: *шэн* (生); *дань* (旦); *цзин* (净); *мо* (末); *чоу* (丑).

Сюжет представлял собой драматическую историю главных персонажей *шэн* и *дань*, в которую были мастерски вплетены комические элементы, исполнявшиеся *чоу*, *цзин* и *мо*.

Во времена правления династии Мин (1368–1644) пришедшую в упадок традиционную форму *цза цзюй* (杂剧) сменила более зрелая и богатая с точки зрения синтетического искусства стандартизированная форма драмы, получившая название *чуаньци цзюй* (传奇剧). Важной вехой в развитии китайской оперы стало создание пьесы «Пионовая беседка» (牡丹亭) выдающимся драматургом Тан Сяньцзу (汤显祖, 1550–1616), в которой воспевался дух противостояния феодальным нормам конфуцианской морали и освобождения личности.

Пекинская опера — *цзин цзюй* (京剧), сформировавшая в период правления цинской династии (1644–1912) в столице, получила широкое распространение по всему Китаю. Постепенно, с развитием нового жанра, появляется большое количество локальных оперных разновидностей, так называемых «местных опер» — *дифан цзюй* (地方剧), среди которых можно выделить хуагуси, а также сычуаньскую, хуэйскую, хэнаньскую, гуандунскую оперы и другие.

Искусство китайской музыкальной драмы, зародившееся в народной среде, впитало в себя наиболее репрезентативные региональные характеристики. Разновидности оперы неразрывно связаны с традиционными видами музыкального искусства того или иного региона и даже той или иной народности. Различные условия жизни, особенности климата и природной среды наложили неповторимый отпечаток на формирование культурной среды уникальных региональных диалектов. Преломление в условиях различных регионов жанра китайской оперы привело к тому, что ее музыка существенно изменялась в зависимости от местных традиций.

Прочие разновидности традиционной китайской оперы, за исключением пекинской, принято объединять общим названием «местные». На обширной территории Китая с давних времен проживало множество этнических групп, поэтому на начальном этапе формирования китайская музыкальная драма была широко представлена «местными операми», отличающимися друг от друга техникой вокального исполнения. В частности,

разновидность китайской оперы *наньси* выделяется наличием *иянских мелодий* (弋阳腔), которые возникли в результате преломления в музыкальном стиле местного говора уезда Иян провинции Цзянси. Популярны в Китае *цинские арии* (秦腔) представляют собой переработку зародившихся в цинское время мелодий и т. д.

Вокальный стиль — один из факторов, определяющих типологические характеристики регионального стиля китайской музыкальной драмы. Бесспорно, в любой разновидности оперного жанра пение является самым прямым способом выражения эмоций и характера персонажей. В китайской опере преобладают сольные высказывания, однако встречаются и краткие диалоги, а также ансамблевое пение, демонстрирующие воодушевление народных масс, праздничные церемонии и т. д.

Кроме того, большое значение в формировании музыкального стиля имеют инструментальные фрагменты, которые являются связующим звеном между ариями, а также между музыкальными и декламационными номерами, придавая исполнению более наполненный и законченный характер. Инструментальное сопровождение китайской оперы тесно связано с танцами и боевыми искусствами, посредством оркестровой партии координируется общий ритм действия и создается драматическая атмосфера.

Период конца 50 — начала 60-х гг. XX в. стал важным этапом перехода от традиционной к современной китайской опере, он ознаменовался возникновением новых форм взаимодействия между создателями музыкальной драмы. Если ранее, неизменно на протяжении многих веков бытовала традиция устной передачи знаний от учителя к ученику, а также совместного творчества актеров, аккомпаниаторов-музыкантов на цине и барабанщика-дирижера, то в XX столетии произошло обособление композиторов, отвечающих за творческую составляющую, от актеров и оркестра, выполняющих чисто исполнительскую функцию. Структура оперы также изменилась: на смену системы определенных, строго заданных для каждой мелодии традиционных ритмов «дань и бань ши» (单一板式) пришло богатое многообразие.

Переложение китайского композитора Инь Чэньцзуна известной пекинской оперы «Красный фонарь» (红灯记) для фортепиано открыло эру единения фортепианной музыки с китайской музыкальной драмой. После начала политики реформ и открытости оперные элементы начинают приобретать все большее значение в фортепианном творчестве. Китайскими композиторами был создан ряд произведений по мотивам опер, относящихся к разным музыкальным формам (в частности, вариации, сюиты, этюды, концерты). Среди наиболее значимых сочинений можно назвать «Арии пекинской оперы. Четыре этюда для фортепиано» (京剧曲牌钢琴练习曲四首, 1979) Ни Хунцзиня, «Концертный этюд “Танец”» (音乐会练习曲“舞曲”, 1961) Чу Ванхуа, «Потерянный дневник» Ван Сяоханя (遗失的日记, 2007), «Собрание пекинского района Ваньхуа» Цзян Вэнье (北京万华集, 1938), и др. В перечисленных выше пьесах авторы на основе музыкального материала пекинской оперы создали яркие красочные инструментальные картины.

Лучшие фрагменты шаосинской оперы «Лян Шанбо и Чжу Интай» (梁山伯与祝英台) послужили толчком для возникновения одноименного Концерта для скрипки и фортепиано композиторов Чэнь Ган и Хэ Чжаньхао (1959). Один из выдающихся композиторов современности Чжан Чао в сочинении «Пи Хуан» (皮黄, 1995) использовал традиционный ритм, характерный для пекинской оперы. В пьесе Чэнь Пэйсюня «Влюбленная» (思春, 1952) для создания определенного колорита автором были объединены две разные по эмоциональной окраске типовые мелодии — гуандунская народная песня «Влюбленная красавица» (思春) и мелодия гуандунской оперы «Ремнецветник» (寄生草). В процессе развития китайское фортепианное искусство впитало в себя лучшие черты традиционной оперной культуры. Многообразие региональных музыкальных форм послужило основой для создания ряда уникальных пьес, в которых нашли отражение ритмы и мелодии китайской музыкальной драмы.

3.2. Характерные черты оперы хуагуси в китайской фортепианной музыке⁸⁸

Термином хуагуси обозначается одна из наиболее популярных разновидностей традиционной китайской оперы. Несмотря на то, что в некоторых провинциях существуют схожие формы представлений (Хубэй, Аньхой, Цзянси, Хэнань, Шэньси и т.д.), обычно под названием «хуагуси» (花鼓戏) подразумевается популярная в Китае музыкальная драма провинции Хунань. Опера хуагуси возникла в Китае в XVII столетии во времена правления династии Цинь, когда сельские жители устраивали небольшие театрализованные представления прямо на улице. Их выступления с включением народных песен и танцев были приурочены к Празднику фонарей и Празднику весны. Спектакль, как правило, проходил с участием двух персонажей — сяодань и сяочоу, иногда добавлялся третий персонаж — сяошэн. В зависимости от количества участников, опера носила название «дань хуагу» (单花鼓, сольная) или «дуйцзы хуагу» (对子花鼓, парная).

Народные спектакли с течением времени переросли в самостоятельный вид театрального искусства. В период XVIII–XIX вв. было разработано большое количество сюжетов, музыкальное оформление стало отличаться разнообразием мелодий, традиционные танцы придавали выступлениям самобытный характер. После образования КНР в 1949 г. опера хуагуси получила новый толчок для дальнейшего развития, результатом которого стало появление масштабных драматических спектаклей.

Основу фабулы оперы составляют наиболее распространенные древние легенды и случаи из сельской жизни. Будучи результатом коллективного народного творчества, опера хуагуси неразрывно связана с традиционной

⁸⁸ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Лю Иннань. Музыкальный стиль оперы хуагуси в китайской фортепианной музыке // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2021. Вып. 11. С. 177–183.

китайской культурой. Музыкальный стиль оперы отличается использованием большого количества так называемых «типовых мелодий». Тесная связь с местными традициями сказалась на характере пения и разнообразии музыкальных форм. Хуагуси исполняется на диалекте Чанша, обладающем ярко выраженной интонационной индивидуальностью. Речевые обороты, характерные для данного региона, придают вокальной мелодии неповторимую прелесть.

С развитием традиционной оперной культуры в наши дни ее сюжеты, представляющие собой переложение легенд и мифов, народных сказок или местных преданий, становятся все более разнообразными. Различия в их трактовке и специфика регионального претворения типовых мелодий позволяют выделить шесть основных разновидностей хунаньской оперы: опера хуагуси города Чанша, округа Чандэ, округа Юэян, округа Шаоян, Хэнчжоу (совр. округ Хэнъян), а также Линлин (территория современного уезда Нинъюань). В хунаньской опере, как и в других видах традиционной музыкальной драмы, используются китайские народные лады. При этом чаще других используются лады *юй* (羽) и *цзюэ* (角). В свою очередь, из этих двух разновидностей наибольшее распространение получил первый вариант, как самый типичный для оперы хуагуси.

Тан Дун, один из активных и влиятельных современных композиторов Китая, действующих на международной музыкальной сцене, родился в городе Чанша, провинция Хунань, в 1957 году. Многие произведения Тан Дуна связаны с горячо любимой родиной — провинцией Хунань, к культуре которой он испытывает глубокую привязанность. Сочинения композитора основаны на старинных китайских народных мелодиях, вместе с тем в них отражены передовые зарубежные музыкальные тенденции.

Музыкальная карьера Тан Дуна неотделима от исторического и социального развития Китая. Политика реформ и открытости, начавшаяся в конце 1970-х гг., не только позволила добиться беспрецедентного экономического роста и культурного процветания страны, но и сыграла движущую роль в эволюции музыкального искусства. Именно в первое

десятилетие после начала реформы (1978–1988) в Китае появилась группа композиторов во главе с Тан Дуном. Они активно изучали современные западные техники композиции и создали ряд выдающихся произведений, в которых органично сочетаются новейшие приемы с особым китайским колоритом.

Пьеса Тан Дуна «Наблюдая за оперой» (看戏) была написана в 80-е гг. прошлого века. В качестве музыкального материала произведения композитор избрал оперу хуагуси «Лю Хай рубит дрова» (刘海砍樵). Перед слушателем разворачивается захватывающе действие, в котором чередуются яркие музыкальные образы. Ударные ритмы гонгов и барабанов, звучание которых имитируется во вступлении, уступают место главной теме, напоминающей народный танец. Размеренная мелодия то устремляется вверх, то ниспадает вниз, передавая неповторимый колорит традиционных мотивов Хунани (пример 3.1).

Пьеса написана в простой трехчастной форме с вступлением и кодой. Для большего эффекта передачи уникального колорита оперы хуагуси во вступлении Тан Дун прибегает к наложению большой секунды на большую септиму. Терпкие диссонирующие интервалы наиболее точно соответствуют звучанию традиционных китайских ударных инструментов.

Автор пьесы для фортепиано «Хунаньские цветочные барабаны — хуагу» (湖南花鼓) Си Цимин (奚其明) родился в Чунцине, в 1941 году. Музыка композитора отличается стилистическим и жанровым разнообразием, его балеты «Душа» (魂) и «Песнь юности» (青春之歌) вошли в сокровищницу китайского музыкального искусства. Си Цимин является автором произведений для многоствольной флейты-пайсяо с оркестром («Течет ручей» 小河淌水), а также для скрипки и оркестра китайских национальных инструментов («Девушка из Алишаня» 阿里山的姑娘). Несмотря на то, что творчество Си Цимина в целом не выходит за рамки традиционных форм, в нем прослеживаются черты, характерные для эпохи реформ и открытости. Экспериментируя с различными китайскими стилями, композитор остается в пределах национальной культуры.

Следует отметить, что в 60–70-е гг. прошлого столетия музыкальная культура Китая развивалась в соответствии с политическим курсом, избранным правительством страны. В произведениях китайских композиторов, написанных в этот период, внутренним переживаниям отводилось незначительное место. Творческие искания ограничивались жесткими требованиями сохранения национального стиля и политкорректности. Ограничение и преследование большого числа выдающихся деятелей литературы и искусства привело к застою в развитии музыкального искусства Китая.

Окончание Культурной революции привело к реабилитации литературных и художественных деятелей, что позволило композиторам сосредоточиться на исследовании ресурсов внутреннего содержания музыки. Расширение границ мышления, смелые эксперименты и поиски новых стилей стали возможны после падения старого режима. Изучение и усвоение современных западных методов привело к появлению большого количества музыкальных шедевров.

Именно на это время пришелся период расцвета творчества Си Цимина. Композитор был тронут живым исполнением хунаньской оперы, которое вдохновило мастера на создание фортепианной пьесы «Хунаньские цветочные барабаны — хуагу» (湖南花鼓). В произведении отражается глубокое волнение автора, а также неудержимое стремление молодежи к новой жизни. В данном сочинении Си Цимин, стремясь сохранить отличительные черты стиля оперы хуагуси, использует китайский лад *юй*. Терпкие гармонии передают неповторимое своеобразие национальной оперы.

Фактура пьесы «Хунаньские цветочные барабаны — хуагу» отличается многообразием. Напевные и размеренные интонации хунаньского диалекта отражены в инструментальной мелодии, наполненной речевой выразительностью. Так, арпеджиато в девятом и десятом тактах имитирует восходящее глиссандо, характерное для арий хунаньской оперы, когда каждое

скольжение, начинающееся с той или иной ноты, продолжается в направлении, заданном эмоциональным настроением текста (пример 3.2).

Фортепианное творчество китайских композиторов неразрывно связано с традиционной музыкальной культурой страны. Произведения, вдохновленные стилем хунаньской оперы хуагуси, отличаются яркой самобытностью, авторы стремятся сохранить своеобразие национальных напевов и ритмов. В поиске вдохновения они обращаются к лучшим образцам народной музыки.

Вместе с тем, применяя западные приемы, композиторы достигают органичного единства привычных для европейского сознания принципов изложения с ярко выраженным национальным колоритом. Фактура фортепианных пьес Тан Дуна и Си Цимина обогащается приемами имитации звучания традиционных китайских инструментов, в том числе и ударных. Мелодии этих произведений понятны, ритм яркий и живой, они близки слушателям своей открытой эмоциональностью и пронизаны неповторимой самобытностью.

3.3. Элементы пекинской оперы в фортепианных произведениях современных китайских композиторов

Пекинская опера «ввиду своей самобытности и специфичности, является одной из самых интересных частей традиционного наследия Поднебесной. Несмотря на то, что пекинская опера считается одной из форм театра, ее прямых аналогов в мире не существует»⁸⁹. Данный вид оперного искусства, сформировавшийся в Пекине, достиг небывалого расцвета во времена правления династии Цин и объединил в себе лучшие черты некоторых региональных стилей пения, равно как и литературу, боевые искусства и танцы. Образованная из двух систем — торжественного и яркого

⁸⁹ Лукинский Н. А., Шерстова Л. И. Пекинская опера: происхождение и эволюция // Вестник Томского государственного университета. История. 2018. № 54. С. 161.

сипи (西皮) и спокойного медленного *эрхуан* (二黄), она стала примером их органичного синтеза, квинтэссенцией традиционного наследия Китая.

Основные элементы пекинской оперы нашли преломление в фортепианном творчестве ведущих китайских композиторов, создавших целую серию произведений, таких как «Мгновения пекинской оперы» (京剧瞬间, 2000) Чэнь Циганя, «Арии пекинской оперы. Четыре этюда для фортепиано» Ни Хунцзина (京剧曲牌钢琴练习曲四首, 1979), «Собрание пекинского района Ваньхуа» Цзян Вэнье (北京万华集, 1938), цикла «Шэн Дань Цзин Мо Чоу» (生旦净末丑, 2007) Ван Амао, «Пи Хуан» Чжан Чао (皮黄, 1995) и др.

«Арии пекинской оперы. Четыре этюда для фортепиано» (京剧曲牌钢琴练习曲四首) Ни Хунцзина отражают во всей полноте неповторимое очарование китайского традиционного оперного искусства. Этюды направлены на развитие технического мастерства, в том числе беглости левой руки, навыка быстрой смены фактуры и др. Вместе с тем привлечение в качестве материала мелодий пекинской оперы послужило обогащению тембровой трактовки инструмента, расширив область применения национальных мелодий, что позволило поднять фортепианные этюды, написанные в китайском стиле, на новую высоту.

Первый этюд основан на переложении мелодии пекинской оперы «Сяо кай мэн» (小开门). Композитор уделяет особое внимание левой руке, акцентируя ее ловкую, быструю и точную игру (пример 3.3).

Мелодия оттеняется мерным аккомпанементом, она словно парит на фоне плавных шестнадцатых, охватывающих широкий диапазон.

В качестве исходного музыкального материала для второго этюда композитор использовал фрагмент из пекинской оперы «Лю Циньян» (柳青娘). Основная тема проводится в нижнем регистре, в окружении беглых пассажей шестнадцатых. Далее она постепенно переходит в верхний регистр, фактура уплотняется, в сопровождении появляются двойные ноты, придающие звучанию стремительную порывистость.

Третий этюд «Цветок граната» (石榴花) написан в характере торжественного шествия, ремарка *tempo di Marcia* указывает на марш как жанровый прообраз миниатюры. Композитор использует гармонические функции западной мажоро-минорной системы, во вступлении яркие полнозвучные аккорды создают торжественную атмосферу, предваряя появление темы.

В основу четвертого этюда положен напев пекинской оперы «Лю Яоцзинь» (柳摇金). Последний в цикле этюд подчеркнуто виртуозный, в темпе *Vivace*, в нем задействованы в равной степени правая и левая рука. На фоне арпеджированных пассажей, охватывающих широкий диапазон более двух октав, выделяется мелодия верхнего голоса.

Цикл этюдов Ни Хунцзина представляет собой яркий пример преломления региональной традиции пекинской оперы на почве фортепианного искусства. Смелые находки в области фактуры и гармонии делают этюды не только виртуозными пьесами, направленными на решение определенных технических задач, но и яркими художественными миниатюрами, в которых органично сочетается национальный стиль с современными приемами композиционной техники.

Выдающимся примером преломления элементов пекинской оперы в фортепианном творчестве китайских композиторов является пьеса Чэнь Циганя «Мгновения пекинской оперы» (京剧瞬间, 2000). Она представляет собой развернутую композицию, в основу которой положена мелодия «Синсянь» (行弦) пекинской оперы. Примечательно, что методы развития музыкальных фраз «Синсянь» отличаются вариативностью, в частности широко используется транспонирование, расширение, вплетение дополнительных голосов и т. п.

Тема излагается в верхнем голосе, ее нисходящая направленность оттеняется восходящим движением в нижнем голосе. Аккордовые последовательности полны терпких диссонирующих звучаний, элементы серийной техники придают мелодии призрачную невесомость, которая контрастирует с глубокими басами.

Оригинальная обработка композитора потребовала задействования трехлинейной нотации, разграничение фактуры на три основных полюса сообщает фортепианному звучанию особую емкость и объемность тембровой палитры (пример 3.4). Частая смена метра и наличие неравномерного ритмического рисунка также акцентируют импровизационность мелодии.

Принцип контраста положен композитором в основу драматургии пьесы, дальнейшее развитие основано на орнаментированном дополнении мелодии. После развернутого масштабного вступления тема проводится в первоизданном виде, многократно повторяясь, обрастая постепенно новыми подголосками. Этот фрагмент насыщен фактурными и гармоническими изменениями, что полностью отражает повторяемость и гиперпластичность традиционного напева «Синсянь» (пример 3.5).

Со второго проведения данного напева партию правой руки начинают оттенять имитационные построения в левой руке, каждый раз проводящиеся со сдвигом вверх на малую секунду. За счет вплетения дополнительных голосов происходит постепенное насыщение плотности фактуры. Восходящая направленность нижнего голоса приводит к тому, что сокращается расстояние между двумя голосами, сжатие музыкальной ткани как по вертикали, так и по горизонтали усиливает ощущение нарастающего драматического напряжения.

Дальнейшее развитие основано на принципе сопоставления контрастных эпизодов, мелодия звучит то восторженно, то стремительно, то затаенно. Завершается пьеса постепенным растворением мелодии в дымке призрачных аккордовых последовательностей. Чередование пустых консонансов создает ощущение замиранья, невесомости. Бесспорно, пьеса Чэнь Циганя является ярким примером трактовки национальной мелодии, применение элементов серийной техники и других современных композиционных приемов придает произведению яркую образную колористичность.

Особое внимание следует уделить претворению ритмической структуры пекинской оперы в фортепианной музыке китайских композиторов. *Бань ши*

(板式) представляет собой репрезентативную часть музыки пекинской оперы. *Баньши* обозначает темп и ритмическую форму оперной музыки. *Бань янь* (板眼) означает форму ритма, сильные и слабые законы звука. В древние времена в Китае ритмическая составляющая традиционной музыкальной культуры была представлена тарелками и барабанами. При этом тарелки (*бань* 板) использовались, как правило, для выделения сильной доли, а барабаны — для слабой долей. Эта традиция положила начало особой терминологии древней китайской музыки и народной музыки, в которой сильную долю такта принято называть *бань*, а слабые доли такта *ян* (眼). Вся вместе система деления долей получила именование *бань янь* и подразделяется на:

- 1 бань 3 янь (一板三眼, размер 4/4),
- 1 бань 1 янь (一板一眼, размер 2/4),
- 1 бань без янь (有板无眼, размер 1/4),
- без янь (无眼, свободный ритм) и т. д.

Репрезентативным примером мастерского вплетения оригинальной системы *бань янь* (板眼) в структуру фортепианных произведений является пьеса Чжан Чао «Пи Хуан» (皮黄), основанная на материале традиционной китайской музыкальной драмы. В этом произведении композитор применяет ритмический рисунок *1 бань 1 янь* (一板一眼), характерный для пекинской оперы. Стремясь максимально точно воспроизвести неповторимый ритм мелодии «Пи Хуан», Чжан Чао сохраняет без каких-либо существенных изменений структуру напева. Если сравнить «бань янь» (板眼) китайской оперы с современным международным нотным письмом, то можно обнаружить, что «без бань и без янь» (无板无眼) равнозначно свободному ритму, «с бань без янь» (有板无眼, 1/4) равно тактовому размеру 1/4, «один бань один янь» (一板一眼, 2/4) равнозначно тактовому размеру 2/4 и так далее. Чжан Чао воссоздает на фортепиано контраст медленного протяжного пения солиста китайской оперы и

переборов струн скрипки хуцинь аккомпанемента. Вступление закладывает основу для дальнейшего развития внутреннего конфликта и передачи драматической атмосферы (пример 3.6). В пьесе Чжан Чао отсутствие четкого деления на привычные тактовые доли придает мелодии свободу импровизационного высказывания. Такт разделяется основным бань (板), условно представляющем сильную долю. В прихотливом ритмическом рисунке прослеживаются черты традиционной формулы бань без янь (有板无眼), определяя сущность эффекта «сильного напряжения и медленного пения» (紧拉慢唱).

Ритмическое наполнение пьесы является важным фактором создания драматургии произведения. Прихотливый ритмический рисунок мелодии, постоянное изменение метрических структур, появление на близком расстоянии редких размеров $1/4$, $3/8$, а также фрагментов без тактовых черт придает музыкальной ткани уникальную прихотливость. Произведение Чжан Чао представляет собой ярчайший образец обогащения фортепианной музыки посредством ритмической организации традиционной китайской оперы, «созданию национального китайского стиля в творчестве Чжан Чао способствует симбиоз полиэтнических музыкальных влияний и целый комплекс факторов, включающих также средства агогики, тембра и динамики, усиливающих специфичность интонирования»⁹⁰.

В фортепианной пьесе Ван Амао «Дань» (旦, одна из цикла «Шэн Дань Цзин Мо Чоу» 生旦净末丑, 2007) ритмическая структура *яобань* (摇板) начального зерна становится основой композиционной модели всего сочинения. Контраст «сильного напряжения и медленного пения» (紧拉慢唱) проявляется в сопоставлении мелодии, плавно неторопливо парящей на фоне пассажей тридцать вторыми. Имитация быстрых трелей в верхнем голосе создает ощущение «сильного натяжения», в то время как тема, проходящая в левой руке, подражает бесконечно длящемуся медленному пению.

⁹⁰ Тань Сююань, Мозгот С. А. Этническое и национальное начало в фортепианных произведениях Чжан Чжао // Вестник музыкальной науки. 2021. № 3. С. 130.

Фактура чрезвычайно насыщена и требует исключительной виртуозности от исполнителя. Композитор при помощи пассажей, трелей и арпеджиато открывает слуху артистический эффект *яобань* (пример 3.7).

Как следует из анализа фортепианных произведений китайских композиторов, созданных на основе пекинской оперы, данный вид региональной культуры оказал существенное влияние на формирование стиля композиций. Обработки народных мелодий позволили обновить образный строй пьес, обогатить фактуру и расширить представления о возможностях метроритмической организации музыкальной ткани. В «Арии пекинской оперы. Четыре этюда для фортепиано» (京剧曲牌钢琴练习曲四首) Ни Хунцзина, а также в пьесах Чэнь Циганя «Мгновения пекинской оперы» (京剧瞬间), Чжан Чао «Пи Хуан» (皮黄), Ван Амао «Дань» (旦) представлены яркие образцы преломления одного из популярнейших в Китае жанров в фортепианном искусстве.

3.4. Фортепианные сочинения с использованием мелодий традиционных опер из Хэнани, Сычуани и Шаньдуна

Точкой отсчета данного направления в развитии фортепианного искусства можно считать 1936 г., когда известный китайский композитор первой половины прошлого столетия Цзян Вэнье заимствовал напев пекинской оперы «эрхуан» (二黄), из одиннадцатой главы «Послеполуденного хуциня» (午后胡琴), в качестве исходного материала для своих «Шестнадцати багателей» (断章小品十六首). Произведение представляет собой одну из первых попыток претворения элементов китайской оперы в фортепианном творчестве китайских композиторов.

Находки Цзян Вэнье послужили толчком для возникновения ряда подобных сочинений, в том числе Увертюры *B dur* (降G大调序曲, 1948) Дин Шандэ, в которой используется мелодия «Песни Чаюань» (朝元歌) из куньцзюй «Нефритовая шпилька» (玉簪记). Мастерское преломление

мелодии хэнаньской оперы «Каохун» (拷红) прослеживается в Сонатине (小奏鸣曲) Го Цзужуна, в которой автор опирается на использование уникальной для хэнаньской оперной музыки необузданности и дерзости.

Хэнаньская опера (豫剧), известная также как «Хэнань банцзы» (河南梆子) и «Хэнань гаодяо» (河南高调), распространена на достаточно обширной территории. Среди прочих многочисленных видов местной оперы она выделяется завершенностью структуры, представляя собой достаточно зрелый, пришедший из села в город вид оперы, «ее музыкальный стиль отличается особой торжественностью и мощностью»⁹¹. Хэнаньская опера славится торжественной мощностью, ее вокальная структура отличается четкой артикуляцией, живостью и тонким выражением в пении внутренних переживаний главных персонажей. Благодаря высокому артистизму исполнителей данный вид оперы приобрел широкую популярность во всем Китае, выйдя за пределы провинции Хэнань.

Мелодии хэнаньской оперы часто воплощаются в фортепианном творчестве китайских композиторов. К числу наиболее ярких произведений принадлежат «Лучшие арии Хэнань» Ли Цифана (河南曲牌, 1969), «Сотни птиц поклоняются фениксу» Ван Цзяньчжона (百鸟朝凤, 1973), «Оперная сюита» Чжу Сяюй (戏曲组曲, 1992), «Мотивы Хэнань» Чэнь И (豫调, 1985) и др.

Чэнь И (陈怡, 1953 г. р.), будучи одной из самых известных композиторов женщин в наши дни, обучалась на композиторском факультете Центральной музыкальной консерватории, а после окончания магистратуры уехала в США с целью продолжения обучения. Закончив докторантуру, она вернулась на родину, где стала выдающимся мастером, прославившимся как активный борец за китайское искусство. В своем творчестве она уделяет особое внимание традиционной музыкальной культуре, используя народные мелодии в качестве художественного импульса. Данная черта определяет

⁹¹ Сюй Цзянь. Хэнаньская опера: опыт описания вокальной манеры местного вида китайской традиционной драмы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. № 1 [51], 2019. С. 64.

почерк Чэнь И, в фортепианных произведениях она свободно соединяет гармонию пентатоники и западные техники композиции, создавая индивидуальный интернациональный язык гармонии, звучащий на мировой сцене. Фортепианное наследие Чэнь И отличается образным многообразием. Черпая вдохновение в народных мелодиях, мастер создает тонкие поэтические фортепианные миниатюры.

Пьеса Чэнь И «Мотивы Хэнань» (豫调) создана на основе мелодии из хэнаньской классической оперы «Хуа Мулань» (花木兰). Автор обработала популярную арию «Кто сказал, что женщины хуже мужчин» (谁说女子不如男) в стиле легкой скерцозной пасторали (пример 3.8).

Чэнь И тщательно выписывает все мелизмы, имитирующие звуки эрху, одного из типичных аккомпанирующих инструментов в хэнаньской опере. Кроме того, в фактуре сопровождения прослеживается подражание тембру барабана бангу — стаккато аккордовых последовательностей воспроизводит его отчетливое ритмичное звучание. Пьеса Чэнь И «Мотивы Хэнань» представляет собой красочную фортепианную миниатюру, в которой автор мастерски раскрывает богатые колористические возможности инструмента; органичное сочетание материала хэнаньской оперы с авторским прочтением оригинала определяет особенности стилистики произведения.

Широко известное произведение «Сотни птиц поклоняются фениксу» (百鸟朝凤) получило распространение на достаточно большой территории. Существуют бесчисленное количество версий песни в различных провинциях — Шаньдуне, Аньхое, Хэнане, Хэбэе и др.

Впервые ликующая и восторженная, пробуждающая в людях любовь к природе мелодия прозвучала в хэнаньской опере «Поднимая свадебный паланкин» (抬花轿). В 1973 году Ван Цзяньжон на основе полюбившейся слушателям песни создал виртуозную развернутую пьесу для фортепиано, в которой передал неповторимое очарование оригинала. Характер первоисточника послужил толчком для фантазии композитора, в фактуре миниатюры прослеживаются черты звукоизобразительности, фортепиано

передает трели птиц и различные голоса природы с помощью вибрато, арпеджио, глissандо и других приемов.

Особое внимание уделяет Ван Цзяньчжон ритмической составляющей, выделяя острый энергичный ритм мелодии при помощи синкопированных аккордовых последовательностей. Дальнейшее развитие основной темы происходит посредством контрастного сопоставления оstinатных ритмических фигур и разомкнутых свободных построений, в которых отсутствует деление на такты.

Таким образом, импровизационность является одним из основополагающих принципов драматургии пьесы, при этом единая линия развития направлена на неустанное ускорение. Апофеозом становится кода, раскрывающая всю красоту энергичной полетной мелодии (пример 3.9).

Сочинения китайских композиторов, написанные с использованием музыкального материала хэнаньской оперы, представляют собой яркую страницу в фортепианном наследии Китая. Своеобразие мелодики и метrorитмической организации хэнаньской оперной традиции послужило фундаментом для создания фортепианных миниатюр, насыщенных синкопированными ритмами и смелыми гармониями.

На юго-западе Китая широкое распространение получила *сычуаньская оперная традиция*, также известная как сычуаньский театр. Она зародилась в провинции Сычуань, городе Чунцин и снискала особую популярность в близлежащих регионах, в частности Юньнань, Гуйчжоу и Хубэй. Отличительная особенность структуры сычуаньской оперы заключается в наличии пяти разновидностей мелодии: гаоцян, куньцян, хуцинь, таньцян и дэндяо.

Кроме того, сущность драматургии сычуаньской оперы базируется на непрерывной смене масок, что позволяет исполнителю чередовать более десяти образов во время выступления. Среди фортепианных произведений, созданных на основе элементов сычуаньской оперы, выделяются «Мелодичные звуки Сычуаня» Цзя Дацюня (蜀韵, 1995) и «Музыкальная сюита сычуаньской оперы» Сун Минчжу (川剧音乐组曲, 2002).

Шаньдунская опера (吕剧) является нематериальным культурным наследием государственного значения, одним из восьми основных оперных жанров в Китае и наиболее репрезентативной музыкальной традицией провинции Шаньдунь, распространенной в большинстве районов Шаньдуня, а также в некоторых частях Цзянсу, Аньхой и Северо-Востока Китая. Благодаря своему простому и живому языку, красивым мелодиям, богатому и красочному музыкальному словарю, шаньдунская опера любима массами. Основными инструментами сопровождения являются традиционные китайские инструменты чжуйцин, янцинъ, саньсян и пипа, которые также принято именовать «Большой четверкой театра Люй» (吕剧四大件).

Фортепианная пьеса Чу Ванхуа «День освобождения» (翻身的日子) написана в 1964 г. по мотивам национального инструментального ансамбля Чжу Цзяньэра «День освобождения». Произведение Чжу Цзяньэр создано на основе мотивов шаньдунской оперы, посвященной описанию потрясающих изменений в жизни крестьян всей страны после земельной реформы. В опере показаны различные оживленные сцены народных обычаев, такие как празднование получения богатого урожая, празднование китайского нового года и гуляние с фонарями. В инструментальном ансамбле Чжу Цзяньэра баньху отводится ведущая роль, ансамбль вторит солисту.

«День освобождения» Чу Ванхуа ярко раскрывает настроение радости и ликования крестьян. Произведение написано в простой трехчастной форме, энергичные крайние части оттеняются более лирической средней частью. Чу Ванхуа обработал мелодии шаньдунской оперы для фортепиано, используя находки Чжу Цзяньэра, позволившие ему раскрыть полный спектр фактурных возможностей инструмента. Переключки низкого и высокого регистров создают ощущение диалога — мелодии в верхнем регистре вторит сумрачный мотив в низком, словно два человека беседуют о прошедшей жизни. В аккомпанементе, представляющем остинатные аккорды стаккато, имитируются приемы игры на барабанах (пример 3.10).

Пьеса Чу Ванхуа «День освобождения» рисует динамичную и увлекательную сцену, а мелодии шаньдунской оперы, обладающие ярко

выраженным национальным колоритом, придают сочинению праздничное настроение ликования новой жизни.

Существует множество разновидностей традиционной китайской оперы, и все виды местных опер имеют неповторимые черты. Подытоживая вышесказанное, следует обозначить основные принципы создания фортепианных сочинений с использованием в качестве исходного материала мелодий китайской оперы. Одним из определяющих факторов является принцип обработки первоисточника, направленный на сохранение контура оперных элементов, содержащихся в произведении, воспроизведение музыкального материала оперы позволяет узнавать слушателям полюбившиеся мелодии, что в свою очередь, служит данью уважения культуре китайской оперной традиции. Внимание к оперному искусству в фортепианных жанрах китайской музыки отражает один из наиболее интуитивных способов выражения национального начала.

Так, в пьесе Чжан Чао «Пи Хуан» (皮黄) используются вариации баньши для передачи особенностей китайской традиционной театральной музыки с помощью языка фортепиано. Автор бережно сохраняет первоисточник, добавляя различные фактурные решения для того, чтобы показать всю красоту мелодии.

Чэнь Циган в сочинении «Мгновения пекинской оперы» (京剧瞬间) цитирует напев Синсянь, представляющий собой квинтэссенцию данной традиции. В произведении Тан Дуна «Наблюдая за оперой» (看戏) композитор использует ритмически богатое наполнение оригинального мотива, имитируя посредством чередования аккордов ритм ударов в барабаны. Изобилующая мелизмами прихотливая мелодия в обработке для фортепиано обретает подчеркнуто танцевальные черты, характерные для оперных постановок китайского традиционного театра.

Другим фактором, определяющим стилистику фортепианных сочинений китайских композиторов, становится принцип отображения многообразия традиционных ритмов, характерных для оперных форм. Наличие четких метрических структур, а также свободных

импровизационных построений сообщают музыкальной ткани китайской оперы неповторимое своеобразие. Претворение богатого спектра ритмических структур в фортепианной музыке позволяет китайским композиторам существенно расширить границы привычных ритмических формул.

В частности, ритмические последовательности «без бань» (无板), означающие свободный ритм, позволяют нарушить рамки квадратности и мерного деления на такты. Такое ритмическое движение создает ощущение свободного непосредственного выражения эмоций. Всевозможные комбинации *бань янь* (板眼) демонстрируют различные эффекты в формировании музыкальных образов.

Китайское фортепианное искусство полностью вобрало в себя элементы *бань ши* (板式) и ритмы традиционной оперной культуры. В этом аспекте особенно репрезентативным примером является пьеса «Пи Хуан» (皮黄) Чжан Чао, в которой композитор организовал музыкальную драматургию посредством сопоставления следующих метрических структур: *ведущий бань* (导板, *rubato*, свободный ритм), *оригинальный бань* (原板, *largo pacatamente* безмятежно, 2/4), *медленный бань* (慢板, *lento a capriccio* фантазия, свободно, 4/2), *яобань* (摇板, *vivace pressante*) и т. д. В то же время одной из особенностей этого произведения является заимствование структуры музыкальной формы *бяньцянти* (板腔体).

Композитор использует такие приемы, как расширение, сжатие в сочетании с внутренними изменениями темпа, размера, метроритма и т. д. Таким образом, несмотря на то, что все десять фрагментов произведения различны, они тесно связаны друг с другом посредством метроритмической организации. Бесспорно, обогащение метроритмической структуры фортепианных сочинений китайских авторов позволяет существенно обогатить стилистику, фактуру.

Китайское фортепианное искусство впитало в себя лучшие черты традиционной китайской музыкальной драмы, в том числе региональные особенности, в полной мере раскрывая посредством фортепиано утонченное

своеобразие китайской традиционной оперной культуры. Исследование особенностей преломления традиционной китайской музыкальной драмы позволяет констатировать, что оперные элементы начинают приобретать все большее значение в фортепианном творчестве. Примечательно жанровое многообразие произведений, созданных китайскими композиторами по мотивам опер — вариации, сюиты, этюды, концерты.

Будучи результатом коллективного народного творчества, опера хуагуси неразрывно связана с традиционной китайской культурой. Музыкальный стиль оперы отличается использованием большого количества так называемых типовых мелодий. Тесная связь с местными традициями сказалась на характере пения и разнообразии музыкальных форм. Многие произведения Тан Дуна связаны с горячо любимой родиной — провинцией Хунань, его фортепианные сочинения основаны на мелодиях китайской традиционной оперы, вместе с тем в них отражены передовые зарубежные музыкальные тенденции. Терпкие гармонии, свойственные традиционным напевам оперы, в обработке Тан Дуна обогащаются неповторимым тембровым своеобразием звучания фортепиано.

Национальное оперное искусство, сформировавшееся в Пекине, оказало существенное влияние на формирование стиля фортепианных композиций Цзян Вэнье, Чжан Чао, Ван Сяоханя. Обработки народных мелодий способствовали обновлению образного строя пьес, обогащению фактуры и расширению представлений о возможностях метроритмической организации музыкальной ткани.

Хэнаньская опера, представляющая собой достаточно зрелый, пришедший из села в город вид оперы, отличается особой структурой вокального стиля. Мелодии хэнаньской оперы воплощаются в фортепианном творчестве многих китайских композиторов: Ли Цифана, Ван Цзяньжона, Чу Ванхуа, Чэнь И. Воспроизведение музыкального материала оперы позволяет узнавать слушателям любимые мелодии, что в свою очередь служит данью уважения традиционной культуре китайской оперной

традиции. Внимание к оперному искусству в фортепианных жанрах китайской музыки отражает один из наиболее интуитивных способов выражения национального начала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всестороннее исследование преломления специфики региональной культуры в фортепианных произведениях китайских композиторов позволило установить ее решающее значение в контексте развития инструментального творчества поднебесной. Географические, историко-культурные, бытовые и религиозные традиции каждого отдельного региона привели к появлению уникального многообразия фольклорных музыкальных форм. Создание инструментальных произведений, основанных на лучших образцах народного искусства, позволило сохранить и передать потомкам богатейшее достояние родной культуры. В результате многолетних изысканий образовался огромный пласт фортепианной литературы, большая часть которого отражает неповторимые черты мелодики, метроритма, гармонии фольклора различных провинций Китая.

Изучение китайского фортепианного искусства в исторической ретроспективе позволило рационально осмыслить пути его эволюции, а также определить степень воздействия региональной культуры на разных этапах.

Рассмотрение способов преломления традиций китайской региональной музыкальной культуры в фортепианной музыке послужило основанием для установления особенностей структуры, оригинальной или вдохновленной классическими образцами народного творчества, базирующейся на принципе соразмерной согласованности и стремлении к органичному единству контрастных элементов.

Исследование методов претворения региональной культуры позволило установить многообразие вариантов обработки фольклорного материала в творчестве китайских композиторов. Гармоничное соединение прекрасных образцов традиционной музыки и авторского стиля композиторов привело к обогащению фортепианного искусства Китая, укрепив его позиции в мировой музыкальной культуре. Попытки интегрирования народных мелодий привели к введению ряду новшеств, в результате которых влияние

региональной музыкальной культуры сказалось на уровне музыкальной формы и образного содержания. Методы работы не ограничиваются прямым цитированием, они включают в себя мастерскую обработку в индивидуальном авторском стиле, а также органичное слияние приемов китайской и западноевропейской музыкальной техники.

Поиски китайских художников открыли новое направление развития фортепианного творчества, в котором подчеркивается уникальность региональных обычаев музыкальной культуры страны. Комплексный анализ фортепианного наследия Китая позволил обобщить способы обработки и воспроизведения народных песен, традиционных опер, инструментальной музыки и т. д.

Подводя итоги проведенному всестороннему исследованию китайского фортепианного искусства в аспекте специфики преломления региональных культур, следует обозначить основные выводы:

1. Становление и развитие фортепианного искусства Китая теснейшим образом связано с музыкальными традициями различных регионов страны. Использование в качестве исходного материала фольклорных мелодий конкретных регионов — песен, танцев, наигрышей на традиционных музыкальных инструментах и т. д. способствовало обогащению музыкального языка фортепианных сочинений китайских композиторов и повлекло за собой опору на определенный семантически-смысловой пласт.

2. Специфика регионального музыкального искусства заключается в следовании устоявшимся традиционным константам, при этом для каждой провинции характерны неповторимые фольклорные музыкальные формы.

3. Отображение в инструментальных жанрах эстетических принципов конфуцианской философии, в частности понятий «гармония» (和), «согласие» (同) и «срединный путь» (中庸之道) привели к оригинальным находкам в области тембровых, мелодических, фактурных решений.

4. Обогащение содержания китайских фортепианных произведений в совокупности с тенденцией к ассимилированию на национальной почве достижений европейского музыкального искусства позволило композиторам

значительно расширить горизонты профессиональных интересов и включить наследие региональной культуры страны в контекст мирового музыкального пространства.

5. Особенности преломления гуандунского музыкального стиля в фортепианном творчестве Чэнь Пэйсюня заключаются в бережном отношении к первоисточнику — уникальный склад традиционной инструментальной гуандунской музыки сохраняется композитором без изменений. При этом яркий оригинальный музыкальный язык местных песен и инструментальных народных наигрышей в сочетании с органичным применением западных методов композиции приводит к находкам в области фактуры, метроритма, мелодии, гармонии, демонстрируя перспективное направление творческого развития китайской фортепианной музыки.

6. Фортепианные произведения в шэньбэйском стиле отражают типологические черты традиционной культуры региона, обращение к народным формам позволило китайским композиторам исследовать возможности расширения тональности посредством изменения ладовой структуры звукоряда. Результатом новаторской деятельности и многолетних поисков стало появление шедевров фортепианного наследия, в которых традиционные музыкальные формы региона Шэньбэй нашли дальнейшее творческое осмысление.

7. Квинтэссенцией поисков новых путей претворения традиционных форм китайского регионального искусства провинции Сычуань является фортепианная сюита выдающегося композитора Хуан Хувэя «Картины княжества Ба и царства Шу» (巴蜀之画). Данная сюита представляет собой наиболее репрезентативное произведение в сычуаньском стиле, в шести пьесах автор искусно создает чарующе поэтические образы, основанные на народных песнях и танцах провинции Сычуань.

8. Музыкальная культура региона Синьцзян разнообразна и самобытна, отличается наличием большого количества традиционных форм. Звучание уникальных тембров этнических инструментов, неповторимое своеобразие ладовой структуры напевов, прихотливость ритмической организации

музыкальной ткани натолкнули таких китайских композиторов, как Го Чжихун, Ши Фу и Сунь Ицзян, на обновление строя фортепианных сочинений.

9. Традиционная китайская музыкальная драма (сокр. китайская опера — сицью) является одним из важных сегментов региональной культуры страны. Большое количество разновидностей сицью послужило неисчерпаемым источником вдохновения для композиторов, создание пьес на основе элементов оперы ознаменовало собой один из важнейших этапов на пути эволюции китайского фортепианного искусства. Преломление импровизационной оперной мелодики, терпких гармоний, наряду с переосмыслением структуры оперных форм, способствовало обогащению художественно-образной выразительности фортепианного наследия Китая.

Проведенное комплексное исследование фортепианного искусства китайских композиторов в контексте специфики преломления региональных традиций позволило установить органичное сочетание музыкального фольклора и современных композиционных техник. В основу многих фортепианных произведений легли лучшие образцы народных песен, а также мелодии региональных видов традиционной музыкальной драмы (китайской оперы) и инструментальной музыки национальных меньшинств. Бережное использование оригинального фольклорного материала позволило сохранить окраску и индивидуальный неповторимый образ первоисточника, обогатив стилистику инструментальных жанров новыми средствами музыкальной выразительности.

Бесспорно, процесс развития искусства в Китае сопровождался осложнениями социально-политического порядка. На фортепианное творчество оказывала сильное влияние обстановка в стране. Различия в эстетическом восприятии, творческом подходе, технических приемах и источниках вдохновения нашли отражение в принципах и методах работы. Богатые народные обычаи, прекрасные пейзажи и колоритные бытовые особенности различных регионов Китая вдохновили художников на создание уникальных фортепианных произведений.

Творческое осмысление традиционных идей позволило китайским авторам открыть новый уникальный путь развития фортепианного искусства, результатом которого стало появление большого количества фортепианных произведений, наполненных неповторимой индивидуальностью. При этом обогащение пьес посредством использования элементов западноевропейской музыки привело к расширению спектра композиционных приемов. Таким образом преломление специфики региональных культур в фортепианном творчестве китайских композиторов послужило фундаментом для обновления образного содержания и расширения спектра приемов композиционной техники.

Перспективы развития данной темы заключаются в увеличении жанрового ряда влияния регионального наследия Китая. Включение в поле зрения вокальных и камерно-инструментальных сочинений китайских композиторов в аспекте обновления музыкальной стилистики посредством обработки народных мелодий может способствовать осмыслению принципов творческой работы ведущих мастеров Китая.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке:

1. *Айзенштадт, С. А.* Вклад российских музыкантов в становление китайской музыкальной культуры и современная информационная политика КНР / С. А. Айзенштадт // Вестник музыкальной науки. — 2019. — № 4. — С. 99–108.
2. *Аллаберт, А. В.* Место конфуцианства в модернизации Китая: Конец XX-начало XXI в.: дис. ...кандидата исторических наук : 07.00.03 / Анна Владимировна Аллаберт. — СПб., 2003. — 182 с.
3. *Арановский, М. Г.* Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. — М. : Музыка, 1974. — С. 72–73.
4. *Бай, Бинбин.* Развитие новой музыкальной культуры Китая (1860-1948) / Бинбин Бай // Белорусский государственный университет культуры и искусства, 2009. — № 2 (12). — С. 41–45.
5. *Бахтизина, Д. И.* Бытие и духовность музыки : монография / Д. И. Бахтизина. — Уфа : Изд-во БГПУ, 2008. — 123 с.
6. *Бахтизина Д. И.* Гармония в философии музыки древнего Китая / Д. И. Бахтизина // Культура. Духовность. Общество. — 2013. — № 6. — С. 111–115.
7. *Бершадская, Т. С.* Гармония как элемент музыкальной системы / Т. С. Бершадская. — СПб. : «Ut», 1997. — 192 с.
8. *Будаева, Т. Б.* Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Т. Б. Будаева. — М., 2011. — 253 с.
9. *Бянь, Мэн.* Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения / Мэн Бянь. — СПб. : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. — 142 с.

10. *Ван, Ин.* Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ин Ван. — СПб., 2009. — 24 с.

11. *Ван, Ин.* Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ин Ван. — СПб. : РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. — 182 с.

12. *Ван, Ин.* Национальные традиции в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: монография / Ин Ван. — СПб. : Ut, 2009. — 184 с.

13. *Варакина, М. И.* Экологическая культура Китая: традиции философского осмысления и поиск современных решений: дис. ... кандидата философских наук : 09.00.11 / М. И. Варакина. — Улан-Удэ, 2003. — 164 с.

14. *Гайдай, П. В.* Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая / П. В. Гайдай // Известия ВГПУ. — 2014. — № 3. — С. 61–64.

15. *Гвоздевская, Г. А.* Музыкальное воспитание в странах Востока в контексте философско-мировоззренческих традиций периодов древности и Средневековья (на материале Индии, Китая, Японии) / Г. А. Гвоздевская. — М. : Изд-во Московского гуманитарного университета, 2013. — 127 с.

16. *Головинский Г. Л.* Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки / Г. Л. Головинский. — М. : Музыка, 1981. — 279 с.

17. *Голубовская, Н. И.* О музыкальном исполнительстве / Н. И. Голубовская. — Л. : Музыка, 1985. — 143 с.

18. *Дай, Юй.* Функция традиционных инструментов в новой китайской музыке / Юй Дай // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2014. — № 3. — С. 48–49.

19. *Дай, Юй.* Роль традиционной поэзии в новой китайской музыке / Юй Дай // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2016. — № 1. — С. 64–68.

20. *Дай, Юй*. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Юй Дай. — Нижний Новгород, 2017. — 238 с.

21. *Данилова, А. В.* Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства / А. В. Данилова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2017. — № 3. — С. 88–92.

22. *Дрожжина, М. Н.* О роли традиционных инструментов в опусах композиторов молодых национальных композиторских школ / М. Н. Дрожжина // Вестник музыкальной науки. — 2017. — № 4. — С. 63–69.

23. *Ду, Вэньтин*. «Китайский стиль» в фортепианном произведении «Весенний танец» / Вэньтин Ду // Философия и культура. — 2022. — № 11. — С. 1–6.

24. *Жун, Янь*. Приемы имитации звучания народных музыкальных инструментов в фортепианных произведениях композиторов Китая / Янь Жун // Манускрипт. — 2021. — № 9. — С. 1920–1927.

25. *Загидуллина, Д. Р.* Жанр фортепианной сюиты в Китае на рубеже XX–XXI в. (на примере «Альбома для юношества нового века» Ду Минсиня) / Д. Р. Загидуллина // Philharmonica. International Music Journal. — 2017. — № 3. — С. 12–21.

26. *Казанцева, Л. П.* Основы теории музыкального содержания: учебное пособие для студентов музыкальных вузов / Л. П. Казанцева. — Астрахань : Волга, 2009. — 367 с.

27. *Конрад, Н. И.* Запад и Восток / Н. И. Конрад. — М. : Наука, 1972. — 496 с.

28. *Кравцова, М. Е.* История культуры Китая / М. Е. Кравцова. — СПб. : Алетейя, 1999. — 214 с.

29. *Кравцова, М. Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие / М. Е. Кравцова. — СПб. : Лань-Триада, 2004. — 960 с.

30. Куртбединова, Л. Т. Национальный стиль в музыкальном искусстве / Л. Т. Куртбединова // Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. — 2021. — № 12. — С. 158–162.

31. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. — М. : Сфера, 1998. — 345 с.

32. Лебедев, Н. С. Дао как осевая универсалия китайской культуры: дис. ...кандидата культурологии : 24.00.01 / Н. С. Лебедев. — Иваново, 2018. — 180 с.

33. Ли, Мин. Древние восточные лады: пентатоника / Мин Ли // Научные исследования и инновации. — 2021. — № 4. — С. 392–394.

34. Ли, Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Юнь Ли. — СПб. ; Новосибирск, 2019. — 246 с.

35. Ли, Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия / Юнь Ли, Р. Г. Шитикова // Культура и цивилизация. — 2017. — Т. 7. — № 2А. — С. 38–55.

36. Ли, Юнь. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки / Юнь Ли // Культура и цивилизация. — 2017. — Т. 7. — № 5А. — С. 288–295.

37. Ли, Юнь. Фортепианная аранжировка в Китае: внутрижанровые разновидности и особенности музыкального языка / Юнь Ли // Университетский научный журнал. — 2017. — № 34. — С. 222–228.

38. Ли, Юнь. Применение додекафонии в творчестве китайских композиторов XX — начала XXI века / Юнь Ли // Культура и цивилизация. — 2018. — Т. 8. — № 1 А. — С. 151–159.

39. Ли, Юнь. Современные композиционные приемы в творчестве Ван Цзяньчжона / Юнь Ли // Университетский научный журнал. — 2018. — № 38. — С. 153–159.

40. *Лу, Вэньчжу*. Этнические особенности в фортепианных произведениях Хэ Лютина / Вэньчжу Лу // Проблемы современного педагогического образования. — 2022. — № 75-3. — С. 247–250.

41. *Лукинский Н. А., Шерстова Л. И.* Пекинская опера: происхождение и эволюция / Н. А. Лукинский, Л. И. Шерстова // Вестник Томского государственного университета. История. — 2018. — № 54. — С. 161–165.

42. *Лю, Иннань*. Воплощение философского концепта «Шань» («добро») в китайском фортепианном искусстве / Иннань Лю // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. — СПб. : Астерион, 2021. — Вып. 16. — С. 245–249.

43. *Лю, Иннань*. Источники образности в китайских фортепианных сочинениях / Иннань Лю // Университетский научный журнал. Серия: «Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение». — 2021. — № 64. — С. 158–164.

44. *Лю, Иннань*. Образ воды в фортепианной музыке китайских композиторов XX века / Иннань Лю // Университетский научный журнал. Серия: «Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение». — 2021. — № 65. — С. 180–185.

45. *Лю, Иннань*. Музыкальный стиль оперы хуагуси в китайской фортепианной музыке / Иннань Лю // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : Сборник научных трудов. — СПб. : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2021. — Вып. 11. — С. 177–183.

46. *Лю, Иннань*. Преломление сычуаньского музыкального стиля в фортепианной сюите «Картины княжества Ба и царства Шу» Хуан Хувэя / Иннань Лю // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов XVII Международной научно-практической конференции. — СПб. : Астерион, 2022. — Вып. 17. — С. 165–171.

47. *Лю, Иннань*. Претворение юньнаньских мотивов в фортепианном творчестве китайских композиторов Чжан Чао и Чэнь Юна / Иннань Лю // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND

EDUCATION = БЮЛЛЕТЕНЬ МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ». — 2023. — № 5. — С. 126–132. <http://www.art-in-school.ru/bul/2023-5.pdf>

48. Лю, Иннань. Преломление синьцзянского стиля в пьесе Сан Туна «В далеком краю» / Иннань Лю // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION = БЮЛЛЕТЕНЬ МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ». — 2024. — № 1. — С. 46–52. <http://www.art-in-school.ru/bul/2024-1.pdf>

49. Лю, Иннань. Региональные культурные особенности китайского фортепианного искусства / Иннань Лю // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : Сборник научных трудов. — СПб. : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2021. — Вып. 11. — С. 278–284.

50. Лю, Иннань. Отражение музыкальных традиций провинции Гуандун в фортепианных сочинениях Чэнь Пэйсюня / Иннань Лю // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов XVIII Международной научно-практической конференции. — СПб. : Астерион, 2023. — Вып. 18. — С. 206–212.

51. Лю, Иннань. Творческий путь композитора Ван Лисаня / Иннань Лю // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. — СПб. : Астерион, 2019. — Вып. 14. — С. 99–103.

52. Лю, Иннань. Трактовка формы в вариациях для фортепиано «Лан Хуа Хуа» Ван Лисаня / Иннань Лю // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. — СПб. : Астерион, 2020. — Вып. 15. — С. 163–167.

53. Лю, Суйя. Музыкальная культура гуанчжоу в трио Чэнь И «Мелодии моего дома» / Суйя Лю // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 4. — С. 58–63.

54. Лю, Цзе. Преломление региональных оперных традиций в фортепианных произведениях китайских композиторов XX–XXI веков: дис.

... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Цзэ Лю. — Нижний Новгород, 2023. — 193 с.

55. *Малявин, В. В.* Китайская цивилизация / В. В. Малявин. — М. : АСТ. 2003. — 631 с.

56. *Милка, А. П.* Теоретические основы функциональности в музыке: исследование / А. П. Милка. — М. : Музыка, 1982. — 150 с.

57. *Михайлов, М. К.* Стиль в музыке : Исследование / М. К. Михайлов. — Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1981. — 262 с.

58. *Мухамедиулы, А.* Музыкальная культура кочевников Центральной Азии и Китая / А. Мухамедиулы // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2010. — № 12. — С. 808–813.

59. *Мэн, Яоюй.* Развитие оперного искусства в Китае: к вопросу о влиянии региональных традиционных форм / Яоюй Мэн // Культурная жизнь Юга России. — 2022. — № 2. — С. 128–134.

60. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке: учебное пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.

61. *Новоселова, А. В.* Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Анастасия Владимировна Новоселова. — М., 2015. — 370 с.

62. *Пенфей Сунь, Мин Мин Лян.* Черты китайского стиля в произведении А. Н. Черепнина «Пять концертных этюдов» (ор. 52) / Сунь Пенфей, Лян Мин Мин // Вестник КемГУКИ. — 2019. — № 49. — С. 87–93.

63. *Петрунина, М. В.* О формировании звуковысотно-ладовой системы народных песен Китая / М. В. Петрунина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2009. — № 8. — С. 71–78.

64. *Пушкарская, Н. В.* Пять стихий в современной культуре Китая / Н. В. Пушкарская // Философия и культура. — 2021. — № 1. — С. 10–29.

65. *Пэн, Чэн.* Историко-философский контекст формирования ладовой системы юнь-гун-дяо / Чэн Пэн // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2011. — № 4. — С. 4–11.

66. *Ришмави, Одех*. Принцип ладовой системы восточной музыки / Одех Ришмави // Вестник РУДН. — 2009. — № 3. — С. 123–126.

67. *Ручьевская, Е. А.* Классическая музыкальная форма / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор, 1998. — 268 с.

68. *Сайфуллина, М. В.* Отражение восточной ментальности в мировой музыкальной культуре / М. В. Сайфуллина // Вестник ТГПУ. — 2004. — № 2. — С. 149–456.

69. *Синь, Син*. Концерты Тан Дуна для скрипки с оркестром «Из пекинской оперы» и «Любовь»: опыт сравнительной характеристики тематизма / Син Синь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 2. — С. 91–99.

70. *Скребков, С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 308 с.

71. *Старостина, Н. Б.* Об опыте создания православной музыки в китайском традиционном стиле (на примере тропарного осмогласие и литургии) / Н. Б. Старостина // Вестник культурологии. — 2022. — № 2. — С. 149–162.

72. *Старостина, Н. Б.* О стилистических особенностях фуцяньского музыкального жанра наньинь / Н.Б. Старостина // Вестник культурологии. — 2021. — № 2. — С. 104–112.

73. *Стрелецкий, В. Н.* Регионализм как феномен культуры // Региональные исследования. — 2011. — № 3 (33). — С. 45–50.

74. *Сум, Бэр*. Монгольская народная музыка и этнические инструменты в культуре Китая: философско-культурологическая экспликация / Бэр Сум // Наука. Искусство. Культура. — 2020. — № 2. — С. 34–42.

75. *Сунь, Лу*. Китайская народная опера: к вопросу о национальной специфике жанра / Лу Сунь // Музыкальное образование и наука. — 2015. — № 1. — С. 26–29.

76. *Сюй, Цзянь*. Искусство хуанмэйской оперы / Цзянь Сюй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — № 2. — С. 77–81.

77.Сюй, Цзянь. Специфика музыкальной стилистики Сычуаньской оперы / Цзянь Сюй // Манускрипт. — 2019. — № 12. — С. 288–292.

78.Сюй, Цзянь. Хэнаньская опера: опыт описания вокальной манеры местного вида китайской традиционной драмы / Цзянь Сюй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2019 — № 1 [51]. — С. 64–67.

79.Сюй, Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX–XXI веков: дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Цинлин Сюй. — СПб., 2022. — 247 с.

80.Сюнь, Яньпин. Чжао Юаньжэнь: Хоровая баллада «Морская рифма» как символический образ нового времени / Яньпин Сюнь // Культурная жизнь юга России. — 2022. — № 6. — С. 25–35.

81.Тан, Сююань. Процессы культурной преемственности в современном фортепианном творчестве Китая / Сююань Тан // Культурная жизнь Юга России. — 2020. — № 2. — С. 35–40.

82.Тань Сююань. Мозгот С. А. Этническое и национальное начало в фортепианных произведениях Чжан Чжао / Сююань Тан, С. А. Мозгот // Вестник музыкальной науки. — 2021. — №3. — С. 121–131.

83.Уваров, М. С. Философия искусства. Музыкальные акценты / М. С. Уваров. — СПб. : Издательский дом СПбГУ, 2013. — 158 с.

84.У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): монография / Ген-Ир У. — СПб. : Изд.-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. — 342 с.

85.У, Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе / Ген-Ир У. // Вестник МГУКИ. — 2008. — №6. — С. 261–263.

86.У, Минмин. Композитор Ши Гуаннань: к постановке проблемы биографических исследований в китайском музыковедении / Минмин У // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 4. — С. 69–75.

87. У, На. Фортепианная музыка Дин Шандэ : сопряжение китайской национальной традиции с современными приемами европейского письма : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / На У. — СПб. : Гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2009. — 300 с.

88. Фань, Юй. Из истории китайской серийной техники: Ло Чжунжун / Юй Фань // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2018. — № 1. — С. 59–63.

89. Фахрудинова, Э. Р. Проблема мудрости и морали в философии Конфуция: дис. ... кандидата философских наук : 09.00.03 / Эльмира Рэстэмовна Фахрудинова. — Саратов, 2012. — 200 с.

90. Фраенов, В. П. Музыкальная форма. Курс лекций / В. П. Фраенов. — М. : Московская гос. консерватория, 2003. — 192 с.

91. Хань Ипен. Адаптация традиций пекинской оперы в фортепианном произведении Чжан Чао «Пихуан» / Ипен Хань // Музыка и время. — 2021. — № 2. — С. 17–23.

92. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 1999. — 491 с.

93. Ху, Инсюе. Зарождение и эволюция фортепианного ансамбля в Китае : дис. ... канд искусствоведения : 17.00.02 / Инсюе Ху. — Новосибирск, 2022. — 164 с.

94. Ху, Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая / Яньли Ху // Общество: философия, история, культура. — 2015. — № 4. — С. 25–31.

95. Цзо, Хаоси. Особенности претворения национальных и инонациональных характеристик в циклах прелюдий китайских композиторов / Хаоси Цзо // Вестник музыкальной науки. — 2022. — № 1. — С. 168–174.

96. Цзэн, Цян. Влияние тона на региональные стилистические особенности китайской художественной песни / Цян Цзэн // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — № 2. — С. 197–207.

97. *Цинь, Цинь*. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзуцзян: три лика современного музыкального искусства Китая : к проблеме универсализма творческой личности: дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Цинь Цинь. — СПб., 2013. — 153 с.

98. *Цюй, Ва*. Фортепианная транскрипция в Китае как форма отражения композиторской индивидуальности (на примере двух версий песни «Лю ян хэ» Ван Цзяньчжон и Чу Ванхуа) / Ва Цюй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2010. — № 2. — С. 25–27.

99. *Цюй, Ва*. Из истории коллективного творчества китайских композиторов в 60–70е годы XX века / Ва Цюй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2013. — № 1. — С. 28–32.

100. *Цюй, Ва*. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века : дис. ... канд искусствоведения : 17.00.02 / Ва Цюй. — Нижний Новгород, 2015. — 233 с.

101. *Цю, Нин*. Роль творчества Инь Чэнцзун в развитии национального китайского фортепианного искусства / Нин Цю // Современное педагогическое образование. — 2022. — № 1. — С. 103–110.

102. *Чан, Лиин*. Народные песни провинции Шаньси / Лиин Чан // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2007. — № 33. — С. 271–275.

103. *Чжан, Сяньлян*. Авторское мышление современных китайских композиторов как сочетание элементов традиционной китайской музыки и западной композиторской техники / Сяньлян Чжан // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств — 2017. — № 2 (28). — С. 118–126.

104. *Чжао, Мэн*. Рождение оперы в Китае: периодизация процесса, стилевые особенности / Мэн Чжао // Современное педагогическое образование. — 2021. — № 9. — С. 155–160.

105. *Чжао, Таотао*. Истоки современной китайской музыки: Сяо Юмэй и Консерватория музыки Пекинского университета / Таотао Чжао // Манускрипт. — 2023. — Т. 16. — Вып. 1. — С. 67–70.

106. *Чжао, Цзэхуа*. Диалог востока и запада в раннем фортепианном творчестве Ван Лисана (на примере сонатины) / Цзэхуа Чжао // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2022. — № 4. — С. 87–94.

107. *Чжен, И. А.* Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий: дис. ... кандидата культурология: 24.00.01 / Ирина Абрамовна Чжен. — Чита, 2006. — 168 с.

108. *Чжу, Сянхун*. К вопросу о формировании пекинской оперы / Сянхун Чжу // Проблемы современной науки и образования. — 2022. — № 7. — С. 72–75.

109. *Чэнь, Цзянь*. Наследие и обновление традиционной музыки: пьеса для фортепиано «Сяо и барабаны в сумерках» Ли Инхая / Цзянь Чэнь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2019. — № 2. — С. 59–63.

110. *Чэнь, Шуюнь*. Алеаторика в фортепианной музыке китайских композиторов рубежа XX–XXI веков / Шуюнь Чэнь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 3. — С. 107–113.

111. *Чэнь, Шуюнь*. Фортепианное творчество китайских композиторов XX — начала XXI веков: основные стилевые направления: дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Шуюнь Чэнь. — Нижний Новгород, 2020. — 234 с.

112. *Чэнь, Яньшу*. Музыкальная традиционная культура китайской провинции Ганьсу в аспектах полиэтничности и мультикультурности / Яньшу Чэнь // Музыкальное образование и наука. — 2020. — № 2. — С. 36–37.

113. *Шао, Ян*. Третья фортепианная соната Цзян Вэнье и ее национальные истоки / Ян Шао // Университетский научный журнал. — 2020. — № 56. — С. 222–228.

114. *Шитикова, Р. Г.* Категория «национальный стиль» в контексте теоретического осмысления современной музыкальной культуры /

Р. Г. Шитикова // Реальность этноса. Образование и национальная идея : Материалы VI Международной научно-практической конференции. — СПб. : Астерион, 2004. — С. 522–526.

115. *Шитикова, Р. Г.* Межкультурные коммуникации как системообразующий фактор нового мышления в музыке XX века / Р. Г. Шитикова // Контакты музыкальных культур. — СПб. : Композитор, 2007. — С. 3–10.

116. *Шитикова, Р. Г., Ли, Юнь.* Поиски национального стиля в китайской фортепианной музыке XX века / Р. Г. Шитикова, Юнь Ли // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. — СПб. : Астерион, 2017. — Вып. 12. — С. 178–189.

117. *Шнеерсон, Г. М.* Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. — М. : Музгиз, 1952. — 249 с.

118. *Ян, Сяо Сюй.* К вопросу об истории северо-восточных янгэ / Сяо Сюй Ян // Мир науки, культуры, образования. — 2010. — № 1 (20). — С. 57–59.

119. *Ян, Сяо Сюй.* Янгэ — жанр национального музыкально-хореографического искусства Китая : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Ян Сяо Сюй; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. — Санкт-Петербург, 2011. — 23 с.

120. *Ян, Сяо Сюй.* Янгэ — жанр национального музыкально-хореографического искусства Китая / Ян Сяо Сюй. — Санкт-Петербург : Лема, 2011. — 172 с.

121. *Янь, Цзянань.* Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Цзянань Янь. — М., 2021. — 203 с.

122. *Яковлева, Е. Н.* К определению понятия «региональная культура / Е. Н. Яковлева // Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета. — 2013. — № 4 (28). <https://cyberleninka.ru/article/n/k-opredeleniyu-ponyatiya-regionalnaya-kultura> (дата обращения: 21/01/2023).

123. *Ан, Бинбин, Фан, Кэ.* Анализ национальных особенностей фортепианных произведений синьцзянского стиля / Бинбин Ан, Кэ Фан // Исследование музыки. — Сычуань. — 2008. — № 3. — С. 65–66. 安冰冰, 方可. 新疆风格钢琴作品的民族性分析. 四川: 《音乐探索》, 2008年, 第03期, 65–66页。

124. *Ан, Руксин.* Дух оперы на клавишах — комментарий к творческим особенностям фортепианной музыки «Пи Хуан» / Руксин Ан // Народная музыка. — Пекин. — 2008. — № 1. — С. 50–51. 安鲁新. 琴键上的戏曲之灵 — 评钢琴曲《皮黄》的创作特色. 北京: 《人民音乐》, 2008年, 第01期, 50–51页。

125. *Бао, Юанькай.* Вспоминая Чэнь Пэйсюня / Юанькай Бао // Журнал Народная музыка. — Пекин. — 2008. — № 2. — С. 54–55. 鲍元恺. 怀念恩师陈培勋先生. 北京: 《人民音乐》, 2008年, 第02期, 54–55页。

126. *Бу, Ли.* Создание и развитие современной китайской фортепианной музыки / Ли Бу // Журнал Синхайской консерватории музыки⁹². — Гуанчжоу. — 2009. — № 4. — С. 98–102. 卜莉. 近现代中国钢琴音乐的创作与发展. 广州: 《星海音乐学院学报》, 2004年, 第04期, 98–102页。

127. *Бянь, Мэн.* Становление и развитие китайской фортепианной культуры / Мэн Бянь. — Пекин: Издательство Хуале, 1996. — 189 с. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京: 华乐出版社, 1996年, 189页。

128. *Ван, Аньго.* Исследования современной гармонии и китайских произведений / Аньго Ван. — Чунцин: Издательство Юго-Западного

⁹² Здесь и далее используется калькированный перевод, не соответствующий названию аналогичных учебных заведений в России.

педагогического университета, 2004. — 246 с. 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。

129. *Ван, Вэй*. Исследование тонального мышления фортепианных произведений Дин Шандэ / Вэй Ван // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). — Шанхай. — 2001. — № 1. — С. 53–60. 王伟。丁善德钢琴作品的调思维研究。上海：《音乐艺术(上海音乐学院学报)》，2001年，第01期，53–60页。

130. *Ван, Вэньли*. Краткий анализ национальных техник китайской фортепианной музыки / Вэньли Ван // Китайская музыка. — Пекин. — 2001. — № 3. — С. 45–47. 王文俐。中国钢琴曲的民族化技法简析。北京：《中国音乐》，2001年，第03期，45–47页。

131. *Ван, Е*. Исследование о создании фортепианной сюиты «Храмовая ярмарка» / Е Ван // Искусство исследования. — Харбин. — 2006. — № 4. — С. 53–54. 王晔。钢琴组曲《庙会》的创作研究。哈尔滨：《艺术研究》，2006年，第04期，53–54页。

132. *Ван, Лисан*. Избранные фортепианные произведения Ван Лисана / Лисан Ван ; авт. текста: Даоджин Тон, Цинянь Ван. — Клавир. — Шанхай : Изд-во Шанхайская музыка, 2013. — 244 с.: нот. 童道锦, 王秦燕。汪立三钢琴作品选。上海：上海音乐出版社，2013年，244页。

133. *Ван Лисан, Лю Шижен, Цзян Цзусинь*. Об оценке некоторых симфонических произведений товарища Синхая / Лисан Ван, Шижен Лю, Цзусинь Цзян // Народная музыка. — Пекин. — 1957. — № 4. — С. 34–54. 汪立三, 刘施任, 蒋祖馨。论对星海同志一些交响乐作品的评价问题。北京：《人民音乐》，1957年，第04期，34–40页。

134. *Ван, Мэй*. Исследования китайской фортепианной музыки после 1980-х годов / Мэй Ван. — Шаньдун : Издательство Шаньдунского

университета, 2015. — 138 с. 王梅。20世纪80年代后中国钢琴音乐研究。山东：山东大学出版社，2015年，138页。

135. *Ван, Пейди*. О фортепианном произведении «Лан Хуа Хуа» в обработке Ван Лисана / Пейди Ван // Сотни художников. — Цзянсу. — 2009. — № 1. — С. 190–191. 王培俊。论汪立三改编的钢琴作品《兰花花》。江苏：《艺术百家》，2009年，第01期，190–191页。

136. *Ван, Тун*. «Юн» оперы и «Юн» фортепиано — Исследование стиля соединения оперы и фортепиано / Тун Ван // Сычуаньская драма. — Сычуань. — 2014. — № 5. — С. 148–149. 王彤。戏“韵”与琴“蕴”——论戏曲与钢琴合璧的张弛有度。四川：《四川戏剧》，2014年，第05期，148–149页。

137. *Ван, Хао*. Применение элементов традиционной китайской оперы в фортепианном искусстве / Хао Ван // Звук Желтой реки. — Шаньси. — 2005. — № 21. — С. 77. 王浩。中国传统戏曲元素在钢琴艺术中的运用。山西：《黄河之声》，2015年，第21期，77页。

138. *Ван, Хунцзянь*. Вступление в искусство / Хунцзянь Ван. — Пекин : Издательство Культура и Искусство, 2000. — 378 с. 王宏建。艺术概论。北京：文化艺术出版社，2000年，378页。

139. *Ван, Цзин*. Вопросы интерпретации фортепианной пьесы «Отражение луны в двух источниках» / Цзин Ван // Национальное художественное исследование. — Юньнань. — 2009. — № 5. — С. 19–28. 王静。钢琴曲《二泉映月》的演释问题。云南：《民族艺术研究》。2009年，第05期，19–28页。

140. *Ван, Цзин*. Дискуссия о применении элементов традиционной китайской оперы в фортепианном искусстве / Цзин Ван // Китайская этническая выставка. — Пекин. — 2019. — № 6. — С. 143–144. 王晶。中

国传统戏曲元素在钢琴艺术中的运用探讨。北京：《中国民族博览》，2019年，第06期，143–144页。

141. Ван, Цзюань. О музыкальных особенностях и исполнении фортепианного произведения «Пи Хуан» / Цзюань Ван // Журнал Чанчуньского педагогического университета. — Чанчунь. — 2012. — № 10. — С. 202–204. 王娟。谈钢琴曲《皮黄》的音乐特征与演奏。长春：《长春师范学院学报》，2012年，第10期，202–204页。

142. Ван, Цзяньсюнь. Процесс создания китайской фортепианной музыки в XX веке / Цзяньсюнь Ван // Журнал Педагогического университета Цзилинь. — Харбин. — 1999. — № 4. — С. 59–60. 王建勋。20世纪中国钢琴曲创作历程。吉林：吉林师范学院学报，1999年，第04期，59–60页。

143. Ван, Цзяньчжон. Три вариации на тему Мэй Хуа / Цзяньчжон Ван. — Пекин : Изд-во Народная музыка, 2012. — 15 с. : нот. 王建中。钢琴谱《梅花三弄》。北京：人民音乐出版社，2012年，15页。

144. Ван, Чанкуй. Китайская фортепианная музыкальная культура / Чанкуй Ван. — Пекин : Изд-во Гуанмин, 2010. — 270 с. 王昌逵。中国钢琴音乐文化。北京：光明日报出版社，2010年，270页。

145. Ван, Чанкуй. Культурная ориентация китайской фортепианной музыки / Чанкуй Ван. — Шэньчжэнь : Изд-во Журнал Института социализма Шэньчжэнь, 2011. — № 1. — С. 156–159. 王昌奎。中国钢琴曲的创作特点与美学意蕴。深圳：《深圳大学学报》，2011年，第01期，156–159页。

146. Ван, Чень. Эволюция китайских методов композиции / Чень Ван. — Пекин : Изд-во Центральная консерватория музыки, 2004. — 290 с. 王震

亚。中国作曲技法的衍变。北京：中央音乐学院出版社，2004年，290页。

147. *Ван, Юйхэ*. Критика и биография современных китайских музыкантов / Юйхэ Ван. — Пекин : Изд-во Культура и искусство, 1998. — 311 с. 汪毓和。中国近现代音乐家评传。北京：文化艺术出版社，1998年。311页。

148. *Ван, Юйхэ*. Очерк истории современной китайской музыки / Юйхэ Ван. — Пекин : Центральная консерватория музыкальной прессы, 2009. — 297 с. 汪毓和。中国现代音乐史纲。北京：中央音乐学院出版社，2009年，297页。

149. *Ван, Юйхэ*. История современной китайской музыки / Юйхэ Ван. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. — 331 с. 汪毓和。中国近现代音乐史。北京：人民音乐出版社，1994年，331页。

150. *Ван, Юйхэ*. Ван Лисан: Откройте новое царство китайской фортепианной музыки / Юйхэ Ван. — Пекин : Журнал «Народная музыка», 1996. — № 3. — С. 2–6. 汪毓和。汪立三：为中国音乐开拓新境界。北京：《人民音乐》，1996年，第03期，2–6页。

151. *Ван, Юхуа*. Использование и исполнение тембров национальных музыкальных инструментов в китайских фортепианных произведениях / Юхуа Ван // Исследование музыки. — Сычуань. — 2008. — № 3. — С. 71–74. 王育华。中国钢琴作品中民族乐器音色的运用及演奏。四川：《音乐探索》，2008年，第03期，71–74页。

152. *Вэй, Симинь*. Анализ исполнения фортепианной сюиты «Картины княжества Ба и царства Шу» / Симинь Вэй // Голос Желтой реки. — Шаньси. — 2017. — № 2. — С. 77. 韦思铭。钢琴组曲《巴蜀之画》的演奏分析。山西：《黄河之声》，2017年，第02期，77页。

153. *Вэй, Сяобин*. О форме эмоционального выражения персонажей оперы циньцян / Сяобин Вэй // Журнал «Большая сцена». — Шицзячжуан. — 2011. — № 10. — С. 16–17. 韦小兵。浅述秦腔净角的人物情感表现形式。石家庄：《大舞台》，2011年，第10期，16–17页。

154. *Вэй, Тинге*. Когда зародилось китайское фортепианное искусство? / Тинге Вэй // Фортепианное искусство. — Пекин. — 2004. — № 8. — С. 3–4. 魏廷格。中国钢琴艺术究竟始于何时? 北京：《钢琴艺术》，2004年，第08期，3–4页。

155. *Вэй, Тинге*. 30 знаменитых китайских фортепианных песен / Тинге Вэй. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 1996. — 169 с.: нот. 魏廷格。中国钢琴名曲30首。北京：人民音乐出版社，1996年，169页。

156. *Го, Цзяньминь*. Китайское оперное исполнительское искусство 1920-1960-х годов / Цзяньминь Го // Изучение музыки. — Пекин. — 2002. — № 1. — С. 77–84. 郭建民。20世纪20-60年代的中国歌剧表演艺术。北京：《音乐研究》，2002年，第01期，77–84页。

157. *Гуань, Цзяньхуа*. Культурный аспект китайской музыкальной эстетики / Цзяньхуа Гуань. — Пекин : Издательская компания Китайской федерации литературных и художественных кругов, 1995. — 304 с. 管建华。中国音乐审美的文化视野。北京：中国文联出版公司，1995年，304页。

158. *Дай, Байшэн*. Исполнительские характеристики китайской фортепианной музыки, адаптированные на основе традиционной музыки / Байшэн Дай // Изучение музыки. — Пекин. — 1999. — № 1. — С. 51–57. 代百生。根据传统音乐改编的中国钢琴曲的演奏特色。北京：《音乐研究》，1999年，第01期，51–57页。

159. *Дай, Цзяфан*. О «процветании» фортепианной музыки в период поздней «культурной революции» / Цзяфан Дай // Новые голоса Юэфу

(Журнал Шэньянской музыкальной консерватории). — Шэньян. — 2010. — № 2. — С. 3–11. 戴嘉枋。论“文革”后期钢琴音乐的“兴盛”。沈阳：《乐府新声(沈阳音乐学院学报)》，2010年，第02期，3–11页。

160. *Дай, Шэн.* Ли Цзи / Шэн Дай. авт.; отв.ред: Пиншэн Ху, Мэн Чжан. — Пекин : Издательство книжной компании Чжунхуа, 2017. — С. 711–762. 戴圣。礼记。胡平生，张萌编译。北京：中华书局，2017年，711–762页。

161. *Дан, Чжаойи.* О технических принципах и применении звуков игры на фортепиано / Чжаойи Дан // Фортепианное искусство. — Пекин. — 2011. — № 5. — С. 20–23. 但昭义。论钢琴演奏声音的技巧原理及其应用。北京：《钢琴艺术》，2011年，第05期，20–23页。

162. *Дин, Фэйфэй.* О национальных особенностях фортепианной парафразе «Четыре песни Шэньбэя» / Фэйфэй Дин // Писатель. — Харбин. — 2009. — № 18. — С. 233–234. 丁菲菲。论钢琴改编曲《陕北民歌四首》的民族特色。长春：《作家》，2009年，第18期，233–234页。

163. *Дин, Шандэ.* Фортепианные произведения Дин Шандэ / Шандэ Дин. — Шанхай : Изд-во Шанхайская музыка, 1997. — 165 с. : нот. 丁善德。丁善德钢琴作品集。上海：上海音乐出版社，1997年，165页。

164. *Дин, Шандэ.* Полное собрание сочинений Дин Шандэ / Шандэ Дин. — Шанхай: Изд-во Шанхайская музыка, 2011. — Вып. 2. — 166 с. 丁善德。丁善德全集，第二卷。上海：上海音乐出版社，2011年，166页。

165. *Дуань, Баоцзюнь.* Анализ культурной эстетики фортепианного произведения «Китайская флейта и барабан в сумерках» / Баоцзюнь Дуань // Музыкальная жизнь. — Ляонин. — 2020. — № 5. — С. 45–50. 段宝君。钢琴作品《夕阳箫鼓》的文化美学探析。辽宁：《音乐生活》，2020年，第05期，45–50页。

166. *Ду, Мэнсу.* Интервью с профессором Хуан Хувэй, композитором и музыкальным педагогом / Мэнсу Ду // Народная музыка. — Пекин. —

2013. — № 8. — С. 9–12. 杜梦甦。乐之言，曲之语 — 作曲家、音乐教育家黄虎威教授访谈录。北京：《人民音乐》，2013年，第08期，9–12页。

167. *Ду, Ясюн.* Этнические особенности древних жителей Синьцзяна и стилистические особенности современной народной музыки / Ясюн Ду // Изучение музыки. — Пекин. — 1995. — № 2. — С. 32–36. 杜亚雄。新疆古代居民的种族特征和现代民间音乐的风格特点。北京：《音乐研究》，1995年，第02期，32–36页。

168. *Дэн, Кун.* Гармония в фортепианном стиле Синьцзяна / Кун Дэн // Звук Желтой реки. — Шаньси. — 2009. № 7. — С. 35–37. 邓昆。新疆风格钢琴作品中的和声。山西：《黄河之声》，2009年，07期，35–37页。

169. *Е, Дон.* Жанры и формы национальной инструментальной музыки / Дон Е. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1983. — 300 с. 叶栋。民族器乐的体裁与形式。上海：上海音乐出版社，1983年，300页。

170. *Е, Сонжон.* Обзор и мысли об исследованиях традиционных китайских музыкальных форм / Сонжон Е // Китайская музыка. — Пекин. — 2000. — № 2. — С. 23–25. 叶松荣。中华传统曲式研究的回顾与思考。北京：《中国音乐》，2000年，第02期，23–25页。

171. *Ли, Инхай.* Китайская флейта и барабан в сумерках / Инхай Ли. — Пекин : Изд-во Народная музыка, 2012. — 12 с. 黎英海。钢琴谱《夕阳箫鼓》。北京：人民音乐出版社，2012年，12页。

172. *Ли, Инхай.* Национальные режимы хань и их гармония / Инхай Ли. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2001. — 286 с. 黎英海，汉族调式及其和声。上海：上海音乐出版社，2001年，286页。

173. *Ли, Ли.* Художественное очарование фортепианной музыки «Луна над гладью озера в осеннюю ночь» / Ли Ли // Журнал Китайская музыка.

— Пекин. — 2007. — № 4. — С. 169–171. 李莉。钢琴曲《平湖秋月》的艺术魅力。北京：《中国音乐》，2007年，第04期，169–171页。

174. *Ли, Минсюн.* Знакомство с национальной инструментальной музыкой / Минсюн Ли. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1997. — 399 с. 李民雄。民族器乐概论。上海：上海音乐出版社，1997年，399页。

175. *Ли Пейюнь, Ван Юван.* Предварительное исследование понятия, роли и направлений исследования региональной культуры / Пейюнь Ли , Юван Ван // Журнал Социалистического университета Шэньси. — Шэньси. — 2006. — № 2. — С. 47–48. 李佩芸, 王玉旺。地域文化的概念, 作用及研究方向初探。陕西：《陕西社会主义学院学报》，2006年，第02期，47–48页。

176. *Ли, Цзянся.* Музыковедческий анализ фортепианной пьесы «День освобождения» / Цзянся Ли // Создание музыки. — Пекин. — 2012. — № 6. — С. 137–139. 李江霞。钢琴曲《翻身的日子》的音乐学分析。北京：《音乐创作》，2012年，第06期，137–139页。

177. *Ли, Чжи.* «Китайский стиль» в фортепианном творчестве Чу Ванхуа / Чжи Ли // Создание музыки. — Пекин. — 2015. — № 8. — С. 113–115. 李智。储望华钢琴作品中的“中国风格”。北京：《音乐创作》，2015年，第08期，113–115页。

178. *Ли, Чжуошу.* Национальные особенности цикла «Картины княжества Ба и царства Шу» Хуан Хувэя / Чжуошу Ли // Музыкальное время и пространство. — Гуйчжоу. — 2015. — № 12. — С. 78–79. 李卓姝。浅谈黄虎威作品《巴蜀之画》中的民族特色。贵州：《音乐时空》，2015年，第12期，78–79页。

179. *Ли, Шиюань.* Современная китайская музыка: диалог между местными и Западом / Шиюань Ли. — Шанхай : Издательство Шанхайская

консерватория, 2004. — 303 с. 李诗原。中国现代音乐：本土与西方的对话。上海：上海音乐学院出版社，2004年，303页。

180. *Ли, Шоую.* Национальные особенности китайской фортепианной музыки / Шоую Ли // Журнал Педагогического университета Линьи. — Харбин. — 2001. — № 5. — С. 89–90. 李守玉。中国钢琴曲的民族特点。临沂：《临沂师范学院学报》，2001年，第05期，89–90页。

181. *Линь, Цзясюань.* Эстетическая оценка пекинского оперного искусства из сочинения фортепианной музыки Чжан Чао «Пи Хуан» / Цзясюань Линь // Создание музыки. — Пекин. — 2012. — № 4. — С. 105–107. 林嘉旋。从张朝钢琴曲《皮黄》的创作看京剧艺术的美学欣赏。北京：《音乐创作》，2012年，第04期，105–107页。

182. *Ло, Ганцинъ.* Интерпретация национального гармонического языка в фортепианной прелюдии Чу Ванхуа «Журчание воды в ущелье» / Ганцинъ Ло // Создание музыки. — Пекин. — 2012. — № 9. — С. 98–100. 罗钢芹。储望华钢琴前奏曲《幽谷潺音》中民族化和声语言解读。北京：《音乐创作》，2012年，第09期，98–100页。

183. *Лу, И.* Сборник истории китайской культуры / И Лу. — Пекин : Издательство Пекинского университета, 2004. — 319 с. 吕艺。中国文化史简编。北京：北京大学出版社，2004年，319页。

184. *Лу, Сичэнь.* Даосизм и национальный характер / Сичэнь Лу. — Хунань : Издательство Университета Хунани, 1996. — 278 с. 吕锡琛。道家与民族性格。湖南：湖南大学出版社，1996年，278页。

185. *Лу, Хань.* Развитие и осмысление контекста современного фортепианного искусства / Хань Лу // Фольклорная музыка. — Юньнань. — 2011. — № 2. — С. 31–33. 陆航。现代钢琴艺术之语境的发展与思考。云南：《民族音乐》，2011年，第02期，31–33页。

186. *Лу, Цинвэнь*. Гуандунская музыкальная культура / Цинвэнь Лу. — Гуандун : Издательств Гуандун Образование, 2010. — 135 с. 卢庆文。广东音乐。广东：广东教育出版社，2010年，135页。

187. *Лу, Энсюн*. Мысли о национальных и региональных стилях китайских фортепианных произведений / Энсюн Лу // Художественное образование. — Пекин. — 2011. — № 9. — С. 86–87. 鲁恩雄。对中国钢琴作品民族地域风格的思考。北京：《艺术教育》，2011年，第09期，86–87页。

188. *Ма, Сыцун*. Есть недостатки в музыкальной работе, но мы должны решительно противостоять правым / Сыцун Ма // Журнал народная музыка. — Пекин. — 1957. — № 7. — С. 3–4. 马思聪。音乐工作有缺点,但必需坚决反对右派。北京：《人民音乐》，1957年，第07期，3–4页。

189. *Конфуций*. Лунь Юй, Да Сюэ, Чжун Юн. Аналекты Конфуция / Конфуций. авт.; отв.ред: Сяофэн Чжен, Жуцзун Сюй. — Пекин : Издательство Книжная компания Чжунхуа, 2011. — 357 с. 论语·大学·中庸。陈晓芬，徐儒宗编辑。北京：中华书局，2011年，357页。

190. *Конфуций*. Сяо Цзин / Конфуций. авт.; отв. ред: Ван Шоукуан. — Шанхай : Издательство Шанхайских древних книг, 2004. — С. 61. 孝经注疏。汪受宽编辑。上海：上海古籍出版社，2004年，61页。

191. *Лю, Лэй*. Прикладной анализ тембра национальных музыкальных инструментов при исполнении фортепианных произведений / Лэй Лю // Создание музыки. — Пекин. — 2018. — № 12. — С. 67–68. 刘磊。钢琴作品演奏中对民族乐器音色的应用分析。北京：《音乐创作》，2018年，第12期，67–68页。

192. *Лю, Минчжи*. Анализ характеристик северо-восточного диалекта / Минчжи Лю // Журнал педагогического колледжа провинции Ляонин

(общественные науки). — Ляонин. — 2007. — № 2. — С. 22–24. 刘明志。浅析东北方言的特点。辽宁：《辽宁师专学报(社会科学版)》，2007年，第02期，22–24页。

193. Лю, На. Краткая дискуссия о национальном стиле китайского фортепианного искусства / На Лю // Народная музыка. — Пекин. — 2007. — № 5. — С. 25–27. 刘娜。中国钢琴艺术创作民族化浅论。北京：《人民音乐》，2007年，第05期，25–27页。

194. Лю, Синь. Обзор и размышления о создании китайской фортепианной музыки в XX веке / Синь Лю // Северная музыка. — Хэйлунцзян. — 2018. — № 12. — С. 10–11. 刘鑫。20世纪中国钢琴音乐创作回顾与思想。黑龙江：《北方音乐》，2018年，第12期，10–11页。

195. Лю, Сюэянь. Китайская пентатоника, ладовая гармония и стилистические приемы / Сюэянь Лю. — Цзилинь : Издательство Таймс литературы и искусства, 1995. — 241 с. 刘学严。中国五声性调式和声及风格手法。吉林：时代文艺出版社，1995年，241页。

196. Лю, Цзайшэн. Учебник истории китайской музыки / Цзайшэн Лю. — Шанхай : Изд-во Шанхайская консерватория музыки, 2006. — 439 с. 刘再生。中国音乐史简明教程。上海：上海音乐学院出版社，2006年，439页。

197. Лю, Цзидянь. Пекинская оперная музыка / Цзидянь Лю. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 1981. — 581 с. 刘吉典。京剧音乐概论。北京：人民音乐出版社，1981年，581页。

198. Лю, Чэнхуа. Очарование китайской музыки / Чэнхуа Лю. — Фуцзянь : Народное издательство Фуцзянь, 1998. — 368 с. 刘承华。中国音乐的神韵。福建：福建人民出版社，1998年，368页。

199. *Лю, Чэнхуа*. Китайская музыка XX века / Чэнхуа Лю. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2002. — 295 с. 刘承华。中国音乐的人文阐释。上海：上海音乐出版社，2002年，295页。

200. *Лю, Юлин*. Национальность и эстетическая концепция создания китайской фортепианной музыки / Юлин Лю // Журнал Хубэйского университета науки и технологий. — Хубэй. — 2014. — № 2. — С. 150–152. 刘玉玲。中国钢琴音乐创作的民族性与审美观念。湖北：《湖北科技学院学报》，2014年，第02期，150–152页。

201. *Лян, Ижу*. Исследования в области китайской эстетической психологии / Ижу Лян. — Шаньдун : Шаньдунское народное издательство, 2002. — 453 с. 梁一儒。中国人审美心理研究。山东：山东人民出版社，2002年，453页。

202. *Лян, Маочунь*. Китайская современная музыка / Маочунь Лян. — Шанхай : Издательство Шанхайская консерватория, 2004. — 257 с. 梁茂春。中国当代音乐。上海音乐学院出版社，2004年，257页。

203. *Лян, Хайдун*. Рассматривая национальный стиль фортепианной музыки в китайских фортепианных произведениях / Хайдун Лян // Художественное образование. — Пекин. — 2004. — № 6. — С. 52–53. 梁海东。从中国钢琴作品看钢琴音乐的民族风格。北京：《艺术教育》，2004年，第06期，52–53页。

204. *Ляо, Хунюй*. Факторы китайской традиционной музыки в фортепианных произведениях Цзян Вэнье / Хунюй Ляо // Китайская музыка. — Пекин. — 2005. — № 1. — С. 135–136. 廖红宇。江文也钢琴作品中的中国传统音乐因素。北京：《中国音乐》，2005年，第01期，135–136页。

205. *Ма, Чэнфу*. Тибетские народные песни разных стилей в префектуре Аба, Сычуань / Чэнфу Ма // Исследование тибетского искусства. — Тибет.

— 2012. — № 3. — С. 35–40. 马成富。四川阿坝州风格迥异的藏族民间歌曲。西藏：《西藏艺术研究》，2012年，第03期，35–40页。

206. *Мао, Цзэдун.* Антология Мао Цзэдун / Цзэдун Мао — Пекин: Издательство Народное. — 1991. — № 3. — С. 847–879. 毛泽东。毛泽东文选第三册。北京：人民出版社，1991年，847–879页。

207. *Мин, Мин.* Анализ национального стиля фортепианного соло «Отражение луны в двух источниках» / Мин Мин // Искусствоведение. — Харбин. — 2005. — № 4. — С. 23–24. 闵敏。钢琴独奏曲《二泉映月》的民族风格探析。哈尔滨：《艺术研究》，2005年，第04期，23–24页。

208. *Мин, Шэнлинь.* Развитие национальных основ китайской фортепианной музыки / Шэнлинь Мин // Писатель. — Чанчунь. — 2008. — № 8. — С. 232–233. 闵胜林。中国钢琴音乐民族化创作的发展。长春：《作家》，2008年，第08期，232–233页。

209. *Мин, Ян.* Китайская новая музыка / Ян Мин. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 2010. — 908 с. 明言。中国新音乐。北京：人民音乐出版社，2010年，908页。

210. *Мин, Ян.* Китайская музыкальная критика в XX веке / Ян Мин. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 2002. — 526 с. 明言。20世纪中国音乐批评导论。北京：人民音乐出版社，2002年，526页。

211. *Мэй, Хан.* О создании фортепианной музыки в стиле Синьцзян / Мэй Хан // Журнал Синьцзянского института искусств. — Синьцзян. — 2005. — № 2. — С. — 36–40. 梅寒。论新疆风格钢琴曲的创作。新疆：《新疆艺术学院学报》，2005年，第02期，36–40页。

212. *Сан, Тун.* Теория и применение гармонии / Тун Сан. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1988. — 566 с. 桑桐。和声的理论与应用。上海音乐出版社，1988年，566页

213. *Сан, Тун*. Сборник эссе о гармонии / Тун, Сан. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2002. — 402 с. 桑桐。桑桐和声论文集。上海：上海音乐出版社，2002年，402页。

214. *Си, Цян*. Распространение и наследие национальной инструментальной музыки / Цян Си // Пекин : Китайская музыка. — 1993. — № 2. — С. 21–23. 席强。民族器乐曲的传播与传承。北京：《中国音乐》，1993年，第02期，21–23页。

215. *Сон, Ивэнь*. Исследование фортепианной музыки на тему музыки Чэнь Пэйсюня в провинции Гуандун / Ивэнь Сон // Журнал Цилу Ииюань. — Шаньдун. — 2004. — № 4. — С. 58–63. 宋艺闻。陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究。山东：《齐鲁艺苑》，2004年，第04期，58–63页。

216. *Су, Ланшэнь*. Интервью с господином Ван Лисанем / Ланшэнь Су // Журнал Фортепианное искусство. — Пекин. — 1998. — № 1. — С. 4–9. 苏澜深。汪立三先生访谈录。北京：《钢琴艺术》，1998年，第01期，4–9页。

217. *Сунь, Цзюань*. Художественные особенности и творческий опыт фортепианных произведений Чжу Цзяньэр / Цзюань Сунь // Изучение музыки. — Пекин. — 2012. — № 2. — С. 86–98. 孙娟。北京：《音乐研究》，2012年，第02期，86–98页。

218. *Сунь, Юнь*. Анализ элементов национальной музыки в китайских фортепианных произведениях / Юнь Сунь // Большая сцена. — Хэбэй. — 2015. — № 9. — С. 116–117. 孙韵。中国钢琴作品中的民族音乐元素分析。河北：《大舞台》，2015年，第09期，116–117页。

219. *Сюань, Лихуа*. Музыкальная культура китайских фортепианных произведений / Лихуа Сюань // Литература. — Чанчунь. — 2007. — № 16.

— С. 94–95. 宣立华。中国钢琴作品的音乐文化。长春：《电影文学》，2007年，第16期，94–95页。

220. *Сюй, Фугуань*. Китайский художественный дух / Фугуан Сюй. — Шанхай : Издательство Восточно-Китайского педагогического университета, 2001. — 355 с. 徐复观。中国艺术精神。上海：华东师范大学出版社，2001年，355页。

221. *Сюй, Яньцин*. Художественные особенности китайских фортепианных аранжировок в период Культурной революции / Яньцин Сюй // Литературное образование. — Хубэй. — 2007. — № 3. — С. 134–137. 徐燕琴。文革时期中国钢琴改编曲的艺术特征。湖北：《文学教育》，2007年，第03期，134–137页。

222. *Сян, Яоли*. Краткая дискуссия о национальных элементах китайской фортепианной музыки / Яоли Сян // Создание музыки. — Пекин. — 2013. — № 6. — С. 138–139. 向耀莉。浅论中国钢琴音乐之民族化元素。北京：《音乐创作》，2013年，第06期，138–139页。

223. *Сяо, Дуань*. Анализ истоков персидско-арабской музыкальной системы, используемой в китайской уйгурской народной музыке / Дуань Сяо // Журнал Фуцзяньского педагогического университета (издание по философии и социальным наукам). — Фуцзянь. — 2005. — № 6. — С. 83–86. 肖端。我国维吾尔族民族民间音乐中使用波斯-阿拉伯音乐体系之源流探析。福建：《福建师范大学学报(哲学社会科学版)》，2005年，第06期，83–86页。

224. *Тан, Бяо*. Создание и эстетика фортепианной адаптации музыки провинции Гуандун / Бяо Тан // Журнал Художественная оценка. — Гуйчжоу. — 2016. — № 6. — С. 62–64. 汤彪。广东音乐钢琴改编曲的创作与审美面面观。贵州：《艺术评鉴》，2016年，第06期，62–64页。

225. *Тан, Пин*. Уникальное звучание произведений китайской фортепианной музыки / Пин Тан // Народная музыка. — Пекин. — 2007. — № 5. — С. 18–21. 唐平。中国钢琴音乐作品的特有声韵。北京：《人民音乐》，2007年，第05期，18–21页。

226. *Тиан, Кевен*. История китайской музыки и признательность за шедевр / Кевен Тиан. — Пекин : Издательств Университета Цинхуа, 2007. — 271 с. 田可文。中国音乐史与名作赏析。北京：人民音乐出版社，2007年，271页。

227. *Тон, Чжунлянь*. Базовое руководство по теории традиционной китайской музыки / Чжунлянь Тон. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 2004. — 268 с. 童忠良。中国传统乐理基础教程。北京：人民音乐出版社，2004年，268页。

228. *У, Сюлин*. Исполнительские характеристики фортепианных обработок традиционной китайской музыки / Сюлин У // Журнал городского университета Хунань. — Хунань. — 2004. — № 3. — С. 96–99. 吴修林。中国传统乐曲钢琴改编作品的演奏特色。湖南：《湖南城市学院学报》，2004年，第03期，96–99页。

229. *У, Сяодао*. Анализ музыкального стиля Шэньбэй в фортепианной пьесе «Терракотовая армия» / Сяодао У // Симфония. — Сиань. — 2015. — № 2. — С. 140–145. 吴晓稻。钢琴曲《秦俑》中的陕北地域音乐风格探析。西安：《交响》，2015年，第02期，140–145页。

230. *У, Чжисянь*. Этапы развития китайских фортепианных произведений и их региональные стили / Чжисянь У // Журнал Яньчэнского педагогического университета (издание по гуманитарным и социальным наукам). — Цзянсу. — 2008. — № 5. — С. 112–115. 吴志仙。中国钢琴作品的发展阶段及其地域风格。江苏：《盐城师范学院学报（人文社会科学版）》，2008年，第05期，112–115页。

231. У, Янь. Исследование фортепианного творчества и произведений китайской народной музыки / Янь У. — Харбин : Изд-во «Хэйлунцзян», 2007. — 448 с. 吴岩。中国民族民间音乐的钢琴创作与作品研究。哈尔滨：黑龙江出版社，2007年，448页。

232. Фан, Ли. Исследование гармонии фортепианной сюиты Чжу Цзяньэр / Ли Фан // Китайская музыка. — Пекин. — 2007. — № 2. — С. 126–129. 范黎。朱践耳钢琴组曲和声研究。北京：《中国音乐》，2007年，第02期，126–129页。

233. Фань, Цзуинь. Теория и метод китайской пентатоники ладовой гармонии / Цзуинь Фань. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2003. — 306 с. 樊祖荫。中国五声性调式和声的理论与方法。上海：上海音乐出版社，2003年，306页。

234. Фэн, Инь. Исследование социальных функций народных песен провинции Сычуань национальность хань / Инь Фэн // Сычуаньская драма. — Сычуань. — 2014. — № 5. — С. 131–134. 冯颖。四川汉族民歌的社会功能探究。四川：《四川戏剧》，2014年，第05期，131–134页。

235. Фэнь, Ли. Сравнительное исследование гармонии в творчестве Чэнь Пэйсюня и других композиторов / Ли Фэнь // Журнал Университета Маомин. — Гуаньдун. — 2006. — № 5. — С. 80–82. 冯丽。陈培勋与其他作曲家作品中的和声比较研究。广东：《茂名学院学报》，2006年，第5期，80–82页。

236. Фэнь, Сяогань. Сходство и различие между китайской и западной культурной традицией и музыкально-эстетическим мышлением / Сяогань Фэнь. // Журнал Шэньянской консерватории музыки. — Шэньян. — 2001. — № 3. — С. 16–20. 冯效刚。中西文化传统与音乐审美思维的异同。沈阳：《乐府新声(沈阳音乐学院学报)》，2001年，第03期，16–20页。

237. *Фэнь, Сяоцзин.* Об объединении национальностей и совместимости китайской музыки / Сяоцзин Фэнь // Литературно-художественная дискуссия. — Цзилинь. — 2018. — № 4. — С. 200–204. 冯晓婧。论中国音乐民族性与兼容性的统一。吉林：《文艺争鸣》，2018年，第04期，200–204页。

238. *Хань, Лихуа.* История создания китайской фортепианной музыки и ее основные характеристики / Лихуа Хань // Фольклорная музыка. — Юньнань. — 2009. — № 3. — С. 119–121. 杭丽华。中国钢琴音乐创作历程及其主要特点。云南：《民族音乐》，2009年，第03期，119–121页。

239. *Хуан, Бо.* О ритмических факторах фортепианной музыки в стиле Синьцзян / Бо Хуан // Народная музыка. — Пекин. — 2011. — № 7. — С. 22–25. 黄勃。论新疆风格钢琴曲中的节奏因素。北京：《人民音乐》，2011年，第07期，22–25页。

240. *Хуан, Хувэй.* Фортепианные произведения Хуан Хувэй / Хувэй Хуан; авт. текста: Даоджин Тон, Хувэй Хуан. — Шанхай : Изд-во Шанхайская музыка, 2010. — 91 с. : нот. 黄虎威，童道锦。黄虎威钢琴作品选。上海：上海音乐出版社，2010年，91页。

241. *Хэ, Ли.* Процесс создания и характеристики современных фортепианных произведений в Западном Китае / Ли Хэ // Журнал Тяньцзиньской консерватории музыки. — Тяньцзинь. — 2013. — № 3. — С. 47–53. 贺莉。当代中国西部主题钢琴作品的创作历程及特色。天津：《天津音乐学院学报》，2013年，第03期，47–53页。

242. *Хэ, Лутин.* Избранные музыкальные статьи / Лутин Хэ. — Шанхай : Шанхайское издательство литературы и искусства, 1981. — 249 с. 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。

243. *Хэ, Лутин*. Фортепианные произведения Хэ Лутина / Лутин Хэ. — Шанхай : Изд-во Шанхайская музыка, 1999. — 421 с. : нот. 贺绿汀。贺绿汀全集。上海：上海音乐出版社，1999年，421页。

244. *Хэ, Цинь*. История Китайской Народной Республики / Цинь Хэ. — Пекин : Пресса о высшем образовании, 1997. — 548 с. 何沁。中华人民共和国史。北京：高等教育出版社，1997年，548页。

245. *Хэ, Шэнхай*. О взаимосвязи географических факторов и этнических групп / Шэнхай Хэ // Журнал Китайского университета Миньцзу (издание по философии и общественным наукам). — Пекин. — 2009. — № 1. — С. 43–49. 何生海。论地理因素与民族关系。北京：《中央民族大学学报(哲学社会科学版)》，2009年，第01期，43–49页。

246. *Цай, Чжундэ*. История китайской музыкальной эстетики / Чжундэ Цай. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 2003. — 866 с. 蔡仲德。中国音乐美学史。北京：人民音乐出版社，2003年，866页。

247. *Цзинь, Инь*. Воплощение китайских элементов в создании фортепианной музыки / Инь Цзинь // Большая сцена. — Хэбэй. — 2013. — № 1. — С. 60–61. 金英。中国民族音乐元素在钢琴音乐创作中的体现。河北：《大舞台》，2013年，第01期，60–61页。

248. *Цзин, Пэн*. О влиянии элементов оперной музыки на китайское фортепианное искусство / Пэн Цзин // Создание музыки. — Пекин. — 2016. — № 6. — С. 108–109. 景鹏。论戏曲音乐元素对中国钢琴艺术的影响。北京：《音乐创作》，2016年。第06期，108–109页。

249. *Цзин, Юэ*. Сравнительный анализ техники письма фортепианных произведений Чэнь Пэйсюня «Луна над гладью озера в осеннюю ночь» и вариации на тему «Две летающие бабочки» / Юэ Цзин // Журнал Северная музыка. — Хэйлунцзян. — 2018. — № 14. — С. 86–87. 金悦。陈培勋钢琴

作品《平湖秋月》与《双飞蝴蝶主题变奏曲》在写作手法上的对比分析。黑龙江：《北方音乐》，2018年，第14期，86–87页。

250. Цзоу, Инин. Творческая характеристика «Мгновения пекинской оперы» Чэнь Цигана / Инин Цзоу // Художественное мировоззрение. — Тяньцзинь. — 2020. — № 30. — С. 26–27. 邹宜宁。陈其钢《京剧瞬间》的创作特点。天津：《艺术大观》，2020年，第30期，26–27页。

251. Цзоу, Сян. Предварительное исследование современной китайской фортепианной музыки после 1977 года / Сян Цзоу // Фортепианное искусство. — Пекин. — 2009. — № 12. — С. 32–34. 邹翔。1977年后中国现代钢琴音乐初探。北京：《钢琴艺术》，2009年，第12期，32–34页。

252. Цзюй, Цихон. Китайская музыка XX века / Цихон Цзюй. — Циньдао : Издательство Циндао, 1992. — 258 с. 居其宏。20世纪中国音乐。青岛：青岛出版社, 1992年，258页。

253. Цзюй, Цихун. Китайская музыка XX века / Цихон Цзюй. — Пекин : Центральная консерватория музыкальной прессы, 2008. — 507 с. 居其宏。改革开放与新时期音乐思潮。北京：中央音乐学院出版社，2008年，507页。

254. Цзюй, Цихун. Советские музыкальные мысли и современная история китайской музыки / Цихун Цзюй // Китайское музыковедение. — Пекин. — 2017. — № 1. — С. 42–51. 居其宏。苏联音乐思潮与我国近现代音乐史。北京：《中国音乐学》，2017年，第01期，42–51页。

255. Цзян, Цзяньхуэй. Краткий очерк фортепианных сюит в западном Аньхое / Цзяньхуэй Цзян // Журнал университета западного Аньхоя. — Луань. — 2010. — № 3. — С. 55–58. 江剑辉。钢琴组曲《皖西素描》研究。六安：《皖西学院学报》，2010年，第03期，55–58页。

256. *Чжан, Гоцин.* Конфуцианство и даосизм. Эстетика и культура / Гоцин, Чжан. — Пекин : Китайская пресса социальных наук, 2002. — 185 с. 张国庆. 儒、道美学与文化. 北京: 中国社会科学出版社, 2002年, 185页。

257. *Чжан, Жуйжун.* Традиционные факторы в создании фортепианной музыки Ван Лисана / Жуйжун Чжан // Изучение музыки. — Пекин. — 2008. — № 4. — С. 91–96. 张瑞蓉. 汪立三钢琴音乐创作中的传统因素. 北京: 《音乐研究》, 2008年, 第04期, 91–96页。

258. *Чжан, Имин.* Ван Лисан: Человек и музыка / Имин Чжан // Фортепианное искусство. — Пекин. — 2013. — № 9. — С. 8–15. 张奕明. 汪立三:其人其乐. 北京: 《钢琴艺术》, 2013年, 第09期, 8–15页。

259. *Чжан Инхан, Цай Хайжон.* Китайская традиционная культура / Инхан Чжан, Хайжон Цай. — Шанхай : Шанхайское народное издательство, 2000. — 515 с. 张应杭, 蔡海榕. 中国传统文化概论. 上海: 上海人民出版社, 2000年, 515页。

260. *Чжан, Липин.* Путь развития произведений китайской фортепианной музыки / Липин Чжан // Журнал Хэйлунцзянского института образования. — Хэйлунцзян. — 2008. — № 2. — С. 155–156. 战丽萍. 中国钢琴音乐作品的发展道路. 黑龙江: 《黑龙江教育学院学报》, 2008年, 第02期, 155–156页。

261. *Чжан, Сянлин.* Национальные особенности фортепианного творчества Чу Ванхуа / Сянлин Чжан // Музыкальная жизнь. — Ляонин. — 2008. — № 4. — С. 76–78. 章向玲. 储望华钢琴音乐作品的民族化特征. 辽宁: 《音乐生活》, 2008年, 第04期, 76–78页。

262. *Чжан, Фэнци.* Анализ понятия «региональная культура» и пути ее исследования / Фэнци Чжан // Чжэцзян Социальные науки. — Чжэцзян. —

2008. — № 4. — С. 63–66. 张凤琦。“地域文化”概念及其研究路径探析。浙江：《浙江社会科学》，2008年，第04期，63–66页。

263. Чжан, Хуэй. Слияние эмоций и пейзажей — исследование художественной концепции китайской фортепианной музыки / Хуэй Чжан // Журнал Северо-Восточного педагогического университета (издание по философии и социальным наукам). — Цзилинь. — 2010. — № 5. — С. 136–139. 张慧。情与景的交融 — 中国钢琴音乐意境之探究。吉林：《东北师大学报(哲学社会科学版)》，2010年，第05期，136–139页。

264. Чжан, Цюн. О влиянии и интеграции фортепианной музыки в китайскую национальную музыку / Цюн Чжан // Создание музыки. — Пекин. — 2012. — № 10. — С. 136–138. 张琼。论钢琴音乐对中国民族音乐的影响及融合。北京：《音乐创作》，2012年，第10期，136–138页。

265. Чжан, Цянь. Основы музыкальной эстетики / Цянь Чжан. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 1992. — 350 с. 张前。音乐美学基础。北京：人民音乐出版社，1992年，350页。

266. Чжао, Бин. Краткий разговор об исполнении фортепианных произведений в китайском стиле / Бин Чжан // Фортепианное искусство. — Пекин. — 2006. — № 3. — С. 45–46. 赵兵。浅谈中国风格钢琴作品的演奏。北京：《钢琴艺术》，2006年，第03期，45–46页。

267. Чжао, Дунмей. Художественное произведение последнего фортепианного произведения Чэнь Цигана «Мгновения пекинской оперы»/ Дунмей Чжао // Китайская музыка. — Пекин. — 2003. — № 4. — С. 27–29. 赵冬梅。陈其刚最新钢琴作品《京剧瞬间》的艺术创造。北京：《中国音乐》，2003年，第04期，27–29页。

268. Чжао, Цихуа. Эстетические характеристики традиционной китайской оперы / Цихуа Чжао // Оперное искусство. — Пекин. — 2002.

— № 1. — С. 61–66. 赵启华。中国传统戏曲美学特征。北京：《戏曲艺术》，2002年，第01期，61–66页。

269. Чжао, Сяошэн. Контекст китайского фортепиано / Сяошэн Чжао // Фортепианное искусство. — Пекин. — 2003. — № 1. — С. 35–36. 赵晓生。中国钢琴语境。北京：《钢琴艺术》，2003年，第01期，35–36页。

270. Чжао, Сяошэн. Как играть на фортепиано / Сяошэн Чжао. — Хунань : Хунань Образовательная Пресса, 1991. — 325 с. 赵晓生。钢琴演奏之道。湖南：湖南教育出版社，1991年，325页。

271. Чжао, Сяошэн. Система композиции тайцзи / Сяошэн Чжао. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2006. — 323 с. 赵晓生。太极作曲系统。上海：上海音乐出版社，2006年，323页。

272. Чжоу, Вэйминь. Обзор и размышления о создании китайской фортепианной музыки в XX веке / Вэйминь Чжоу // Китайская музыка. — Пекин. — 2007. — № 2. — С. 116–121. 周为民。20世纪中国钢琴音乐创作的回顾与思考。北京：《中国音乐》，2007年，第02期，116–121页。

273. Чжоу, Мен. Конфуцианство в китайской фортепианной музыке / Мен Чжоу // Искусство исследования. — Харбин. — 2012. — № 1. — С. 64–65. 周民。中国钢琴音乐的儒家思想文化。哈尔滨：《艺术研究》，2012年，第01期，64–65页。

274. Чжоу Синьхуа, Ми Линлин. Общая ситуация со стилем фортепианной музыки в Синьцзяне, Китай / Синьхуа Чжоу, Линлин Ми // Создание музыки. — Пекин. — 2011. — № 6. — С. 184–185. 周新华,米灵灵。我国新疆音乐风格钢琴曲的概况。北京：《音乐创作》，2011年，第06期，184–185页。

275. Чжоу, Цинь. Краткая дискуссия об исторической эволюции китайской фортепианной музыки / Цинь Чжоу // Фортепианное искусство.

— Пекин. — 2004. — № 4. — С. 35–37. 周琴。浅谈中国钢琴音乐的历史演进。北京：《钢琴艺术》，2004年，第04期，35–37页。

276. *Чжоу, Чань*. Китайские современные музыканты и произведения / Чань Чжоу. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 2003. — 299 с. 周畅。中国现当代音乐家与作品。北京：人民音乐出版社，2003年，299页。

277. *Чжу, Ваньшу*. Региональная культура и китайская литература. На примере культуры Хуэйчжоу / Ваньшу Чжу // Журнал Китайского университета Жэньминь. — Пекин. — 2014. — № 4. — С. 25–32. 朱万曙。地域文化与中国文学 — 以徽州文化为例。北京：《中国人民大学学报》，2014年，第04期，25–32页。

278. *Чжу, Лин*. Слабый ритм в начале предложений в уйгурских народных песнях / Лин Чжу // Журнал Синьцзянского института искусств. — Синьцзян. — 2005. — № 4. — С. 34–36. 祝龄。维吾尔族民间歌曲中的句首弱起节奏。新疆：《新疆艺术学院学报》，2005年，第04期，34–36页。

279. *Чжу, Хэнфу*. Эстетика китайской оперы / Хэнфу Чжу. — Нанкин : Издательство Нанкинского университета, 2008. — 281 с. 朱恒夫。中国戏曲美学。南京：南京大学出版社，2008年，281页。

280. *Чжу, Шируй*. Формирование и развитие полифонического мышления в китайской музыке / Шируй Чжу. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 1992. — 333 с. 朱世瑞。中国音乐中复调思维的形成与发展。北京：人民音乐出版社，1992年，333页。

281. *Чжэн, Инлэр*. Гениальное сочетание темы народной песни и атональной гармонии — 60-летие фортепианной композиции Сан Туна «В далеком краю» / Инлэр Чжэн // Фортепианное искусство. — Пекин. —

2007. — № 4. — С. 110–115. 郑英烈。民歌主题与无调性和声的巧妙结合 — 贺桑桐钢琴曲 《在那遥远的地方》创作60周年。北京：《音乐艺术》，2007年，第04期，110–115页。

282. Чэнь, Биньи. Общая история китайской музыки / Биньи Чэнь. — Чунцин : Издательство Юго-Западного педагогического университета, 2003. — 396 с. 陈秉义。中国音乐通史概述。重庆：西南师范大学出版社，2003年，396页。

283. Чэнь, Пейсюнь. Избранные фортепианные произведения Чэнь Пэйсюня / Пейсюнь Чэнь; авт. текста: Даоджин Тон, Пейсюнь Чэнь. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 2002. — 49 с. : нот. 陈培勋，童道锦。陈培勋钢琴作品选集。北京：人民音乐出版社，2002年，49页。

284. Чу, Ванхуа. Как я пришел к композиторству / Ванхуа Чу // Фортепианное искусство. — Пекин. — 1999. — № 5. — С. 13–14. 储望华。我怎样走上作曲之路。北京：《钢琴艺术》，1999年，第05期，13–14页。

285. Чу, Ванхуа. Обсуждение аранжировок двух сольных пьес для фортепиано / Ванхуа Чу // Фортепианное искусство. — Пекин. — 1999. — № 3. — С. 14–16. 储望华。漫谈两首钢琴独奏曲的改编。北京：《钢琴艺术》，1999年，第03期，14–16页。

286. Чу, Ванхуа. Обсуждение фортепианного соло «Отражение луны в двух источниках» / Ванхуа Чу // Фортепианное искусство. — Пекин. — 1999. — № 1. — С. 13–15. 储望华。漫谈钢琴独奏曲《二泉映月》。北京：《钢琴艺术》，1999年，第01期，13–15页。

287. Чу, Ванхуа. Избранные фортепианные произведения Чу Ванхуа / Ванхуа Чу; авт. текста: Даоджин Тон, Ванхуа Чу. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 2001. — 182 с. 储望华，童道锦。储望华钢琴作品选集。北京：人民音乐出版社，2001年，182页。

288. *Чэнь, Вэньхун*. Фортепианная музыка и ее стилистические особенности в «период культурной революции» / Вэньхун Чэнь // Китайская музыка. — Пекин. — 2006. — № 3. — С. 123–125. 陈文红。“文革时期”的钢琴音乐及其风格特征。北京：《中国音乐》，2006年，第03期，123–125页

289. *Чэнь, Сюй*. Создание китайской фортепианной музыки и ее просвещение / Сюй Чэнь // Изучение музыки. — Пекин. — 2001. — № 4. — С. 96–103. 陈旭。中国钢琴音乐的创作及其启示。北京：《音乐研究》，2001年，第04期，96–103页。

290. *Шан, Нан*. Художественные особенности и развитие национальной музыки в Сычуани / Нан Шан // Дом драмы. — Хубэй. — 2017. — № 14. — С. 73. 单南。四川地区民族音乐的艺术特色与发展。湖北：《戏剧之家》，2017年，第14期，73页。

291. *Шан, Ян*. Исследование фортепианной музыки на основе китайской национальной инструментальной музыки / Ян Шан // Создание музыки. — Пекин. — 2017. — № 6. — С. 90–92. 尚艳。中国民族器乐曲改编的钢琴曲研究。北京：《音乐创作》，2017年，第06期，90–92页。

292. *Ши, Сюшень*. Об эстетической культуре китайской оперы / Сюшень Ши. — Пекин : Издательство Пекинского института радиовещания, 2002. — 420 с. 施旭升。中国戏曲审美文化论。北京：北京广播学院出版社，2002年，420页。

293. *Ши, Юн*. Исследование создания фортепианной музыки в стиле пекинской оперы / Юн Ши // Журнал Центральной консерватории. — Пекин. — 2011. — № 2. — С. 99–110. 施咏。京剧风格钢琴曲创作研究。北京：《中央音乐学院学报》，2011年，第02期，99–110页。

294. Юань, Бин. Анализ фортепианных произведений Хуан Хувэй / Бин Юань // *Голос Желтой реки*. — Шаньси. — 2016. — № 5. — С. 6–7. 袁斌。

黄虎威钢琴作品探析。山西：《黄河之声》，2016年，第05期，6–7页。

295. Юань, Цзинфан. Введение в китайскую традиционную музыку / Цзинфан, Юань. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2000. — 550 с. 袁静芳。中国传统音乐概论。上海：上海音乐出版社，2000年，550页。

296. Юй, Лиган. Краткое обсуждение приемов композиции фортепианного соло «Отражение луны в двух источниках» / Лиган Юй // *Китайская музыка*. — Пекин. — 2004. — № 2. — С. 102–104. 于立刚。浅论钢琴独奏曲《二泉映月》的创作手法。北京：《中国音乐》，2004年，第02期，102–104页。

297. Юй, Сюсянь. Китайская традиционная полифоническая музыка / Сюсянь Юй. — Пекин : Изд-во Народная музыка, 2006. — 489 с. 于苏贤。中国传统复调音乐。北京：人民音乐出版社，2006年，489页。

298. Ян, Вэн. Национальная характеристика произведений китайской фортепианной музыки / Вэн Ян // *Журнал «Музыкальное исследование»*. — Сычуань. — 2005. — № 1. — С. 70–74. 杨文。中国钢琴音乐作品的民族化特征。四川：《音乐探索》，2005年，第01期，70–74页。

299. Ян, Жухуай. Музыкальный анализ и создание / Жухуан Ян. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 2003. — 784 с. 杨儒怀。音乐的分析与创作。北京：人民音乐出版社，2003年，784页。

300. Ян, Сяньчжун. Сосуществование реальности и вымысла в китайских фортепианных произведениях / Сяньчжун Ян // *Исследование музыки*. — Сычуань. — 2008. — № 2. — С. 67–69. 杨贤忠。中国钢琴作品中的虚实相生。四川：《音乐探索》，2008年，第02期，67–69页。

301. Ян, Фэй. Применение этнических народных ритмов в создании китайской фортепианной музыки / Фэй Ян // Северная музыка. — Хэйлуунцзян. — 2011. — № 4. — С. 103–104. 燕飞。民族民间节奏在我国钢琴曲创作中的运用。黑龙江：《北方音乐》，2011年，第04期，103–104页。

302. Ян, Хонбин. Китайское искусство фортепианной музыки / Хонбин Ян. — Пекин : Университет Цинхуа, 2012. — 309 с. 杨洪冰。中国钢琴音乐艺术。北京：清华大学出版社，2012年，309页。

303. Ян, Цзин. Интерпретация исполнения фортепианной пьесы «Три вариации на тему Мэй Хуа» / Цзин Ян // Китайская музыка. — Пекин. — 2002. — № 4. — С. 72–75. 杨静。钢琴曲《梅花三弄》演奏之诠释。北京：《中国音乐》，2002年，第04期，72–75页。

304. Ян, Янди. О создании китайской фортепианной музыки после реформ и открытости / Янди Ян // Изучение музыки. — Пекин. — 2019. — № 4. — С. 25–35. 杨燕迪。论改革开放以来的中国钢琴音乐创作。北京：《音乐研究》，2019年，第04期，25–35页。

ПРИЛОЖЕНИЯ

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ К ГЛАВЕ 1.
ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА
КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ
И ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ КООРДИНАТ

Пример 1.1

Цуй Бинюань. Терракотовая армия, т. 3–5

Пример 1.2

Ван Лисан. Впечатление от картины Кайи Хигасияма. Озеро, т. 1–5

Quasi recitativo (♩ = 50)
Rubato

Пример 1.3 Ван Лисан. Впечатление от картины Кайи Хигасияма. Шум волн, т. 1–5

Maestoso (♩ = 46)

The musical score for Example 1.3 is written for piano and consists of four staves. The tempo is marked **Maestoso** with a quarter note equal to 46 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The first measure features a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The second measure continues the piano part with a piano (*p*) dynamic. The third and fourth measures show a transition in the right hand, with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 1.4

Ван Цзяньжон. Река Люян, т. 52–53

The musical score for Example 1.4 is written for piano and consists of two systems of two staves each. The tempo is marked **Maestoso** with a quarter note equal to 46 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system features a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system continues the piece with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ К ГЛАВЕ 2.
РЕГИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ
В КИТАЙСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Пример 2.1

Чэнь Пэйсюнь. Коробейник, т. 1–10

Allegretto (♩ = 100-104)

Пример 2.2

Чэнь Пэйсюнь. Луна над гладью озера в осеннюю ночь, т. 1–4

Lento 悠扬宽阔、优美明朗

Пример 2.3

Цзян Вэнье. Фортепианная соната № 4 ор. 54, I ч, т. 1–6

Allegro animato

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Allegro animato' and 'f'. It features a complex rhythmic pattern in the right hand with a trill, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity and includes another trill in the right hand.

Пример 2.4

Ли Инхай. Даже самые высокие здания начинаются от поверхности земли,

т. 18–25

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system starts at measure 18 and features a circled section in the right hand. The second system starts at measure 22 and includes an 8-measure rest in the right hand. The music is characterized by complex rhythmic patterns and articulation marks.

Пример 2.5

Жао Юйянь. Импровизация – ручная тележка, т. 1–11

Allegretto animato ($\text{♩} = 100$)

p

rit.

Пример 2.6

Ван Цзяньчжон. Лилия цветет ослепительно красным, т. 1–4

Rubato ($\text{♩} \approx 60$)

mp *pp* *cresc.*

12

12

Пример 2.7

Ван Лисан. Брат и сестра осваивают целину, т. 1–9

Andante (♩ = 108)

f

8

8

8

5 **Fresco**

sempre f

mp

m.s.

8

Пример 2.8

Чу Ванхуа. Новый год, т. 10–22

Adagio ♩ = 56

Lento espressivo poco misterioso ♩ = ca 60

p

p una corda

con ped. ad lib.

8^{vb}

pp

mp

p

pp

sf mp espr.

p

pp

Пример 2.9 Хуан Хувэй. Картины княжества Ба и царства Шу. Утренняя песня, т. 1–9

一、晨 歌

黄虎威 (1958)

Adagio (♩=54)

Пример 2.10 Хуан Хувэй. Картины княжества Ба и царства Шу. Эхо в горной долине,

т. 1–6

Moderato (♩=80)

Пример 2.11

Сан Тун. В далеком краю, т. 1–7

Lento molto

pp

con espressivo p

ppp

pp

ppp

pp

pp

Пример 2.12

Сан Тун. В далеком краю, т. 51–53

51 (8^{va})

mf

p

Пример 2.13

Дин Шандэ. Первый синьцзянский танец, т. 1–11

Allegretto agitato ♩ = 100

Op. 6

p staccato sempre

con ped.

p

cresc.

mf

mp

Пример 2.14

Дин Шандэ. Второй синьцзянский танец, т. 1–14

Moderato con molto $\text{♩} = 96$ 丁善德 曲

Пример 2.15

Го Чжихун. Синьцзянский танец, т. 1–8

Allegro Vivace 郭志鸿

Пример 2.16

Сунь Ицзян. Весенний танец, т. 19–29

19

p

leggiero

25

Пример 2.17

Чэнь Юн. Пейзажи гор Ишань. Очаг, т. 1–9

Adagio (♩=112)

mp

5

Пример 2.18

Чжан Чао. Три народные песни-шаньяо юга провинции Юньнань.

Горная луна, т. 1–6

Adagio Grazioso

pp *p* *p* *mp*

**НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ К ГЛАВЕ 3.
ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ
НА ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ**

Пример 3.1

Тан Дун. Наблюдая за оперой, т. 1–12

Allegro Vivace 谭盾曲

ff *f* *f*

sempre staccato

Пример 3.2

Си Цимин. Хунаньские цветочные барабаны – хуагу, т. 6–15

f *f*

Пример 3.3 Ни Хунцзин. Арии пекинской оперы. Четыре этюда для фортепиано, № 1,

т. 14–23

14 *mf*

19 *p*
leggiero

Пример 3.4

Чэнь Циган. Мгновения пекинской оперы, т. 3–6

3 *p* *pp*

5 *p*

3va

Пример 3.5

Чэнь Циган. Мгновения пекинской оперы, т. 20–25

Musical score for Example 3.5, measures 20-25. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 20-22, and the second system covers measures 23-25. The music is written for piano with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are trills in measures 20, 21, 23, and 24. Crescendos and decrescendos are used to shape the dynamics. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Пример 3.6

Чжан Чао. Пи Хуан, т. 1–6

Musical score for Example 3.6, measures 1-6. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-6. The music is written for piano with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). There are trills in measures 1, 2, 3, and 4. The score includes *Ped.* (pedal) markings and *una corda* / *tre corda* instructions. The first system ends with a *rit.* (ritardando) marking. The second system starts with a *dim.* (diminuendo) marking and ends with a *rit.* marking. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Пример 3.7

Ван Амао. Шэн Дань Цзин Мо Чоу. Дань, т. 7

7

pp

mp *expressivo, quasi legato*

3

Пример 3.8

Чэнь И. Мотивы Хэнань, т. 1–8

Allegretto scherzando (♩ = 120)

陈 怡 (1985)

mf

f

p

f

2 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3

1 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1

Пример 3.9

Ван Цзяньчжон. Сотни птиц поклоняются фениксу, т. 285–294

285

ff allargando

290

a tempo

pp

sff

Пример 3.10

Чу Ванхуа. День освобождения, т. 69–78

p

mf

保持跳音

sf

p

保持跳音