

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»

На правах рукописи



Цао Синьюй

**ПОЛИФОНΙΑ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ
КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ:
ТРАДИЦИИ ОБУЧЕНИЯ И ТВОРЧЕСТВО**

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Н. Г. Агдеева

Казань – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава 1. Полифония в образовательных учреждениях в Китае в контексте развития музыкальной культуры в XX веке	22
1.1. Начальный этап преподавания полифонии в Китае (1919–1949)	26
1.2. Развитие и кризис музыкально-теоретического образования: от основания КНР до Культурной революции (1949–1976)	41
1.3. 1980-е–2000-е годы – «период открытости» в музыковедении и системе преподавания полифонии	49
1.4. Полифония как предмет в современном цикле музыкально-теоретических дисциплин в ВУЗах Китая: проблемы преподавания	60
Глава 2. Западноевропейские и российские традиции в преподавании полифонии в Китае	72
2.1. Предпосылки развития полифонии в китайской традиционной музыке	72
2.2. Учебники по полифонии в Китае	79
2.2.1. Содержание учебников по полифонии Чэнь Минчжи, Дуань Пинтая, Лю Фуана, Линь Хуа, Ю Сусянь: сходства и различия подходов	81
2.2.2. Практика перевода и селекции теоретического материала на примере «Учебника полифонии» С. Скребкова	90
2.2.3. Рекомендации для анализа музыкальных произведений в учебниках полифонии Китая	94

2.3. Жанры и формы в контексте преподавания полифонии в Китае	98
2.3.1. Композиционные элементы в фуге: адаптация теоретических положений к практике сочинения	98
2.3.2. Пентатонная тема и ее развитие: рекомендации к сочинению в учебниках полифонии Чэнь Минчжи, Линь Хуа, Ю Сусянь, Лю Фуана	108
2.3.3. Малые полифонические формы, фуги и полифонические циклы	118
2.4. Полифония в подготовке национальных композиторов в российской системе музыкального образования	151
2.4.1. Опыт работы с национальными композиторами в классе полифонического сочинения Г. И. Литинского	151
2.4.2. Пентатоника – хроматика – додекафония: о двух теориях Чжан Инле и Ш. Шарифуллина	157
Глава 3. Полифония: от педагогики к творчеству	162
3.1. Фуга d moll из цикла «24 фуги с аналитическими очерками» Ю Сусянь: инструктивный и концертный варианты	162
3.2. Полифоническое произведение как художественный ориентир для молодых композиторов: прелюдии и фуги Дин Шандэ и Чэнь Мин- чжи	167
3.3. Полифоническое произведение как художественный феномен: программный полифонический цикл Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту»	174
Заключение	190
Список литературы и источников	194
Приложение 1: Нотные примеры	247

Приложение 2: Наиболее употребительные учебники по полифонии китайских авторов	290
Приложение 3: Список изданных полифонических произведений для фортепиано китайских композиторов	316
Приложение 4: Список избранных концертов китайской фортепианной музыки в полифонических жанрах	327

Введение

Актуальность темы. Музыкальная культура Китая, получившая широкое и устойчивое развитие в XX веке, сегодня становится объектом исследования музыковедов разных стран. Идя по пути сохранения национальной специфики и с опорой на опыт мировой музыкальной классики, музыканты Поднебесной активно развивают музыкальные традиции своей страны. Во второй половине XX века наблюдается процесс интенсивного освоения европейских полифонических жанров и форм, что наиболее полно и разнообразно проявилось в фортепианной музыке Китая. Заслуживает внимания тот факт, что творчество китайских композиторов в области полифонии становится «практическим доказательством» их теоретических воззрений. Обращение к полифонии носит системный характер: китайские композиторы выступают в роли не только создателей произведений, но и авторов фундаментальных трудов по вопросам полифонии и педагогов. На первом этапе ориентирами послужили произведения мастеров западноевропейского и русского полифонического искусства – И. С. Баха, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, значительное влияние при этом оказала научная теоретическая традиция, восходящая к трудам С. Танеева, а творческой «лабораторией» стали полифонические обработки народных песен. Корифеи китайской профессиональной музыки – среди них Сяо Юмэй, Хуан Цзы, Сан Тун, Дуань Пинтай, Дин Шандэ, Чэнь Минчжи, Раю Юань, Ван Лисан и другие – разрабатывают комплексный подход к освоению полифонии. Благодаря их целенаправленным усилиям по изучению, с одной стороны, трудов по истории и теории западной и русской полифонии и, с другой стороны, исследованию потенциала многоголосия в жанрах китайской традиционной культуры, результаты чего сразу получали внедрение в образовательный процесс, формируется система

подготовки национальных композиторов, работающих с полифонической музыкой. Результатом функционирования комплекса: музыкальное образование – наука – практика (включающая в себя композиторское творчество и исполнительство), явилось формирование обширного национального полифонического репертуара для фортепиано.

В основе китайской профессиональной музыкальной культуры лежит культурно-исторический код, а именно духовно-нравственные представления и особенности менталитета китайского народа, базирующиеся на постулатах древней китайской философии конфуцианства и даосизма и выражающиеся, в частности, в превознесении природы как основы всего сущего, уважительном отношении к учителю, воспитании качеств личности – трудолюбия, целеустремленности, уравновешенности. Все они определили отношение к искусству, понимание творчества, особенности музыкального мышления.

Означенный комплекс: предмет «Полифония» как компонент музыкально-образовательного цикла – наука о полифонических явлениях – практическое сочинение, не изучен в российском и, собственно, китайском музыкознании, с чем и связана актуальность исследования. Одним из направлений в современной отечественной музыкальной науке является исследование национальных композиторских школ в поликультурном пространстве России. Изучение опыта становления еще одной национальной композиторской школы, в данном случае, китайской, которая демонстрирует значимые достижения в области полифонической музыки, также является актуальным. Это тем более востребовано, что в основе ладового мышления целого ряда национальных школ России, как и Китая, лежит пентатоника.

Степень изученности темы. Избранный ракурс исследования обусловил обращение к широкому кругу научных источников. Сразу следует отметить, что несмотря на наличие большого числа работ, посвященных изучаемому явлению, анализ их показал недостаточность научной разработанности темы, разрозненность результатов и выводов и отсутствие обобщающих трудов. На сегодняшний день

можно констатировать, что исследование полифонии в китайской музыке в последнее десятилетие привлекает гораздо большее внимание авторов, по сравнению с предыдущими. Однако, увеличение числа научных работ в выбранной области сопряжено, к сожалению, с пересечением и повторением содержащихся в них положений.

Среди всего массива информации выделим несколько важнейших направлений.

Историография, посвященная полифонии, на китайском языке подробно рассмотрена видным современным ученым Сун Мэйдун (徐孟东)¹ в его научной статье «Становление, развитие и осмысление теории китайской полифонической музыки» (2018), содержащей хронологический и проблемный обзор исследований по полифонии в Китае [299]. Автор предлагает ввести понятие «китайская теория полифонической музыки», перечисляет наиболее значительные учебники по полифонии (переводные и написанные китайскими авторами) и статьи китайских музыковедов, приводит периодизацию и обозначает тенденции развития «китайской теории полифонии». Исследование Сун Мэйдун стало своего рода источником для некоторых последующих работ других авторов [например, 120–123; 175].

История развития полифонических жанров в Китае рассматривается в диссертациях Сунь Вэйбо «Полифонический цикл в фортепианном творчестве китайских композиторов: традиции и новаторство» (2006) [122] и Чжан Менчже «Полифонические жанры в китайской фортепианной музыке» (2023) [175]. Авторы обзорно затрагивают исторические процессы становления теории полифонии в Китае и композиторского полифонического творчества и их связи с традиционной китайской и европейской культурами, оба более подробно останавливаясь на анализе из-

¹ Сюй Мэндун (徐孟东, Xu Mengdong, муж., род. 1953) — китайский композитор, педагог и музыковед, в настоящее время занимающий одно из ведущих мест среди исследователей полифонии. Его творческое наследие охватывает около тридцати симфоний и широкий спектр камерной музыки, что свидетельствует об интенсивном поиске новых звуковых решений и форм. Как музыковед Сюй Мэндун является автором фундаментальных исследований: «Исследование пассакальи в XX веке», «Теория и практика контрапункта. Один из наиболее видных теоретиков полифонии в современном Китае [262].

вестных также по работам российских и китайских исследователей полифонических циклах Дин Шандэ «Четыре маленькие прелюдии и фуги», Чэнь Минчжи «Три прелюдии и фуги», Рао Юаня «Вступление и fuga “Лирическая поэзия”», Ло Чжунжуна «Пять пентатонных прелюдий и фуг», Ван Лисана «Ташаньская коллекция: Пять прелюдий и фуг». Круг вопросов, так и оставшихся в указанных работах без ответа, достаточно широк: начиная от обоснования выбора анализируемых произведений (тем самым не учитывается все разнообразие композиторского творчества) и соответствия выбранных сочинений жанровому определению (в качестве большого полифонического цикла, содержащего, как правило, до 24 номеров, авторы рассматривают средние по масштабам циклы из 5 субциклов) и до анализа влияния музыкальной культуры Китая на развитие полифонической музыки.

С точки зрения истории создания, формообразования и тематизма проанализировали произведения в полифонических жанрах Дин Шандэ – У На [139–141], У Жуньхуа [315], Дай Пэнхай [231–232], Лай Чаоши [246], Чэнь Минчжи – Линь Хуа [257; 367; 376–377], Рао Юань [282], Мэй Джи [277], Цзян Шутун [335–336], Чэнь Хундуо [381], Ван Хуньюй и Гао Юань [213], Чжан Нань [345], М. С. Тимофеев, Чжу Фэйфань [139], Фань Юй [144], Сунь Вэй-бо [120–122], Ван Лисана – Ван Яцин [221], Чжао Цзэхуа [177], Дай Байшен [228], Лян Хунлян [276], Ю Цзе [390], Чжан Менчже [175], Ю Сусянь– Цао Синьюй [161; 164], Линь Хуа – Ло Чэнсун [263], У Жуньлин [314], Хуан Аньлуна – Пэн Чен [280], Тан Де [311], Яо Дунлин [397], Цао Синьюй [161], Рао Юаня – Чжан Менчже [175].

Об интересе к полифоническим произведениям китайских композиторов и стремлении привлечь внимание к данному репертуару свидетельствуют научные исследования китайских музыковедов, предметом изучения которых являются как теоретические проблемы – особенности трактовки полифонической формы, строения темы и ее развития, применение полифонических приемов, принципы организации горизонтали и вертикали на примере произведений композиторов в разных полифонических жанрах авторов: Чжу Шируй [358–359], Гуоле Хуачжан [226], Линь Хуа [253; 254; 256], Лю Фуан [266], Лян Файон [273–275], Рао Юань [282–283], Чэнь Минчжи [366; 373], Ю Сусянь [287; 289], Лю Юнпин [272], Чжэн Инле

[344], так и исторические – направленные на изучение мирового музыкально-исторического наследия в полифонических жанрах и формах и его влияния на формирование китайской национальной полифонической школы в работах авторов: С. А. Айзенштадт [5–7], Хоу Юэ [150–151], Лю Цзинчжи [268], Чжу Шируй [359], Сюй Мэндун [299], Чэнь Минчжи [253; 254; 256; 371; 375]. Большое значение для оценки исторического процесса развития полифонии в Китае имели исследования о роли русских музыкантов таких авторов, как: С. А. Айзенштадт [5–7], Бянь Мэн [18–19], Г. А. Дивеева [40], У На [140–141], Хуан Пин [152–154], Цзо Чжэньгуань [166–168], Чэнь Шуюнь [183–184], Г. М. Шнеерсон [189], Сюй Бо [124–125], Се Хэн [112], Фань Юй [144] (на русском языке), Ван Ямин [219–220], Сан Тун [284] (на китайском языке).

Проблема подготовки композиторов в сфере консерваторского образования рассматривается в трудах, посвященных российской и татарской музыкальной культуре, Л. З. Корабельниковой [58], Т. Н. Ливановой [64], И. А. Пресняковой (Татаркиной) [94; 134–135], Т. А. Свистуненко [110], Х. С. Кушнарера [63], Г. И. Литинского [70], А. Л. Маклыгина [77–83], И. Ф. Галипова [130].

В существующей литературе подробно изучены вопросы исторической периодизации развития фортепианного искусства в Китае. Истории развития китайской фортепианной музыки в аспектах становления музыкального образования и исполнительства посвящены научные исследования таких авторов как: Бянь Мэн [18–19], С. А. Айзенштадт [5–7], Цзо Чжэньгуань [166–168], Хоу Юэ [150–151], Сюй Бо [124–125], Хуан Пин [152–154], Се Хэн [112], Лю Чжихуэй [75], Ян Пэй [194], Сюй Цинлин [127–128], Чэнь Шуюнь [183–184] и другие. Одной из первых работ, в которой всесторонне рассматривается фортепианное искусство Китая, дается периодизация его исторического развития, обобщаются процессы становления китайского фортепианного образования, исполнительства и композиторского творчества в этой области, является диссертация Бянь Мэн «Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры» (1994), определившая методологическую основу многих последующих исследований.

Современные проблемы развития китайской фортепианной школы поднимают авторы диссертаций «Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы» Хуан Пин (2008) [153] и «Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков» Сюй Бо (2011) [125]. Изучению современной фортепианной исполнительской культуры посвящена диссертация Се Хэн «Китайская фортепианная исполнительская школа на современном этапе» (2024) [112]. Изложение проблем современного состояния китайского фортепианного исполнительского искусства снабжено авторами богатым фактологическим материалом – исторические этапы развития китайской фортепианной педагогики и исполнительства представлены калейдоскопом имен пианистов – педагогов и концертирующих музыкантов.

К актуальным проблемам изучения фортепианной музыки китайских композиторов относятся: соотношение общеевропейского и национального начал в китайской музыке, методы адаптации народных мелодий и элементов традиционной культуры к европейскому инструменту фортепиано, вопросы влияния национального тематизма и связанного с ним спектра средств выразительности на способы организации формы фортепианных произведений. Среди наиболее весомых выделим работы авторов: Сюй Цинлин [127–128], Цинь Цинь [171], Ван Ин [20], Дун Вань [46] Пэн Чэн [103], Пэй Хан [102], Лу Шэнсинь [72], а также монографии и статьи на китайском языке – Чжу Шируя [358–359], Дай Байшена [228–229], Фан Цзуиня [319–321], Ли Инхая [249] и других.

Отдельными темами для обсуждения в научной литературе являются философско-эстетический аспект в понимании мирового фортепианного искусства, особенности китайского мировоззрения, обусловившего различие логики западного и китайского музыкального мышления, освещаемые в работах Е. П. Красовской, Ван Тун [59], Линьцин Цао [66–67] и других. Полифонические произведения в репертуаре китайских пианистов – как учебном, так и концертном – предметом специального и глубокого рассмотрения в научных трудах не становились.

Объектом исследования в диссертации является процесс подготовки китайских национальных композиторов в аспекте полифонии, направленный на создание учебных и концертных произведений в полифонических формах и жанрах.

Предметом – способы адаптации теоретических основ полифонии к национальной культуре в фортепианных произведениях китайских композиторов.

Цель работы – дать комплексное представление о процессе освоения национальной композиторской школой Китая традиций европейской и русской полифонии и выявить принципы, определившие в аспекте полифонии музыкальное образование, научно-методическую деятельность и творчество китайских композиторов, а именно фортепианную полифоническую музыку с национально-характерными чертами.

Задачи исследования:

- представить обзор истории развития музыкального образования в Китае с точки зрения изучения полифонии китайскими музыкантами и связанных проблем;
- на основе трудов ведущих китайских исследователей по проблемам полифонии, авторов учебников обозначить особенности преподавания предмета на примере структуры учебников и разделов с рекомендациями сочинения в национальном стиле;
- представить панораму полифонических жанров и форм в китайской музыке с точки зрения особенностей подготовки национальных композиторов;
- на основе анализа теоретических положений и практических рекомендаций в учебниках ведущих полифонистов Китая выявить методы претворения национального стиля в полифонических произведениях композиторов Дин Шандэ, Чэнь Минчжи, Ю Сусянь, Линь Хуа, Чэнь Хундуо, Чэнь Пэнвэя, Хуань Аньлуна и других и сформулировать особенности национального стиля в фугах китайских композиторов на примере ладоинтонационных, гармонических, фактурных, жанровых особенностей произведений;
- выявить тесную связь исторического развития китайского музыковедения и образования в сфере полифонии с композиторским творчеством и роль педагогических примеров;

– представить фактологический материал: собранные по разным источникам хронологические списки изданных произведений в полифонических формах и жанрах китайских композиторов и учебников по полифонии с примерами оглавления, в том числе переводных изданий на китайский язык.

Многоаспектность изучения темы обусловила многообразие **материалов исследования**, составивших несколько блоков:

– круг научных и учебно-методических трудов китайских педагогов-теоретиков и ученых по теории фуги и в целом полифонии, например, учебники Дин Шандэ, Чэнь Минчжи, Ю Сусань, Чжан Сюдун, Чжу Шируй и других (см. Приложение 1), научные статьи и исследования на китайском языке, дающие оценку процесса становления и развития китайской полифонической музыки с позиций своей национальной культуры;

– биографии китайских композиторов, педагогов, теоретиков полифонии, а также их размышления о проблемах развития полифонической музыки и образования, воспоминания учеников о своих учителях;

– ноты полифонических произведений китайских композиторов: Дин Шандэ, Яо Хэнчжэнь, Ло Чжунжуна, Ли Сианя, Чжан Сюдуна, Ли Юйцю, Линь Хуа, Чен Юна, Лян Файонга, Лай Чаоши, Яо Хэнлу, Хуан Аньлуна, Ю Сусянь, Чэнь Минчжи, Чэнь Хундуо, Чэнь Пэнвэя и других (полный список см. в Приложении 3). В процессе исследования основное внимание было уделено произведениям в полифонических формах и жанрах, обозначенных авторами в заглавии нотных изданий: фуги – отдельные, в составе малого и большого полифонических циклов, инвенции, фугато, каноны, полифонические обработки китайских народных песен композиторов.

– исследования из смежных наук о культуре и философии Китая, представлениях народа о мире, человеке как части традиционной культуры, искусстве;

– в малом количестве – аудио- и видеозаписи исполнения полифонических произведений для фортепиано китайских композиторов, имеющих в открытом доступе.

Методологической основой работы явились идеи и положения, сложившиеся в фундаментальных исследованиях по истории и теории полифонии российских музыковедов С. И. Танеева [131–132], С. С. Скребкова [419–420], В. В. Протопопова [97–99], И. Я. Пустыльника [100–101], А. П. Милки [86], Н. А. Симаковой [115], В. А. Золотарева [49], М. Е. Гирфановой [33–35]. Важное значение имели труды по общей истории китайской музыки таких авторов, как Ван Юйхэ [217], Хань Тяньюй, Чжан Синьань, Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцюань [291], Лю Чжун, Сюэ Сунмэй [270] идеи, высказанные исследователями китайской фортепианной музыки, среди которых: Хуан Пин, Бянь Мэн, У На, Сюй Цинлин, Чжуан Цзюньцзэ; Лю Чжихуэй, ЛюЦзе, Се Хэн, Сюй Бо, Хоу Юэ, Цюй Ва, Цзо Чжэньгуань, Сунь Вэй-бо, Ян Пэй и мн. др.

Многоаспектность изучения объекта и предмета исследования обусловила применение комплекса **методов** научного исследования: общенаучных методов – анализа, сравнения, обобщения, биографического, исторического методов, специального метода – музыкально-исполнительского анализа, метода, привлеченного из филологии – перевода и адаптации иностранной литературы².

Комплексный подход к изучению последних обусловил рассмотрение в нескольких аспектах:

– *культурно-историческом* – в контексте истории развития китайской музыкальной культуры и музыкального образования,

– *сравнительно-типологическом*, позволяющем, с одной стороны, соотнести историю развития образования, композиторской практики в сфере полифонии в Китае с аналогичными процессами в других национальных школах, в частности,

² Сложность для исследователей китайской музыки из любых стран (как и мировой музыкальной культуры для исследователей из Китая) может составлять перевод и терминологическая трактовка научного наследия по выбранной теме. В частности, в области полифонической музыки сложившаяся европейская терминология в переводе на китайский язык, учитывая характерные для иероглифов образные характеристики, может обрастать дополнительными смысловыми нюансами. Для уточнения перевода слов рекомендуется практика разделения иероглифа на составляющие его ключи (или графемы) или, наоборот, погружения его в синтаксический оборот, контекст.

русской, с другой – проследить канонические европейские и вариативные национальные подходы к сочинению фуги,

– *сравнительно-аналитическом* – для выявления особенностей произведений китайских композиторов, индивидуальный стиль которых формировался под влиянием разных традиций обучения.

Общими для исследователей китайской фортепианной музыки и, в целом, китайской профессиональной музыкальной культуры являются вопросы соотношения Востока и Запада, национального и интернационального, взаимодействия европейских принципов формообразования и национального мышления, отражающегося на особенностях образного содержания, тематизма, интонационности и других критериях музыкального стиля, – вопросы, решение которых предложено исследователями Н. Г. Шахназаровой [188], В. Н. Юнусовой [193], А. Л. Маклыгиным [77–83], М. Н. Дрожжиной [42], П. О. Тончук [137–138], В. Е. Недлиной [88], Н. Ф. Гариповой [32], Сюй Цинлином [127–128], Ван Ин [20]. В их трудах понятие «национальный композитор» рассматривается в аспекте развития музыкальных культур народов России и Китая XX века.

Одной из центральных теоретических проблем, встающих перед исследователями национальных музыкальных культур монодийной традиции, является соотношение монодии и многоголосия профессионального типа, разрабатываемое М. Н. Дрожжиной [42], П. О. Тончук, [127–128], А. Л. Маклыгиным [77; 80–83], вопросы ангемитонной пентатоники с точки зрения терминологии и методов претворения в творчестве – Л. В. Бражник [15], Ф. Г. Арзамановым [13–14], Я. М. Гиршманом [36], Пэн Чэном [103], Ш. Шарифуллиным [186].

Исследование современной музыкальной культуры Китая сопровождается использованием понятий «китайский национальный стиль», «китайская традиционная культура», «традиционная китайская музыка». В нашей диссертации мы придерживаемся их дефинициям, предложенным исследователями А. В. Новоселовой [89], М. Н. Дрожжиной [42], В. Е. Недлиной [88], П. О. Тончук [127–128], А. Л. Маклыгиным [77; 80–83], обобщившим мнения ведущих российских ученых. В ис-

следовательской литературе о музыке понятие «китайский стиль» и его производное – «китайский национальный стиль», так же, как и «китайская музыка» и «китайская традиционная музыка» применяются в подразумеваемом или явном противопоставлении с понятиями «европейский стиль» и «европейская музыка» (иногда «западная» музыка). По классификации, предложенной в диссертации А. В. Новоселовой, китайская музыка включает в себя традиционную китайскую музыку, в свою очередь, разделяемую на народную, дворцовую, ученую и культовую, и музыку китайских композиторов. Последняя в предложенной ею схеме занимает промежуточное положение между европейской и китайской [89. С. 154]. Исходя из объяснения графической записи словосочетания «традиционная музыка», исследователь заключает, что это «не какая-либо конкретная музыкально-культурная традиция и, конечно, не фольклор, а вся система передаваемой из поколения в поколение китайской музыкальной культуры» [89. С. 155], а «под словами “традиционный Китай” подразумевается, прежде всего, историко-культурный организм, хранящий и передающий грандиозный культурный опыт китайской цивилизации» [89. С. 6].

Обобщающая исследования российских и казахстанских ученых по проблеме дефиниции национального стиля и исчерпывающая точка зрения содержится, на наш взгляд, в статье В. Е. Недлиной «Культурные детерминанты национального стиля (на примере казахской академической музыки)» (2021) [88]. Ею предложены «алгоритмы анализа музыкально-стилевых компонентов», позволяющих ответить на вопрос: «национально ли произведение по стилю?» [88. С. 30]: параметры музыкального – “цитаты, аллюзии, элементы музыкального языка, композиционное мышление” – и содержательного планов. Опираясь на точку зрения К. В. Зенкина, что национальное начало — это «не субстанция и не стиль, а некая факультативная (возможная) конкретизация эпохального “суперэтнического” стиля, с одной стороны, и индивидуального стиля, с другой» [Цит. по: 88. С. 26], Недлина аргументирует точку зрения, что «его (национального) может и не быть, а средства его конкретизации не ограничиваются лишь “субстанциональными” проявлениями через тематизм, лад или гармонию» [88. С. 26]. Выводы, сделанные автором статьи на

основе произведений казахских композиторов, применимы как к анализу китайской музыки, так и других культур, относимых к восточным.

Научная новизна. В диссертации:

– впервые предложено комплексное исследование китайской полифонической музыки для фортепиано как явления, формирование которого стало возможным благодаря целенаправленным действиям китайских музыкантов в сферах науки, музыкального образования и творчества;

– доказана преемственность западноевропейской и русской традиций преподавания полифонии в Китае;

– представлен систематизированный обзор учебников по полифонии китайских авторов, проанализированы разделы в них с точки зрения обучения национальных композиторов, выявлены особенности переводных изданий, в частности, «Учебника полифонии» С. С. Скребкова в сравнении с учебниками китайских авторов;

– обобщены теоретические положения и рекомендации китайских авторов учебников полифонии к сочинению контрапункта и фуги на пентатонной ладовой основе;

– рассмотрены и обобщены результаты анализа музыкального языка и формообразования полифонических произведений в жанрах фуги, малого цикла прелюдии и фуги, инвенции, канона, фугато, большого полифонического цикла с точки зрения их освоения в классе полифонической композиции;

– выявлены параллели в методах подготовки национальных композиторов в Китае и традиций русского музыкального композиторского образования, ярко проявившихся в деятельности Г. И. Литинского. В работе выявлена общность методов его работы с идеями китайских педагогов;

– соотнесены две ладовые теории Чжэн Инле и Ш. Шарифуллина, предлагающие способы работы с пентатоникой в условиях хроматики и додекафонии;

– впервые в диссертации проанализированы и обобщены с точки зрения педагогической инструкции учебники по полифонии и фуги с аналитическими комментариями китайского композитора, ученого-полифониста и педагога Ю Сусянь;

– впервые в российском и китайском музыковедении проанализированы произведения: ярчайшего примера претворения в полифоническом цикле китайских философских идей «24 стихотворения Сыкун Ту» Линь Хуа, примеры инструктивных произведений – «40 полифонических обработок китайских народных песен для фортепиано» Чэнь Хундуо, «24 фуги с аналитическими очерками» Ю Сусянь, фуги на народные песни Чэнь Пэнвэя. Произведения вписаны в историко-теоретический контекст музыкальной культуры Китая.

Положения, выносимые на защиту.

1. Фортепианная музыка в полифонических формах и жанрах – уникальное явление музыкальной культуры Китая, сложившееся в неразрывной связи музыкально-педагогического, научно-методического и творческого направлений развития.

2. Предмет «Полифония» в цикле теоретических дисциплин в системе музыкального образования Китая является важнейшей составляющей в подготовке национальных композиторов. Китайские музыканты, выступая одновременно композиторами, авторами учебников по полифонии и педагогами, предложили способы сочинения полифонических фортепианных произведений в национальном стиле на основе европейских форм. С середины XX века китайская фортепианная музыка обогатилась большим количеством разнообразных произведений в полифонических формах и жанрах, в области музыкального образования наблюдается прогресс и усиливающееся внимание к полифоническому компоненту, что выражается в пополнении учебно-методического фонда фундаментальными исследованиями и учебниками.

3. Музыкально-теоретическое образование – важное направление развития музыкальной культуры Китая, на которое сильное влияние оказали историко-культурный контекст и традиции западноевропейской и русской систем преподавания полифонии.

4. Интенсивность развития полифонии как предмета в системе музыкально-теоретического образования, китайской полифонической музыки и достижение вы-

сокого уровня в контексте китайского музыкального искусства обусловлено все-сторонней деятельностью китайских музыкантов универсального типа – в сфере китайского музыкального образования, науки и организационно-просветительской работе, в композиторском творчестве.

5. Большое значение в формировании музыкально-теоретического образования как системы имела организованная научно-методическая, педагогическая деятельность китайских композиторов-полифонистов, которая выразилась в создании учебников по полифонии на китайском языке, переводов зарубежных учебников и их адаптации к использованию для ускоренного обучения национальных композиторов, создании обществ, секций и проведение конференций, посвященных разработке проблем полифонической музыки в национальном стиле, и сочинение демонстрационных произведений для примера ученикам и коллегам.

6. Авторы музыкально-теоретических трудов в Китае предложили рекомендации для китайских национальных композиторов по работе с пентатоникой в полифонических жанрах и формах, а также в целом обобщили важные аспекты национального характера в произведениях.

7. Особенности развития китайской фортепианной полифонической музыки в тесной связи с процессом освоения европейской теории полифонии и адаптации национального материала к европейским полифоническим формам типологически сходны с аналогичными процессами в других национальных культурах, в частности тех, которые принято считать восточными. Уникальность полифонических произведений китайских композиторов в плане содержания, музыкального языка, трактовки полифонических форм и жанров обусловлена взглядом на последние не только с точки зрения европейской традиции в контексте китайской культуры, но и «изнутри», как рожденный ею феномен.

8. Выдающимися китайскими полифонистами – композиторами, учеными и педагогами Дин Шандэ, Чэнь Минчжи, Чэнь Хундуо, Ю Сусянь, Линь Хуа и другими созданы произведения инструктивного характера, предлагаемые в качестве образца сочинения и представленные музыкальной общественности Китая в виде учебного пособия с аналитическими комментариями композитора, примера для

анализа в учебнике полифонии, иллюстрации доклада на конференции и опуса для концертного воплощения.

Теоретическая и практическая значимость. Результаты историко-теоретического исследования находятся в тесной взаимосвязи с практической направленностью материалов диссертации и применимы в педагогической и исполнительской деятельности широко. Результаты исследования могут быть использованы в качестве дополнительного материала в курсе истории и методики фортепианного исполнительского искусства в Китае, в России, а также в сравнительно-типологическом ключе – при изучении полифонической музыки других национальных школ. Аналитические наблюдения и выводы показали свою эффективность при знакомстве с произведениями в классе по специальности, при подготовке к исполнению и уже были применены автором диссертации в консультировании студентов различных факультетов Казанской консерватории при подготовке совместно с педагогами по классу общего фортепиано концерта-лекции «Полифонические произведения китайских композиторов» (24 апреля 2024 года). Полученные при изучении особенностей китайской полифонической музыки результаты диссертации могут стать основой для более глубоких исследований по проблемам полифонии.

Апробация работы. Диссертация обсуждена на кафедре истории исполнительского искусства, музыкальной критики и медиатехнологий Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова 11 апреля 2025 года. Основные положения диссертации были апробированы на международных научно-практических конференциях в виде докладов и в восьми статей, четыре из которых опубликованы в журналах, рекомендованных Перечнем ВАК.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключение, Списка литературы и источников из четыреста 448 и четырех приложений.

В **первой** главе дается исторический обзор развития музыкально-теоретического образования в контексте музыкальной культуры Китая: соответственно периодизации последней формулируются достижения на четырех разных этапах – создание фонда учебников и учебных пособий посредством переводов иностранной

литературы, написания оригинальных учебников по полифонии, включения разделов по сочинению национально-характерных полифонических произведений. Акцентируется внимание на различных педагогических традициях, благодаря которым были заложены основы высшего музыкального образования в Китае, и на универсализме и наставничестве первых профессиональных музыкантов. **Вторая глава** посвящена учебно-методическому комплексу. Предпринимается сравнительный анализ наиболее значительных учебников полифонии Чэнь Минчжи, Ю Сусянь, Лю Фуана, Линь Хуа и выявляется тенденция к решению в них вопросов освоения полифонии в контексте специфики национальной культуры и наследования традиции мировой музыкальной классики. Проведенные в главе параллели с ведением класса полифонии Г. И. Литинским и методами работы с пентатоникой татарского композитора Ш. Шарифуллина доказывают особые творческие контакты между двумя национальными школами, расширяющие культурные связи двух стран. Панорама полифонических жанров и форм в творчестве китайских композиторов представлена в главе с точки зрения их дидактической направленности. **В третью главу** вошли аналитические очерки, показывающие три типа произведений китайских композиторов в градациях от инструктивного к произведению-иллюстрации теоретических положений композитора к художественному феномену. Для анализа выбраны: fuga ре минор Ю Сусянь, существующая в концертном национально-эффектном и инструктивном сокращенном вариантах, прелюдии и фуги крупнейших китайских полифонистов Дин Шандэ и Чэнь Минчжи, показанных перед коллегами в качестве иллюстрации к докладу на Всекитайской конференции, и программный полифонический цикл Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту», которое по глубине философского обобщения источника программы, отраженной в музыке, выходит за рамки чисто полифонического произведения.

В **Заключении** излагаются выводы по результатам проделанного исследования.

В **Приложении 1** представлены нотные примеры, в **Приложении 2** – список наиболее употребительных в Китае учебников по полифонии с их оглавлениями, в **Приложении 3** – список изданных произведений с указанием выходных данных, в

Приложении 4 приведена информация о нескольких концертах, в программы которых вошли полифонические произведения китайских композиторов.

Глава 1. История изучения полифонии в образовательных учреждениях Китая в контексте развития музыкальной культуры и образования

Китайская фортепианная музыка прошла большой путь развития. Согласно периодизации становления и развития китайского фортепианного искусства, изложенной в первом комплексном исследовании фортепианной музыки в Китае Бянь Мэн, «толчком к развитию фортепианного искусства» [18. С. 7] принято считать 1840-е годы, когда после окончания Опиумной войны в политическом, экономическом положении Китая влияние европейской культуры становится сильным [См. об этом также: 166; 143].

Начальный период развития так называемой «новой музыкальной культуры» в Китае (термин Цзян Чжимины) [166. С. 98] включает в себя «истоки и зарождение, создание первых государственных музыкальных учреждений по европейской системе [1919–1937], военные годы [1937–1949]» [18. С. 6], далее выделяются периоды с диаметрально противоположным направлением развития – расцвет музыкальной культуры в целом и фортепианной, в частности, в годы, последующие за образованием КНР (1949–1966), и упадок музыкальной культуры вследствие событий в период Культурной революции (1966–1976). Развитие музыкальной культуры Китая с 1977 года многие исследователи относят к одному, открытому во времени периоду, продолжающемуся и в наши дни [179; 393; 184; 112]. В одной из последних работ по истории китайской фортепианной музыки, автором которой является Се Хэн, указывается на необходимость пересмотра существующей периодизации,

а именно наступление с начала 2000-х годов «нового периода в эволюции национальной фортепианной культуры, связанного с переходом от экстенсивного к интенсивному типу ее развития» [112. С. 9].

В условиях становления китайской композиторской школы создание музыки в различных европейских жанрах – оперы, симфонии, балета, сонаты, сюиты, пьес в разных жанрах и др. – являлось первостепенной задачей. Освоение музыкального языка и принципов формообразования происходило постепенно.

Что касается полифонических жанров, то китайские композиторы интенсивно и скрупулезно изучали труды по полифонии немецких, французских, англоязычных, русских авторов, ставя перед собой цель найти оптимальные способы взаимодействия национального материала и европейских полифонических форм. Начиная с 1920-х годов вплоть до конца 1980-х, китайские теоретики предприняли колоссальные усилия, переводя иностранные и создавая собственные научно-методические труды по полифонии. Важно отметить, что произведения в полифонических жанрах появились только в середине XX века, но полифонические приемы и техника применялись в сочинениях самых разных жанров – симфонических, камерно-инструментальных (сонатах, квартетах и др.), а также в музыкально-сценических.

Сочинение полифонических произведений мыслилось китайскими композиторами как важная ступень освоения контрапунктических форм и приёмов, а обращение к полифонии было обусловлено интересом к иному типу музыкального мышления – западноевропейскому.

Исторически процесс изучения, погружения в чуждую музыкальную культуру шел в нескольких направлениях: 1) знакомство с репертуаром – произведениями европейских и русских композиторов; 2) приглашение, в том числе находящиеся в эмиграции, иностранных специалистов – педагогов, исполнителей, композиторов; 3) обучение китайских музыкантов в профессиональных учебных музыкальных заведениях иностранных государств – в Европе, Америке, России; 4) первые «пробы пера» с применением полифонических приемов. Главной целью для китайских композиторов было создание произведений, отражающих национальные

особенности музыкального мышления. На достижение обозначенной цели были направлены все усилия в областях образования и научно-методической деятельности. Необходимо оговорить: именно сфера фортепианного искусства и фортепианной педагогики представлялась музыкантам Китая наиболее передовой и показательной и являлась на протяжении нескольких десятилетий развития китайской музыкальной культуры единственной, определяющей приоритеты исполнительской и исследовательской деятельности. Одним из наиболее важных качеств фортепианного образования в Китае можно считать «научно-теоретическую культуру преподавателей» [125. С. 67], которая определяется взаимосвязью практического – исполнительского, и аналитического – историко-теоретического, подходов к изучению фортепианного искусства³.

При создании полифонических произведений для фортепиано китайские композиторы опирались на прочную теоретико-методическую основу. Зачастую творчество композиторов сочеталось с научно-исследовательской деятельностью – они являлись одновременно и авторами учебников, учебно-методических пособий, статей и монографий исследовательской направленности.

История изучения теоретических основ полифонии в китайском музыковедении насчитывает на сегодняшний день не менее 100 лет. В научных и учебно-методических трудах, посвященных проблемам контрапункта, авторы касаются вопросов истории западноевропейской полифонии и становления и развития китайской

³ В высказываниях китайских музыкантов содержатся наблюдения о широком диапазоне знаний и навыков, требуемых от учащегося: «российские преподаватели часто сравнивают отдельные партии с различными музыкальными инструментами и подробно объясняют детали различных панелей знаний. Они выступают не только как преподаватели фортепианного исполнения, но и как историки музыки, теоретики, преподаватели сольфеджио и гармонии, а также контрапункт-преподаватели» [172. С. 206]. Принципы русской фортепианной исполнительской школы глубоко и скрупулезно изучались китайскими музыкантами, это стало возможно, в том числе, благодаря появлению переводных трудов по истории и методике фортепианного исполнительского искусства крепкого методического оснащения музыкально-образовательного процесса. На первых этапах китайские пианисты, под руководством выдающихся русских пианистов, работавших в Китае, знакомились в переводе с трудами выдающихся исполнителей и педагогов: «Пианизм как искусство» С. Фейнберга [422], «Об искусстве фортепианной игры» Г. Нейгауза [406], «Методика обучения игре на фортепиано» А. Алексеева [399], «Фортепианная игра» И. Гофмана [404], «Основные принципы фортепианной игры» И. Левина [408].

национальной композиторской полифонической школы, теории фуги как полифонической формы, особенностей строения, музыкального языка и организации музыкальной ткани конкретных произведений. Именно fuga, в оценке современного исследователя-педагога Гун Сяотин (龚晓婷)⁴, – «философско-умозрительная высшая форма полифонической музыки» [225. С. 157], становится центром интересов китайских композиторов и именно ей уделяется особое внимание в методической деятельности и творчестве китайских композиторов.

Книги по полифонии на китайском языке разделяются на следующие группы:

- 1) переводы на китайский язык книг по западноевропейской и русской полифонии,
- 2) учебники, учебно-методические пособия по теории полифонии, включая исследования отдельных теоретических проблем на примере отдельных произведений,
- 3) оригинальные труды по истории западноевропейской полифонии;
- 3) оригинальные труды, посвященные истории изучения полифонии в Китае;
- 4) статьи и разделы в учебных пособиях или монографиях, в которых рассматриваются предпосылки полифонического мышления в традиционной музыкальной культуре;
- 5) рекомендации к практическому написанию сочинений в полифонических формах и жанрах на основе пентатоники, или «в китайском национальном стиле» (книги или разделы в учебниках);
- 6) исследовательские очерки об отдельных полифонических произведениях китайских композиторов; уникальным трудом в этой группе можно считать труд пояснительного характера к авторскому циклу из 24 фуг композитора, теоретика и педагога Ю Сусянь (于苏贤)⁵.

⁴ Гун Сяотин (龚晓婷, Gong Xiaoting, жен., род. 1972) – композитор, профессор кафедры композиции и научный руководитель диссертантов в Центральной консерватории. Окончила Центральную консерваторию (1995). В 2002 году была отправлена на учебу в Высшую национальную консерваторию музыки в Париже (Франция) в качестве приглашенного исследователя. Провела научную конференцию «Обсуждение идей полифонического преподавания». Автор учебника «Основы полифонической музыки» [446].

⁵ Ю Сусянь (于苏贤, Yu Suxian, жен., 1931–2020) – китайский педагог, теоретик, композитор. Окончила факультет композиции Центральной музыкальной консерватории (1955–1960), училась у Дуань Пинтая. Доктор наук. До 2020 года она являлась профессором в Центральной музыкальной консерватории (Пекин). Ю Сусянь – автор многочисленных учебных пособий, отмеченных наградами и грифом Министерства образования Китая: «Написание песни в сопровождении фортепиано», «Краткое изложение теории анализа музыки», «Учебник полифонической музыки» второй приз от Министерства культуры), «Полифоническая музыка XX века» (вторая премия Пекинских общественных наук за выдающиеся достижения), «Традиционная китайская

Если история фортепианного исполнительства в Китае установилась предметом отдельных исследований и на сегодняшний день изучена наиболее подробно по сравнению с другими инструментами, то «устройство» учебного курса полифонии: учебники по полифонии, процесс адаптации нормативных правил в условиях национальной музыки, учебно-творческий опыт, знакомство с историей и теорией полифонии, требуют пристального внимания.

1.1. Начальный этап развития преподавания полифонии в Китае (1919–1949)

В начальный период становления профессионализма в сфере композиторского творчества (1919–1949) значимой для развития китайской музыкальной культуры стала исполнительская и педагогическая деятельность музыкантов – эмигрантов, гастролёров, приглашенных педагогов – музыковедов и исполнителей – из различных стран – России, Европы, США. Интерес китайской музыкальной общности к западной музыке был обусловлен европеизацией самого Китая, связанной с существованием в первой половине XX века целых районов-диаспор иностранцев. Творческая деятельность музыкантов-иностранцев оказала «косвенное влияние на развитие музыкальной культуры Китая» [166. С. 109]. Но были и внешние факторы. «Революцией на духовном уровне» для китайского народа стало «Движение 4 мая» – знаменательная для истории Китая дата «переориентации от традиционной культуры к вестернизации» [166. С. 99].

Неоспоримым историческим фактом является формирование *системы* музыкального образования в Китае по образцу европейских – немецких, французских и

многоголосная музыка» [273]. Её нотный сборник «24 фортепианных фути (с аналитическими очерками)» был издан в рамках серии «Традиционная китайская полифоническая музыка».

столичных российских консерваторий. Иностранцы, опираясь на сложившиеся принципы академического музыкального образования, учебные планы и теоретические основы предметов, разработанные в крупнейших консерваториях мира, заложили основы формирования профессионального музыкального образования и исполнительства в Китае [см. об этом: 40; 299; 166; 381]. Китайская творческая молодежь активно впитывала всё новое – первые представители творческой интеллигенции проявляли себя одновременно в различных областях деятельности – педагогической, исполнительской, музыковедческой, фольклористической, организаторской, просветительской, следуя идеям европоцентризма в музыкальной культуре, стремились вывести китайскую культуру на европейский уровень. Феномен *универсального типа личности*, который «подразумевает разносторонность (многосторонность, всесторонность), всеохватность знаний, умений, навыков» [171. С. 11] и «практику успешного и гармоничного совмещения нескольких видов деятельности внутри профессии Музыканта» [171. С. 13], широко философском и культурологическом плане рассматривает Цинь Цинь в диссертации «Лю Шикунь (刘诗昆)⁶, Чжоу Гуанжэнь (周广仁)⁷ и У Цзюцзянь (吴祖强)⁸: три лика современного музыкального искусства Китая: к проблеме универсализма творче-

⁶ Лю Шикунь (刘诗昆, Lui Shikun, муж., род. 1939) — известный китайский пианист и педагог. В одиннадцать лет поступил в среднюю школу при Центральной консерватории Китая. В 1960 году продолжил обучение игре на фортепиано в Москве под руководством профессора Файнберга. В 1958 году стал лауреатом второй премии Международного конкурса имени Чайковского [332].

⁷ Гуанжэнь (周广仁, Zhou Guangren, жещ., 1928–2022), родившийся в Ганновере, Германия, — китайский пианист и педагог. В 1946 году он поступил в Шанхайскую национальную консерваторию музыки и учился у Ли Цуйчжэня. В октябре 1955 года он поступил в Центральную консерваторию для дальнейшего обучения и учился в классе советского специалиста Татуляна [446]

⁸ У Цзюцзянь (吴祖强, Wu Zuqiang, муж., 1927–2022) В 1947 году он поступил на факультет теории и композиции Национальной консерватории музыки в Нанкине и учился у Цзян Динсяня. В 1950 году он перевелся в Центральную консерваторию музыки, окончил ее в 1952 году и остался преподавать в школе. В 1953 году он отправился в Советский Союз, чтобы изучать композицию на кафедре теоретического сочинения Московской государственной консерватории под руководством Э.О. Месснера. Вернувшись в Китай, он преподавал на кафедре композиции Центральной консерватории. [446]

ской личности» [171], на примере творческой деятельности музыкантов, ярко проявивших себя в 1950-е годы, примечательно, что двое из них – Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь – как пианисты.

На этапе становления профессионального музыкального образования в Китае в 1920-е годы феномен универсализма личности можно наблюдать на примере Сяо Юмэя (萧友梅)⁹ и Хуан Цзы (黄自)¹⁰. Их организаторская деятельность как «первопроходцев» в формировании музыкального образования академического типа, стоявших у самых истоков его становления, неоценима.

Сяо Юмэй, ректор Шанхайской консерватории¹¹ в первые годы ее функционирования, по образцу западной (немецкой) модели музыкального образования от-

⁹ Сяо Юмэй (萧友梅, Xiao Youmei, муж., 1884-1940) – выдающийся китайский музыкально-общественный деятель, композитор, педагог. Окончил Лейпцигскую консерваторию в 1920 году (одним из учителей был Г. Риман), доктор наук (диссертация «Древние китайские музыкальные инструменты»). Участвовал в создании высших музыкальных учебных заведений в крупнейших городах страны – Музыкального института при Пекинском университете (1922) и Шанхайской консерватории (1927). Был ректором Шанхайской консерватории. Наряду с Цай Юаньпэем, первым ректором Пекинского университета и выпускником Лейпцигского университета, считается основателем профессионального музыкального образования в Китае [166. С. 100–101]. Как композитор является автором первых в истории китайской профессиональной музыки сочинений в области камерно-вокальной (песни) и камерно-инструментальной (струнный квартет) музыки, произведений в полифонических жанрах для фортепиано в его творчестве нет.

¹⁰ Хуан Цзы (黄自, Huang Zi, муж., 1904–1938) – выдающийся китайский композитор. Образование получил в Йельском университете, учился у известного американского композитора Дэвида Стэнли Смита (David Stanley Smith, 1877–1949), ученика Горацио Паркера в Йельском университете, Людвиг Тьюила в Мюнхене и Винсента д'Энди в Париже, его другом Смита был Чарльз Айвз, основоположник американской композиторской школы. Другим учителем Хуан Цзы был американский композитор, органист, дирижер и педагог Ричард Донован (Richard Donovan, 1891–1970), ученик Шарль-Мари Видора, среди воспитанников последнего были член группы «Французская шестерка» композитор Дарийус Мийо, американский композитор, основоположник в области электронной и конкретной музыки Эдгар Варез, крупнейший исследователь творчества И. С. Баха Альберт Швейцер и другие. Автор научных статей [230].

¹¹ «Шанхайская консерватория – первое полномасштабное музыкальное учебное заведение, идентичное европейской консерватории», – характеризует Цзо Чжэньгуань [166. С. 100], ее учебные планы составлялись Сяо Юмэем по образцу Лейпцигской консерватории, в которой он учился [226] и в целом, немецкой и русской систем музыкального образования [168. С. 106]. Шанхайская консерватория, как и другие консерватории Китая, за годы своего существования многократно меняли свой статус: становились колледжами, академиями, факультетами педагогических институтов, некоторые затем снова возвращаясь к статусу консерватории. В диссертации в названиях консерваторий стандартно указывается город, например: Шанхайская консерватория, Синьцзянская консерватория и т.д. Исключение: Центральная консерватория (Пекин). Об истории названий и статусов музыкальных образовательных учреждений Китая см. подробнее в

крыл для своих учеников курсы теории музыки, гармонии, контрапункта, сочинения песен, создав первые учебные программы и пособия по предметам: «Методы исследования музыки» (1920), «Очерк гармонии» (1920–1921, впервые опубликован в журнале в 1930 году), «Учебник по игре на фортепиано» (1925), «Учебник по игре на скрипке» (1928), «Общее музыковедение» (1928), «Очерк истории современной западной музыки» (1928) [290; 291; 292; 293]. Учебные пособия Сяо Юмэя являлись по сути компиляцией положений из известных ему учебников и были адаптированы для китайских учащихся с учетом отсутствия у последних базовых знаний по музыкально-теоретическим предметам, поэтому носили упрощенный характер [См.: 226; 299; 359]. Для первых китайских композиторов труды по классической теории музыки, гармонии, музыкальным формам, сложившимся в европейской музыке, имели неоценимое значение – изучение основ этих наук для них было неотделимо от процесса становления музыкальной культуры Китая в XX веке. Об этом свидетельствуют многочисленные высказывания самих музыкантов, зафиксированные в литературе, например, Сюй Мэндун: «Концепция китайской теории полифонической музыки должна быть основана на систематическом введении, изучении западной системы теории полифонической музыки и полном усвоении» [299. С. 57].

Хуан Цзы – наряду с Сяо Юмэем, один из первых композиторов в Китае, который широко использовал западноевропейские полифонические техники в своем творчестве. Во время учебы в США он написал множество произведений: фуг, в том числе, вокальных, инвенций, канонов, стремясь отразить национальный характер. В то время по владению и применению техники европейской классической полифонии он не имел себе равных в китайском мире композиции. Хуан Цзы понимал значимость глубокого и всестороннего изучения западноевропейской полифонической музыки. В своем творчестве и преподавательской деятельности он

сносках диссертации Чжао Цзэхуа «Фортепианное творчество Ван Лисана в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века» (Нижний Новгород, 2023), здесь же собран богатый материал по истории законодательных документов, связанных с музыкальной культурой страны [177].

явился первым, кто разработал методику преподавания полифонии как теоретического курса и практики композиции и подготовил отдельное пособие по предмету – «Простой контрапункт: краткое изложение» (издан в 1939 году после его смерти). Метод его составления носил конспективный характер – материалами послужили лекции американских преподавателей и изученные Хуан Цзы в Америке учебники [232. С. 96]. Можно предположить, что в основу учебного пособия Хуан Цзы легли фрагменты из учебников «Полный курс теоретической и практической гармонии» (*Traité complet d'harmonie théorique et pratique*) Эмиля Дюрана и «Трактат о гармонии» (*Traite d harmonie*) Теодора Дюбуа. Оба автора разрабатывают идею взаимосвязи гармонии и контрапункта, о чем заявляет сам Хуанцзы [327] и что очевидно по оглавлению его труда (См. Приложение 3 и [330]). Примечательно, что в определенный период он один преподавал в Шанхайской консерватории все теоретические предметы [166. С. 107], в том числе гармонию и контрапункт. К сожалению, ранний уход из жизни в 1938 году не позволил ему обобщить идеи и разработки, многое из его наследия издано посмертно [327–330].

В период образования первых музыкальных учебных заведений – музыкальных школ, частных студий, средних и высших специальных учебных заведений – в Китае работали эмигранты из разных стран – России, стран Европы, Америки, а также возвратившиеся из-за рубежа и окончившие консерватории в других странах китайские музыканты и первые выпускники Шанхайской консерватории. В высших музыкальных учебных заведениях Китая с самого начала их основания объединились *различные традиции преподавания* – немецко-австрийская, французская, советская, американская. [См.: 299. С. 58; 161. С. 18–19].

Одним из краеугольных моментов в истории фортепианного образования было приглашение в 1929 году в учрежденную в 1927 году Шанхайскую консерваторию в качестве заведующего отделением фортепиано российского пианиста Бориса Степановича Захарова (1888–1943)¹², которого Ван Ямин называет «отцом китайского современного фортепианного образования» [220]. Бянь Мэн указывает на

¹² О деятельности Б. Захарова в Шанхайской консерватории см. в трудах таких исследователей, как: Бянь Мэн [18], С. Айзенштадт [5–7], Се Хэн [112. С. 11–16], Цзо Чжэньгуань [166].

значительный вклад и историческое значение деятельности Бориса Захарова как основателя китайской фортепианной школы и продолжателя традиций фортепианной школы А. Есиповой: «Известно, что ученики Есиповой охотно поселялись в разных странах и становились зачинателями ряда национальных фортепианных культур. Особенно значительной оказалась их роль в развитии фортепианного искусства США (где работали И. Венгерова, А. Боровский), а также в Китае, куда Б. Захаров привлек ряд воспитанников Московской консерватории: С. Аксакова, Б. Лазарева, З. Прибыткову» [18. С. 10]. О масштабах деятельности Захарова в Китае говорит количество его концертных выступлений, произведения, входившие в них, составляют классику мирового фортепианного репертуара. «Захаров прекрасно владел фортепиано, исполнял обширные программы из сочинений Баха, Моцарта, Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, Грига, Дебюсси, Равеля, Прокофьева...» [112. С. 17–18].

Значительность роли русских пианистов в Шанхае закрепилась в названии фортепианной школы, в историю она вошла как «шанхайская» [18. С. 10; 150–151]. Среди учеников Захарова – Ли Цуйчжэн (李翠贞)¹³, получившая известность как исполнительница цикла прелюдий и фуг цикла «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, Дин Шандэ (丁善德)¹⁴, Сяо Шусянь (萧淑娴)¹⁵ [150], ставшие впоследствии выдающимися китайскими полифонистами – авторами теоретических

¹³ Ли Цвейчжэн (李翠贞, li cuizhen, жен., 1910–1966) в 1930 году поступила в Шанхайский музыкальный колледж на отделение фортепиано. В 1934 году продолжила обучение в Королевской музыкальной академии Великобритании. В 1940 году вернулась в Китай и начала преподавать в Шанхайской консерватории на кафедре фортепиано [383].

¹⁴ Дин Шандэ (丁善德, Ding Sande, муж., 1911–1995) – выдающийся китайский композитор, теоретик, педагог, исполнитель. В 1928 году он был принят в Шанхайскую национальную консерваторию, начал учебу и год спустя поступил на отделение фортепиано. В 1947–1949 годы учился композиции в Парижской консерватории. Вернувшись в Китай, преподавал в Шанхайской консерватории. Автор учебников по теории контрапункта. Был членом жюри на Международном конкурсе пианистов имени Шумана в Берлине (1956), на Шестом конкурсе фортепиано имени Шопена в Польше (1960) и на Международном конкурсе фортепиано имени бельгийской королевы Елизаветы (1964). Несколько раз в Китае давал сольные концерты как пианист [141].

¹⁵ Сяо Шусянь (萧淑娴, Xiao Shuxian, жен., 1905–1991) – выдающаяся китайская композитор, на протяжении ряда лет преподававшая в Центральной консерватории; в 1928 году она поступила на музыкальный факультет Пекинского женского педагогического института, а в 1930 году отправилась в Брюссельскую Королевскую консерваторию (Бельгия) для углублённого обу-

трудов по полифонии, учебников и произведений в полифонических жанрах, и многие другие. Дин Шандэ также учился у одного из учеников Б. Захарова – С. Аксакова¹⁶.

Немецко-австрийскую школу одними из первых среди китайских музыкантов представили в 1920-е годы Сяо Юмэй, Ван Гуанци (王光祈)¹⁷, Чжу Цин (朱庆)¹⁸. Важное значение для развития китайской композиторской школы имела деятельность выдающегося немецкого композитора, исполнителя и педагога Вольфганга Френкеля, работавшего в Шанхайской консерватории в период с 1930 по 1947 год. Последователь идей А. Шёнберга, он явился первым педагогом по композиции и теоретическим предметам, познакомившим китайских студентов с додекафонией на практике и воспитавшим первых композиторов китайского авангарда [о деятельности Френкеля в Китае см.: 143–145; 339]. Среди студентов, учившихся у Френкеля в Шанхайской консерватории по специальности «композиция», были будущие выдающиеся полифонисты, композиторы и теоретики: Дуань Пинтай (段平

чения: изначально занималась фортепиано, затем перешла к теоретико-композиторским дисциплинам и в 1935 году, окончив обучение, вернулась в Китай. Она опубликовала статью «Несколько вопросов о написании полифонической музыки. Музыкальные исследования», перевела ряд фундаментальных трудов по контрапункту, в том числе работу Шарля Кёклена «Точности по правилам контрапункта» (Charles Koechlin. *Precisions On Counterpoint Rules*), и подготовила сборник «Сборник полифонических произведений Сяо Шусянь», заложив основу для дальнейшего развития национальной композиторской школы в сфере полифонической техники.

¹⁶ Аксаков Сергей Сергеевич (1890–1968) – композитор, пианист, педагог, просветитель. Учился у профессоров Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, по теоретическим предметам у композитора А. Н. Корещенко, по композиции и оркестровке – у композитора С. М. Ляпунова (оба ученики С. И. Танеева). На долгие годы уехал в эмиграцию в Китай – по одним сведениям, в 1918 году [219], по другим – в 1920 [114. С. 104] приехал в Харбин, а затем переехал в Шанхай. В Шанхайской консерватории заведовал фортепианным факультетом, преподавал теорию и историю музыки. Учитель Дин Шандэ.

¹⁷ Ван Гуанци (王光祈, Wang Guangqi, муж., 1892–1936) – музыковед и общественный деятель, один из первых авторов трудов по полифонии. В 1920 году он уехал в Германию изучать политэкономия, а с 1923 года. В 1927 году он поступил в Берлинский университет по специальности «музыковедение», учился у Э. М. фон Хорнбостеля. В 1934 году получил степень доктора Боннского университета за научную работу «Китайская классическая опера» [380. С. 3–6].

¹⁸ Чжу Цин (朱庆, zhu qing, муж., 1893–1959) – китайский музыковед, музыкально-общественный деятель, главный редактор журналов «Звук» и «Музыкальное искусство». Учился в Германии, доктор наук по юридическому праву. Автор трудов по эстетике и философии музыки. Цзо Чжэньгуань считает, что благодаря ему теоретические идеи и музыка А. Шёнберга стали известны китайским музыкантам [166. С. 105].

泰)¹⁹, Сан Тун (桑桐)²⁰, Дин Шандэ, Ли Инхай(黎英海)²¹, Ян Юйши (杨与石)²², Ван Лисан (汪立三)²³. По рекомендации Френкеля, в 1947–1948 годы в Шанхайской консерватории работал немецкий композитор Юлиус Шлосс, вел классы композиции, контрапункта и инструментовки. Среди воспитанников австрийско-

¹⁹ Дуань Пинтай (段平泰, Duan Pingtai, муж., 1926–2024) – выдающийся китайский композитор, теоретик, педагог. Окончил композиторский факультет Центральной консерватории в Пекине (1951), учился у Цзян Динсяня, Чен Тяньхэ, музыковедения, так как являются учениками Хуан Цзы. Также учился у В. Френкеля. Некоторое время занимал должность заведующего учебно-научной секцией полифонической музыки кафедры композиции Центральной консерватории. Автор учебника «Полифоническая музыка» (отмечен Министерством культуры как «Отличный учебник»), переводов книг Э. Праута: «Контрапункт», «Фуга», «Анализ фуг» и др., а также множества научных статей, опубликованных в крупных периодических изданиях Китая. Он участвовал во многих академических мероприятиях в стране и за рубежом, таких как как Многочастный симпозиум народной песни в Наньнине, конференция Центральной музыкальной консерватории, посвященная 300-летию со дня рождения Баха, Всекитайская конференция полифонической музыки в Сиане и другие. Выступал с лекциями по китайской полифонической музыке и китайским полифоническим народным песням в университетах Кента и Дьюка в США [См. подробнее: 394].

²⁰ Сан Тун (桑桐, Sang Tong, муж., 1923-2011), – музыкально-общественный деятель Китая, композитор, педагог. В 1940-е годы – декан Шанхайской консерватории, принимавший активное участие в развитии музыкального образования в Китае. Один из первых в китайской музыке применил додекафонию. Ученик В. Френкеля [310. С.40-41]

²¹ Ли Инхай (黎英海, Li Yinghai, муж., 1927–2007) — выдающийся китайский композитор, окончивший Шанхайскую национальную консерваторию в 1948 году и впоследствии преподававший композицию в Шанхайской консерватории (с 1952 года), а затем в Китайской консерватории (с 1980 года), где он занимал должность проректора в период с 1983 по 1987 год. Его научные интересы были сосредоточены на этномузыкологии, в особенности на исследовании многоголосных традиций китайской народной музыки [300. С. 11–17.] Опубликованный им в 1957 году сборник «Пятьдесят народных песен для фортепиано» стал отправной точкой для формирования практики оригинальной обработки китайской народной песни. Накопленный им опыт обобщён в работе «Основы многоголосного письма», которая, не будучи опубликована отдельно, вошла в состав «Избранных трудов по теории музыки Ли Инхая (Том 1)».

²² Ян Юйши (杨与石, Yang Yushi, муж., 1923–2011) – выдающийся педагог кафедры композиции Шанхайской консерватории, выпускник данного учебного заведения. Среди его учеников значились такие видные представители современной композиторской школы, как Ван Лисань и Чэнь Ган. Особый вклад Ян Юйши в музыкальную науку связан с переводом на китайский язык монографии британского музыковеда Мейдли Ричардсона «Средневековые мидяне: их мелодия и гармония» (Madeley Richardson. *The Mediaeval Medes: Their Melody and Harmony*), что способствовало интеграции западноевропейских теорий контрапункта и полифонии в академический дискурс Китая.

²³ Ван Лисан (汪立三, Wang Lisan, муж., 1933-2013) – китайский композитор, выдающийся музыкальный теоретик и педагог. В 1954–1959 годах проходил обучение на композиторском факультете Шанхайской консерватории. На протяжении профессиональной карьеры занимал должность декана Художественной школы Харбинского педагогического университета. Основные фортепианные сочинения: «Сюита по картинам [303. С. 159–160.]

германской школы настоящего времени – выдающийся теоретик и историк полифонии Чжу Шируй (朱世瑞)²⁴.

К французской музыковедческой школе относятся преподаватели, авторы исторических и теоретических трудов по полифонии полифонии и выдающиеся китайские композиторы-полифонисты Дин Шандэ и его ученики Чэнь Минчжи (陈铭志)²⁵, Чэнь Ган (陈钢)²⁶, музыканты, заложившие основы преподавания теоретического и исторического курсов полифонии, китайской полифонической научной мысли, методики сочинения в полифонических жанрах и техниках. Дин Шандэ обучался контрапункту во Франции у Н. Галлона (позже преподавал этот предмет в Шанхайской консерватории), композиции – у Н. Буланже. Во Франции он имел возможность познакомиться с идеями выдающихся полифонистов Европы и их музыкой: Г. де Машо, Дж. Палестрины, Окегема, И. С. Баха.

Его ученик в колледже Чэнь Минчжи обучался также у Тань Сяолиня (谭小麟)²⁷, воспитанника американской и немецкой системы преподавания. Дальнейшая

²⁴ Чжу Шируй (朱世瑞, Zhu Shirui, муж., род. 1954) – видный китайский композитор и музыкальный педагог, занимающий должность профессора на кафедре композиции Шанхайской консерватории. В 1986 году окончил Центральную консерваторию под руководством Дуань Пин-тая и продолжил работать там же на кафедре композиции. В 1991 году отправился в Штутгарт (Германия) для дальнейшего обучения, где в 1999 году получил степень доктора философии по музыке. С 2003 года ведёт преподавательскую деятельность на факультете композиции Шанхайской консерватории. опубликовал монографию «Формирование и развитие полифонического мышления в китайской музыке», а также посвятил инвенций творческому диалогу с наследием И. С. Баха, используя темы традиционной пекинской оперы [265].

²⁵ Чэнь Минчжи (陈铭志, Chen Mingzhi, муж., 1925–2009) – выдающийся музыкальный деятель Китая, композитор, теоретик, педагог. Окончил Шанхайскую консерваторию (1946–1951) у Дин Шандэ и Тань Сяолиня. Профессор Шанхайской консерватории, был директором отдела композиции и управления Шанхайской консерватории. Четвертый директор Ассоциации китайской музыки, член Китайской демократической лиги. Автор учебников по полифонии. Чэнь Минчжи получил широкое признание в стране и за рубежом за свою атональную музыку с национальными особенностями. Музыкальные произведения Чэнь Минчжи являются образцами китайской музыкальной классики [242. С. 9–10].

²⁶ Чэнь Ган (陈钢, Chen Gang, муж., род. 1935) – китайский композитор. Окончил Восточно-китайский филиал Центральной консерватории (ныне: Шанхайская консерватория) (1955–1959). Ученик Дин Шандэ и Ф. Г. Арзаманова. Профессор композиции Шанхайской консерватории [177. С. 16].

²⁷ Тань Сяолинь (谭小麟, 1911–1948, муж., 1911–1948) – композитор, педагог, исполнитель на китайских традиционных инструментах. Учился как исполнитель на пипе в Шанхайской консерватории (с 1932 года) и как композитор у Хуан Цзы, затем у П. Хиндемита в Йельском

жизнь Чэнь Минчжи тесно переплелась с историей Шанхайской консерватории, в которой он преподавал теоретические предметы, в том числе полифонию. За эти годы он добился выдающихся достижений в области преподавания, композиции и теории полифонической музыки и был провозглашен «мастером китайской полифонии», а его ученики продолжили его изыскания. Среди них: профессор Шанхайской консерватории Линь Хуа, композитор-авангардист Гэ Ганру (葛甘孺)²⁸, профессор Гонконгского университета науки и технологий Шэн Цзунлян (盛宗亮)²⁹, музыковед, бывший вице-президент Шанхайской консерватории Сюй Мэндун [242. С. 9–10].

Среди музыкантов, получивших образование в США, наиболее выдающимся является Хуан Цзы. Несмотря на обучение в США, его сложно назвать наследником американской музыковедческой школы, так как его учителя по полифонии – воспитанники выдающихся французских музыкантов В. д'Энди и Ш. М. Видора. Как отмечает исследователь Дай Пэнхай в своей оценке роли Хуан Цзы в истории китайской музыки, Хуан Цзы «еще в конце 1920-х годов высказывался пойти по пути русской национальной музыки и создать свою, новую национальную музыку» [230. С. 95]. Хуан Цзы воспитал плеяду учеников, среди которых Цзян Динсян (江

университете (США, с 1939 по 1946 год). В 1946 году он вернулся в Китай и преподавал в Шанхайской консерватории музыки, где вместе с Френкелем работал преподавателем полифонии [340. С. 51].

²⁸ Гэ Ганру (葛甘孺, Ge Ganru, муж., род. в 1954). Окончил Шанхайскую консерваторию музыки по специальностям «скрипка» и «композиция». Получил докторскую степень по композиции в Колумбийском университете в Нью-Йорке. Композитор-авангардист. В настоящее время живет в Соединенных Штатах [343].

²⁹ Шэн Цзунлян (盛宗亮, Sheng Zongliang, муж., род. 1955) – композитор, педагог. Окончил Шанхайскую консерваторию, Городской университет Нью-Йорка в Квинсе и Колумбийский университет. В настоящее время является профессором Гонконгского университета науки и технологий [3].

定仙)³⁰, Чэнь Тяньхэ (陈田鹤)³¹, Тань Сяолинь и другие музыканты. В 1930-е годы в Америке учился музыковед и композитор Сюй Юнсан (许勇三)³², а также Тань Сяолинь – его педагогом был П. Хиндемит. В своей педагогической деятельности Тань Сяолинь опирался на методику и упражнения из учебника по композиции Хиндемита [166. С. 127]. Большой многочисленности обучающихся в Америке способствовала политика «открытости» после окончания Культурной революции.

Таким образом, простое перечисление имен выдающихся музыкантов Китая первой половины XX века и их учителей показывает, насколько разнообразными были традиции преподавания музыкально-теоретических дисциплин в стране. Объединяющим их все фундаментом было изучение правил контрапункта строгого и свободного стилей и творчества И. С. Баха. Об обязательном изучении контрапункта свидетельствуют начальные разделы в учебниках китайских авторов (см.

³⁰ Цзян Динсян (江定仙, Jiang Dingxian, муж., 1912–2000) – китайский композитор, пианист, педагог. Учился в Шанхайском музыкальном специальном колледже в классе по композиции у Хуан Цзы (1930–1934), фортепиано – у русских пианистов Е. Левитина и Б. Захарова. В 1940-е годы был профессором Хубэйского педагогического института, Национальной музыкальной академии в Чунцине. После 1949 года преподавал в Центральной консерватории (Пекин) [310. С. 5, 6]. Воспитал плеяду выдающихся полифонистов, среди которых Су Ся, Дуань Пинтай.

³¹ Чэнь Тяньхэ (陈田鹤, Chen Tianhe, муж. 1911–1955) – китайский композитор-песенник. Окончил Шанхайский музыкальный институт (1930–1936), по теоретическим предметам учился у Хуан Цзы. Работал преподавателем теоретических дисциплин, в основном, в музыкальных школах и музыкальных отделах театров: в театре провинции Шаньдун (1936), Пекинском народном театре (1951). В 1940 году Чэнь Тяньхэ стал учителем в Государственной музыкальной школе в Чунцине. В 1949 году он стал профессором в Государственной музыкальной школе Фуцзянь, в 1951 году был приглашен на работу в музыкальный отдел. Чэнь Тяньхэ – автор перевода учебника «Сложный контрапункт и канон» Чарльза Герберта Китсона (Charles Herbert Kitson, *Invertible Counterpoint and Canon*) из Англии, который является значительным вкладом в изучение полифонии [261. С. 16].

³² Сюй Юнсан (许勇三, Xu Yongsan, муж., 1915–2000) – китайский композитор, теоретик и педагог, окончивший Йельский университет (1937) и Мичиганский университет (1940) и на протяжении многих лет преподавший в Тяньцзиньской консерватории; он также занимал должность заместителя председателя филиала Ассоциации китайских музыкантов (см. подробнее о деятельности Ассоциации на с. 45–46 диссертации). Его научные интересы сосредоточены на исследовании творчества Бартока и методах композитора по работе с фольклорным материалом, что отразилось в ряде опубликованных трудов, в том числе в статьях «Применение народной музыки в творчестве Бартока» и «Предварительное исследование многоголосных приёмов Бартока в народных песнях». Кроме того, Сюй Юнсан известен тем, что перевёл на китайский язык учебник по анализу музыкальных форм П. Гетшуса «Крупные формы музыкальной композиции» (Percy Goetschius, *The Larger Forms of Musical Composition*). Исследование многоголосной фактуры народных песен и традиционных инструментальных ансамблей составляет важное направление в изучении полифонии в китайской музыке [398].

Приложение 2). Хронологически наиболее ранними трудами по полифонии на китайском языке явились переводы трудов иностранных авторов – европейских, американских, советских, ставшие важным этапом для китайских композиторов и музыковедов.

Самым ранним трудом по теории полифонической музыки в Китае считается книга Ван Гуанци «Полифоническая музыка» (对谱音乐, 1933, фактически составлена «на основе немецких теоретических трудов»). В ней кратко изложена история развития западноевропейской полифонической музыки и подробно – теория контрапункта. Этот труд был написан Ван Гуанци во время пребывания его в Германии в 1920-е годы. К сожалению, восстановить процесс написания и обращения его к учебникам невозможно, однако по оглавлению можно предположить, что это были конспекты и заметки, сделанные во время обучения (См. Приложение 3). Это первый трактат на китайском языке, который системно знакомит с теорией полифонии: «Как первая работа Китая по введению западной теории полифонической музыки, она, несомненно, имеет важную историческую ценность и академическое значение. Для этого исследования характерен равный акцент на историю, теорию и упражнения, по стилю изложения – это не учебные материалы, а научный труд», – даёт оценку Лю Юнпин [272. С. 164].

Практически одновременно с ним появляется «Введение в контрапункт» (1933), составленный Мяо Тяньжуйем (缪天瑞)³³ на основе перевода с японского языка Такаси Итаве. Теоретический материал книги составляют выдержки из европейских трудов по контрапункту, примеры обозначений принадлежат Эбенезеру Прауту³⁴ из его учебника «Контрапункт: строгий и свободный» (*Counterpoint: strict and free*) [409].

³³ Мяо Тяньжуй (缪天瑞, Mui Tianrui, муж., 1908–2009) – известный китайский педагог и музыковед. В 1926 году окончил Шанхайский художественный педагогический университет. Изучал теорию музыки у У Мэнфэя, Фэн Цзыкая и др. Был заместителем проректора Центральной консерватории и проректором Тяньцзиньской консерватории. Научный вклад Мяо Тяньжуя включает фундаментальные переводы теоретических трактатов П. Гетшуса, и Э. Праута и других [443].

³⁴ Праут Эбенезер (1835–1909) – британский композитор, теоретик.

Создание полифонических произведений для фортепиано было подготовлено опытами применения полифонической техники в сочинениях не полифонических жанров. В трудах китайских исследователей к таковым причисляют несколькоopusов, первых в истории китайской полифонической музыки – «Марш мира» для фортепиано (1914) Чжао Юаньжэня(赵元任), Струнный квартет (1916) Сяо Юмэя, «Две инвенции» для фортепиано и «Три строгие фуги» (вокальные) (1924–1929) Хуан Цзы. «Флейта пастушка» для фортепиано (1934) Хэ Лутина (贺绿汀)³⁵ Несмотря на инструментальный состав и на то, что произведения первых трех названных композиторов стилистически еще зависимы от европейских образцов, на которые они опирались в своих первых композиторских опытах, эти произведения значительно повлияли на практику композиции в самых разных жанрах инструментальной и вокальной музыки.

Для развития фортепианной музыки в Китае в национальном стиле и, в частности, полифонической музыки, примечательна своим появлением и значением «Флейта пастушка» Хэ Лутина. Им не написаны произведения в сугубо полифонических жанрах, но его умение применять полифонические приемы в произведениях обратило на себя внимание современников. «Флейта пастушка» («Mutong Piccolo») Хэ Лутина со времени победы в конкурсе китайской музыки «В поисках фортепианных произведений с китайским колоритом» А. Черепнина³⁶ считается «выдающимся образцом китайской фортепианной музыки».

Деятельность А. Черепнина оказала огромное влияние на развитие музыкальной культуры в Китае. В 1930-х годах, после того как Черепнин приехал в Китай,

³⁵ Хэ Лутин (贺绿汀, He Lvting, 1903–1999) – выдающийся китайский композитор и музыкальный функционер, в разные годы занимавший пост президента Шанхайской консерватории (1949–1984). По его инициативе были созданы средняя и начальная школы при консерватории, заложившие основы непрерывного профессионального музыкального образования. Среди его значимых сочинений особое место занимает «Флейта пастушка», ставшая первым китайским фортепианным произведением, представленным широкой мировой аудиторией [444]. В научных работах на русском языке встречаются разные интерпретации перевода названия данной пьесы: «Флейта пастушка», «Флейта пастуха», «Флейта (пикколо) пастушка», «Маленькая флейта пастуха», «Свирель пастуха», «Дудочка пастуха» и т. д.

³⁶ Объявление было опубликовано в № 4 журнала *Music Magazine* от 15 ноября 1934 года [309].

он проявил большой интерес к традиционной китайской музыкальной культуре. Познакомившись с произведениями китайских студентов Шанхайской консерватории, Черепнин полностью осознал, что увлечение европейскими приемами мешает китайскому инструментальному творчеству занимать определенную позицию на мировой музыкальной сцене. Он выразил надежду, что китайские студенты смогут создавать произведения с национальными особенностями, и в то же время найти подходящую точку слияния китайской и западной традиций, чтобы китайские произведения могли быть признаны мировой музыкальной сценой. Этот музыкальный конкурс послужил толчком к развитию фортепианной музыки в Китае и побудил многих молодых музыкантов стать первым в Китае поколением национальных композиторов.



Ил. 1. Члены жюри (слева направо): Хуан Цзы, Б. С. Захаров, жена А. Н. Черепнина, А.Н. Черепнин, Сяо Юмэй, С. С. Аксаков, Хэ Лутин

Как считает Дай Байшэн, именно с этого времени – с конкурса А. Черепнина – тесно связана история применения эпитета «китайский стиль»: понятия, за которым на долгие годы закрепилось значение как комплекса внешних черт, формирующих представление о национальной принадлежности, лада, мелодии, гармонии, инструментария и других. За прошедшее с тех пор время словосочетание «китайский стиль» на публичных мероприятиях использовался лишь изредка: в 1987 году на фортепианном конкурсе «Шанхайский международный музыкальный конкурс в

Шанхае — создание и исполнение фортепианных произведений в китайском стиле». Затем был проведен академический семинар «Мое понимание стиля китайской музыки», а в 1995 году в Пекине прошел первый «Международный конкурс фортепианных произведений в китайском стиле на Кубок Гималаев». В середине 1990-х Народное музыкальное издательство последовательно публиковало «Детские фортепианные композиции в китайском стиле» и «Полифонические фортепианные композиции в китайском стиле». Термин «китайский стиль» постепенно утвердился в фортепианном мире» [см. подробнее:209].

«Флейта пастушка» Хэ Лутина считается одним из первых произведений в истории китайской фортепианной музыки, в котором композитор применил полифонические приемы. Произведения, победившие в этом конкурсе³⁷, в истории китайской музыки весьма популярны, они считаются выдающимися, открывшими двери для китайских музыкальных произведений на международную музыкальную сцену, а их исследование как примеров выражения национального стиля стало импульсом к поискам способов взаимодействия китайской музыки и мировой культуры.

Черепнин принял участие и в дальнейшей судьбе сочинения: 19 января 1935 года Черепнин сыграл произведения Хэ Лутина на концерте. Это был первый иностранный исполнитель, публично исполнивший произведение китайского композитора. В концертной деятельности Черепнина на долгие годы закрепилась привычка включать в свои концертные программы по одному произведению китайского автора, что вывело фортепианное исполнительство и композиторское творчество в Китае на новый уровень [см. подробнее: 57; 105]. Следствием описанных событий было активное развитие фортепианного репертуара в Китае. Пьеса «Флейта пастушка» Хэ Лутина стала хрестоматийной, в частности, в исторических обзорах китайских музыковедов она приводится как образец контрастной полифонии [374.С. 142; 359. С. 55] (см. Приложение 1, нотный пример 1).

³⁷ Кроме «Флейты пастушка», в конкурсе были отмечены произведения: «Вариация до минор» Ю Бяньмина, «Музыка пастуха» Лао Чжичэна, «Увертюра» Чэнь Тяньхэ, «Колыбельная» Цзян Динсяня.

1.2. Развитие и кризис музыкально-теоретического образования: от основания КНР до Культурной революции (1949–1976)

Годы 1949–1966 – от образования КНР до Культурной революции – стали периодом быстрого роста пианистической исполнительской культуры и музыковедения. В этот период ключевое значение для развития китайской музыкальной культуры имели открытие консерваторий, музыкальных институтов и музыкально-педагогических институтов при университетах на всей территории Китая, формирование трехступенчатой системы музыкального образования сотрудничество с российскими консерваториями и деятельность советских педагогов в Китае [См.:18; 40; 152–154;166], которые стали возможными благодаря изменениям в политической ситуации: укреплению дипломатических связей между Китаем и Советским Союзом в 1950-е годы и их восстановлением после охлаждения – в конце 1980-х. Цзо Чжэньгуан называет 1950-е годы «периодом “медового месяца” дружбы между Китаем и Советским Союзом» [166. С. 20].

Ярчайшим представителем советской школы преподавания полифонии в Китае в 1956–1958-е годы был Ф. Г. Арзаманов³⁸. Выдающийся музыковед в течение двух лет читал лекции в Шанхайской консерватории, что оказало огромное влияние на развитие музыкальной культуры Китая. Одним из учеников Арзаманова явился известный китайский композитор и педагог Чэнь Ган. Преподавательская деятельность Арзаманова имела большое методическое значение для китайских музыкан-

³⁸ Арзаманов Федор Георгиевич (1925–1995) – музыковед, педагог. Окончил Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных в 1950 году, аспирантуру – 1953 году (научный руководитель С. С. Скребков), всю жизнь связал с институтом: преподавал, занимал должности заведующего кафедрой теории музыки, проректора по научной работе. Автор множества научных трудов.

тов: конспекты лекций и практических занятий «Советская теория музыки, преподаваемая Арзамановым: анализ музыкальных произведений» были изданы в 1957 году, их анализ содержится, например, в статье Рао Юаня «О теоретической системе советской полифонической музыки» (1990), в ней он сообщает о нахождении их в архивах Шанхайской консерватории в переводе Хуан Цичжана (汪啓璋), Сюй Ричу (徐月初) и Цзян Чжиляна (姜志高)[267]. В том же 1990-м году была издана монография «Ф. Арзаманов о Танееве и современной музыке» в переводе Чжан Хуайхуэя (张怀惠) [401]. Несмотря на распространение и принятие китайской музыкально-педагогической и научной общественностью теории Танеева о вертикально-подвижном и горизонтально-подвижном контрапункте, полный перевод на китайский язык его трудов не предпринимался, однако его методика алгебраического вычисления соотношения голосов с помощью *Iv (index verticalis)* и *Ih (index horisontalis)* была воспринята как понятная, логичная и применяется в аналитических изысканиях широко и по сей день. Арзаманов, ученик С. С. Скребкова, учителем которого, в свою очередь, был С. И. Танеев, познакомил китайских студентов с идеями своих учителей, которые стали открытием для китайских композиторов и показали возможности сочинения полифонических произведений в национальном стиле. Идеи русских полифонистов – в особенности С. Танеева, С. Скребкова, транслируемые советскими профессорами, работавшими с китайскими студентами в китайских и российских консерваториях в тот период, оказались понятными и близкими во внимании к национальным особенностям музыки [См.: 160; 299; 282]. Приведем некоторые высказывания китайских музыковедов и композиторов: «Систематическое объединение народной музыки с профессиональной полифонической теорией и практикой и возведение ее на теоретический уровень в виде отдельных глав – еще одна важная особенность советской теоретической системы полифонии, и она также игнорируется традиционной [западноевропейской. – Ц. С.] теорией полифонии. Подчеркивание национальных особенностей и впитывание большого количества превосходных примеров творчества народа является прекрасной

традицией русской музыки» [282. С. 14]. Чжу Шируй также считает отличительными особенностями советской системы преподавания теории полифонии ориентирование на анализ произведений русских композиторов после Глинки и их теоретические размышления [см.: 166. С. 73] и связь с традиционной народной музыкой. Говоря о труде С. Скребкова, он отмечает: «Примерами его упражнений часто являются протяжные песни в русском стиле и народные диатонические лады, а примеры анализа – в основном работы русских композиторов. Они оказали глубокое влияние на будущее преподавание и исследования полифонии в Китае, а также на творческую деятельность», – подытоживает автор [166. С. 73]. «Теория и преподавание полифонической музыки должны сочетать в себе характеристики национальной народной музыки, а композиторы – пытаться усвоить прекрасные образцы национального музыкального творчества», – направляет Рао Юань [282. С. 14], особенно подробно останавливаясь на значимости исследования русскими теоретиками принципа вариационности, проникнувшего в полифоническую форму со времени Глинки, который, как известно, мечтал соединить «узами законного брака немецкую фугу и русскую народную песню». Важной чертой учебника Скребкова, как и других русских авторов, китайские педагоги считают их практическую направленность, рассмотрение полифонических техник на примере разнообразных полифонических форм, не ограниченных двухголосием, и рекомендации к творчеству.

Из русскоязычных учебников на китайский язык в 1950-е годы были переведены «Руководство к практическому изучению основ инвенционной полифонии» С. Павлюченко (в переводе назван «Предварительным пособием по практической полифонической музыке», переводчик Чжу Шимин (朱世民), 1955), «Учебник полифонии» С. С. Скребкова (переводчики У Пэйхуа (吴佩华) и Фэн Чэньбао (丰晨宝), 1957), «Практический учебник гармонии» Н. А. Римского-Корсакова в переводе Чжан Хундао (1953).

Обучение китайских студентов в Советском Союзе в 1950-х годах и их деятельность в Китае после возвращения также явились важным вкладом в формирование системы музыкального образования в стране. Советскую фортепианную школу в консерваториях в Шанхае и Пекине в 1950-е годы представляли пианисты: Д. Серов (Шанхайская консерватория), А. Татулян и Т. Кравченко, Б. Арапов, Л. Гуров (Центральная консерватория (Пекин) [166. С. 155]. В этот период в Китае работали и европейские музыканты, в основном из социалистических стран.

Из китайских преподавателей теоретических дисциплин в Шанхайской консерватории с 1950-х годов работали: ученики Френкеля Дин Шандэ (в 1949–1995 годы), Сан Тун (в 1949–1991 годы), ученик Хуан-Цзы и Френкеля Ян Юйши (с 1949 – по настоящее время), Чэнь Минчжи (в 1951–2007 годы) [177. С. 20] и его ученик Линь Хуа (с 1978 – по настоящее время)³⁹, Е Сымин (叶思敏)⁴⁰ (с 2004 – по настоящее время) и другие.

Ряд из них пополнили учебно-методический фонд трудов по полифонии на китайском языке переводами иностранной литературы. Основной акцент в содержании переводных изданий делался на правилах и упражнениях, которые можно было бы использовать в качестве справочника для изучения полифонических ком-

³⁹ Линь Хуа (林华, р. 1942) окончил композиторский факультет Шанхайской консерватории в 1966 году. Ученик Чэнь Минчжи. Был композитором Шанхайского симфонического оркестра, Шанхайского оперного театра и других музыкальных коллективов. С 1978 года он преподает в Шанхайской консерватории В 1991–1994 годах был приглашен Калифорнийским университетом для чтения лекций. Лауреат первой премии Министерства культуры Китая. Автор учебников и монографий, «Музыкальная эстетика», «Музыкальная психология», «Дневник обучения игре на фортепиано», «Я люблю Баха», «Джазовая гармония и навыки фортепианной импровизации», статей «Безобразное, уродливое и его применение в западной музыке» «Цветная полифония», «Обзор музыкальной эстетики», «Психологическая деятельность» и других научных трудов [448].

⁴⁰ Е Сымин (叶思敏, Ye Simin, жен., род. 1979)) – доцент кафедры композиции Шанхайской консерватории. Окончила магистратуру в 2004 году (научный руководитель – Линь Хуа), получила докторскую степень на факультете композиции Шанхайской консерватории в 2016 году (научный руководитель – Сюй Мэндун). Автор научных статей по полифонии: «Новые тенденции в исследовании фуги», «Прелюдии и фуги Ван Лисана», «Прелюдии и фуги Гордона Вайгеля», «Исследование произведений Чэнь Минчжи», «Теоретическая композиция Шанхайской консерватории музыки до освобождения», Монографии Введение в полифоническое искусство (Шанхайское музыкальное издательство) [448].

позиционных приемов. Все они предназначены, в первую очередь, для ознакомления с традиционными правилами западноевропейского контрапункта. Назовем наиболее значительные из них.

В 1950-м году были опубликованы «Традиционная гармония» (*Traditional Harmony*) П. Хиндемита в переводе Ло Чжунжуна (罗忠镕)⁴¹[423], «Упражнения по элементарному контрапункту» (*Exercises in elementary counterpoint*) американского теоретика П. Гетшуса в переводе Мяо Тяньжюя [409].

В 1958 году Дуань Пинтай закончил переводы двух учебников Э. Праута «Фуга» (*Fugue*, 1958) и «Анализ фуги» (*Fugui analysis*, 1958), которые долгое время хранились в рукописях, были конфискованы в период культурной революции, восстановлены в 1980-х годах и, наконец, вышли в печати в 2007 году, многократно переиздаваясь спустя время.

В конспективно-адаптированной форме выполнены учебники 1950-годов Дин Шандэ: «Простой контрапункт» (1954), «Сложный контрапункт» (1954), «Очерки по технике фуги» (1957), «Исследование о приемах композиции» (1990). Согласно предисловию, книги основаны на переводах на китайский язык Дин Шандэ трудов по контрапункту французского композитора Марселя Дюпре («Курс контрапункта» – *Cours de Contrepoint*, 1938) и профессора Парижского института музыки и учителя Дин Шандэ во Франции Ноэля Галлона. Во втором учебнике Дин Шандэ опирается также на труды Эбенезера Праута.

Личность Дин Шандэ – выдающегося китайского композитора, ставившего своей целью создание китайского фортепианного репертуара⁴², внесшего большой вклад в освоение китайскими музыкантами принципов европейской композиции, заслуживает отдельного внимания. Автор четырех книг по технике контрапункта –

⁴¹ Ло Чжунжун (罗忠镕, Luo Zhongrong, муж., 1924–2021) – известный композитор, теоретик и педагог. Обучался по классу скрипки с 1942 года в Сычуаньском колледже (ныне Сычуаньская консерватория), с 1944 – в Шанхайском специальном музыкальном училище (ныне Шанхайская консерватория), композиции у Тан Сяолина, по контрапункту в 1949 году – у Дин Шандэ. С 1985 года – профессор кафедры композиции Центральной консерватории. Автор перевода на китайский язык учебника А. Шенберга «Гармония» (2007), а также работал в жанре малого полифонического цикла. Его прелюдии и фуги широко известны.

⁴² Дин Шандэ, к примеру, является автором первой фортепианной сонаты в Китае.

трех переводных и четвертой – «Исследование о приемах композиции» (1990), в которой, по его словам из предисловия, отразились «некоторые из мыслей и опыта по исследованию композиционных техник создания музыки за последние шестьдесят лет. В основном это касается применения композиционных техник при создании фортепианной музыки, песен, симфоний, камерной музыки и других произведений» [233], стал флагманом идей, которые были реализованы в образовательном процессе в китайских учебных заведениях и творчестве в области полифонической музыки его учеников и последователей. В своих высказываниях он подчеркивал важность сочетания традиций и новаторства, уделял внимание базовому обучению и повышению навыков сочинения полифонической музыки.

В период после образования Китайской народной республики китайские музыканты предпринимают попытки создания учебников по теории полифонии, в первую очередь в помощь национальным композиторам. Начало было положено трудами Су Ся(苏夏)⁴³: «Практический метод контрапункта» (1949), «Сложный контрапункт» (1950), «Канон». Впервые в китайском музыковедении Су Ся был создан учебник по сочинению в канонической технике.

Среди выдающихся преподавателей и теоретиков полифонии, работавших в эти годы в Центральной консерватории, – Дуань Пинтай (1951– настоящее время),

⁴³ Су Ся (苏夏, Su Xian. муж., 1924 – 2020) – китайский композитор, педагог, музыковед. Окончил Нанкинскую национальную консерваторию (1948) по специальности «композиция» у Цзян Динсяня. В августе 1949 года Су Ся участвовал в подготовительных работах по строительству Центральной консерватории. После этого Су Ся работал заведующим и профессором факультета композиции Центральной консерватории. Изучал композицию у советских специалистов, в частности, у Б. Арапова, работавшего тогда в Китае. Был назначен директором отдела обучения и исследований оригинальной композиции Департамента композиции, который был утвержден Комитетом по ученым степеням (магистра и доктора наук) Государственного совета КНР в 1986 году, и стал одним из первых дипломированных китайских музыкантов с ученой степенью в стране. Автор учебников и учебных пособий, например: «Практика контрапункта» (1950), «Сложный контрапункт» (1950), «Навыки гармонии» (1984) «Учебник по написанию песен» (2006), антологии «О шедеврах современных китайских музыкантов» (2005), статей. Внес значительный вклад в развитие музыкальной культуры, теории композиции в Китае, а также был одним из самых влиятельных музыкантов второй половины XX века в стране [222. С.46–48].

Ю Сусянь (1960–2020), Су Ся (1949–2020), Лян Файонг (梁发勇)⁴⁴ (с 2020 по настоящее время), Гун Сяотин (с 2005 по настоящее время) и другие.

Необходимо отметить, что в истории музыкальной культуры Китая и, в частности, развития полифонической музыки направляющую роль в большой мере выполняли различные организации и мероприятия. Некоторые из них имели значение в масштабах всей страны. Ведущую роль в развитии музыкальной культуры со дня основания в 1949 году играет Ассоциация китайских музыкантов⁴⁵. Это профессиональная музыкальная организация, объединяющая музыкантов и музыкальных работников всех национальностей Китая. Ассоциация подчиняется Коммунистической партии Китая, регулирующей направления ее работы и их идейное содержание, главным из которых является процветание и развитие социалистического искусства и литературы. Ассоциацией организовываются различного рода культурные образовательные, творческие, исполнительские и научно-методические мероприятия, например, проведение конференций, мастер-классов, семинаров, конкурсов, чествования выдающихся личностей и вручение премий, издательская деятельность, юридическая помощь и многие другие вопросы в соответствии с политикой партии в области искусства. Ассоциация играет ключевую роль в продвижении раз-

⁴⁴ Лян Файонг (梁发勇, Liang Fayong. муж., даты жизни неизвестны) – профессор кафедры композиции Центральной консерватории. Окончил Центральную консерваторию. Преполагает полифонию в высших учебных заведениях с 1999 года. Среди особенностей его преподавания курса полифонии – связь с творческой практикой, организация студенческих концертов, исполнение учебных опусов. Автор учебника «Основы написания и анализа полифонической музыки», который в 2023 году был признан ключевым проектом качественных учебников для бакалавриата в высших учебных заведениях Пекина. Диссертация на тему «Исследование полифонического фортепианного цикла Н. Г. Капустина» (научный руководитель – Ю Сусянь) получила финансовую поддержку программы научных исследований Центральной музыкальной консерватории [446].

⁴⁵ Официальный сайт Ассоциации китайских музыкантов: [258] Дата обращения: 20.05.2024. Предпосылкой ее создания явилось функционирование многих региональных объединений, таких как: Ассоциация музыкальных исследований Пекинского университета (1916), «Шанхайский китайский концерт» (1919), «Китайская ассоциация эстетического воспитания» (1919), «Концертная ассоциация Датуна» (1920), «Ассоциация музыкальных исследований Первой нормальной школы Хэнаня» (1921), «Пекинский клуб друзей музыки» (1921), «Национальный клуб совершенствования музыки» (1927), «Китайский музыкальный клуб» (1928), «Клуб музыки и искусства Шанхайской музыкальной академии» (1929) и многие другие [442].

вития культуры музыки внутри страны, поддержке роста музыкантов и стимулировании культурного обмена в области музыки как внутри страны, так и на международном уровне.

В крупных консерваториях страны формировались различные тематические научно-методические секции, целью которых была активизация творческих и исследовательских процессов, к примеру, учебно-научная секция полифонической музыки, организованная в 1950-е годы в Центральной консерватории в Пекине. В секции входили ведущие преподаватели, ученые и композиторы Китая.

Культурная революция (1966–1976) оказала беспрецедентное влияние на сферу культуры и искусства Китая. Для китайского музыкального мира это был трудный период. В области фортепианного искусства в это время произошли непоправимые события, повлиявшие на дальнейшее его развитие: были закрыты образовательные учреждения, уничтожены ставшие образцовыми для китайской культуры музыкальные произведения, многие ведущие музыканты – исполнители, композиторы, педагоги были отстранены от работы и отправлены на периферию, некоторые пострадали от гонений.

В сфере композиторского творчества в данный период наблюдается «затишье», позволившее, однако, развиваться жанрам массовой песни и обработки. В период Культурной революции те немногие сочинения, появлявшиеся в обязательных жанрах песни-цитаты, образцовой драмы и аранжировки народной песни, в музыкально-стилистическом отношении отличались близостью к народной песне, образно-содержательными клише, в фортепианные произведения, в том числе в полифонических жанрах, проникли мелодии пекинских опер, имитация народных инструментов. «Эти работы показали насыщенный “китайский стиль”, вновь вдохнув жизнь в фортепианную музыку периода Культурной революции... Фортепианные аранжировки периода “культурной революции” не только заполнили пробел в развитии китайской фортепианной музыки, но также создали новые формы выражения и вновь открыли красоту национальной музыки, став ярким штрихом в истории китайской музыки» [296. С. 26].

1.3. 1980-е–2000-е годы – «период открытости» в музыковедении и методике преподавания полифонии

После Культурной революции музыкальная культура в Китае переживает расцвет: с 1977 года вновь открываются высшие музыкальные учебные заведения, возобновляются международные связи в сфере музыкального образования, исполнительства, музыковедения, что приводит к явлению в истории фортепианной культуры 1980–1990 годов с закрепившимся в исследованиях определением «фортепианный бум» [18 и др.]. Количество имен концертирующих пианистов, в том числе отмеченных в качестве лауреатов международных конкурсов, с этого времени растет в геометрической прогрессии по сей день.

В композиторском творчестве также наблюдается расширение жанрового и стилистического диапазона. Одними из первых во вновь открывшейся Центральной консерватории работали композиторы Ду Минсинь (杜鸣心)⁴⁶, Ло Чжунжун. В Китае стало возможным знакомство с западными направлениями в композиции, новыми произведениями. Одним из «каналов» поступления новой музыки в Китай стал приезд музыкантов из разных стран, например, Чжоу Вэньчжун (周文中, Zhou

⁴⁶ Ду Минсинь (杜鸣心, Du Mingxin, муж., 1928–2024) – китайский композитор, педагог. Базовое музыкальное образование получил в музыкальной школе Чунцина. С 1949 года – преподаватель сольфеджио в Центральной консерватории. В 1954 году по государственному направлению поступил в Московскую консерваторию по специальности «композиция» (класс М. И. Чулаки). Вернулся в Китай в 1958 году и преподавал на композиторском факультете Центральной консерватории [342]. Ду Минсинь не писал полифонических произведений, однако искусно сочетал полифонические приемы в своем творчестве [269].

Wenye)⁴⁷, А. Гёр⁴⁸. Другим – творческое профессиональное общение музыковедов Китая в области исследования полифонии. Свою работу после Культурной революции продолжили научно-исследовательские и методические секции при консерваториях и институтах. Огромным стимулом для развития китайского искусства в целом явились организованные различными консерваториями конференции, в том числе узкоспециальные – по полифонической музыке. Например, в 1985 году Центральной консерваторией был проведен конгресс, посвященный 300-летию со дня рождения величайшего мастера полифонии И. С. Баха.

Одним из наиболее значительных событий стала Всекитайская научная конференция музыкальных вузов по полифонической музыке, которая была организована Сианьской консерваторией в 1988 году и объединила докладчиков из высших музыкальных и педагогических учебных заведений Сианя, Шанхая, Пекина, Сычуаня, Уханя и др. Среди почетных участников были ректор Сианьской консерватории профессор Сан Тун, заместитель председателя Ассоциации китайских музыкантов профессор Дин Шандэ. Впервые в истории музыки и музыковедения Китая полифония стала центром комплексного обсуждения: «на церемонии открытия профессор Дин Шандэ подчеркнул важность глубокого изучения полифонических техник и улучшения преподавания полифонии для развития современного музыкального творчества. В ходе конференции участники представили и обсудили множество научных работ по полифонической музыке, включая исследование явлений полифонии в китайской традиционной и народной музыке, анализ применения и развития полифонических техник в Китае и за рубежом, а также проблемы композиции и обучения полифонии. В рамках конференции также были организованы мероприятия по исполнению и прослушиванию полифонических произведений...» [384. С. 3].

⁴⁷ Чжоу Вэньчжун (周文中, Zhou Wenye, муж., 1923–2019) – китайский композитор, живший в Америке, профессор Колумбийского университета. Окончил Колумбийский университет (США) по специальности «композиция», учился у Отто Люнинга (Otto Luening) и Эдгара Вареза (Edgard Varese) [166. С. 149].

⁴⁸ Александр Гёр (Alexender Goehr) – английский композитор, профессор Кембриджского университета. В 1980 году читал лекции в Пекине о додекафонии.

Кроме прелюдий и фуг Дин Шандэ прозвучали полифонические произведения профессоров Сяо Шусяня, Ло Жунминя и Чэнь Минчжи. Данная конференция стала резонансным мероприятием: в прессе были оценены масштаб обсуждаемых идей и проблем, резонанс и влияние на последующее развитие полифонической музыки в Китае. Внимание докладчиков особенно акцентировалось на проблемах изучения и освоения полифонических жанров, форм, приемов в композиторском творчестве и методики преподавания полифонии в ВУЗах и планирования и оптимизации учебного процесса [384]. После данной полифонической конференции году колледжи и университеты один за другим составляли учебные материалы по полифонии, что способствовало развитию преподавания и сочинения полифонической музыки в Китае.

С точки зрения развития музыковедения, период «открытости» характеризуется появлением большого количества учебных пособий и научных исследований по теории музыки, гармонии, полифонии, композиции и другим направлениям, благодаря которым китайские композиторы значительно расширили спектр музыкально-стилевых экспериментов. Из переводческой литературы особенно выделяются несколько учебников. Издание «Крупные формы музыкальной композиции» (*The Larger Forms of Musical Composition*, 1982) П. Гетшуса в переводе Сюй Юнсана (许勇三) дополнило уже имеющийся перевод Мяо Тяньжуя его учебника по контрапункту, вышедший в 1950 году и расширило границы применения полифонических форм для китайских музыкантов. Другой учебник – «Искусство музыкальной композиции» Книга I. Теоретическая часть (*The Craft of Musical Composition, Book I Theoretical Part*) (1983) П. Хиндемита в переводе Ло Чжунжуна – явился продолжением исследования теоретического наследия выдающегося немецкого композитора-полифониста в переводческой деятельности Ло Чжунжуна. В числе других трудов, переведенных им, – «Учение о гармонии» А. Шёнберга (*Harmonielehre*) (2007) [См. подробнее о деятельности 145; 363]⁴⁹.

⁴⁹ Сун Мэйдун приводит наименования большого количества учебников американских авторов по техникам современной композиции, переведенных с 1976 года, получивших распространение в узкоспециальных музыковедческих кругах. Сун Мэйдун высказывает сомнения по

Важнейшим вкладом в развитие курса преподавания полифонии стали переводы трудов русских исследователей: глав из исследования «История полифонии в русской и советской музыке» Вл. В. Протопопова (издание 1962 года) в переводе Сюй Чучу, изданные в 1984–1996 гг.: «Полифонические моменты в музыке С. Прокофьева», «Полифония А. Глазунова», «Полифония М. Глинки», «Полифония М. Мусоргского», «Полифония Н. Мясковского», «Полифония С. Танеева», «Полифония Д. Шостаковича» [411–417]; «Художественные принципы музыкальных стилей» С. Скребкова в переводе Чэнь Фуцзюня (2008) [420] и многие другие. Значимость их появления связывается с возможностью изучения творчества композиторов в историческом и стилевом разнообразии, в особенности произведений и творческих методов русских композиторов как представителей национальной школы, ибо, по словам Протопопова, «русская полифония встала вровень с западноевропейской и, сохранив свою самобытность, внесла весомый вклад в мировую музыкальную культуру» [98. С. 7].

Новаторством в трудах по полифонии, начиная с 1970-х годов, нужно считать разработку китайскими музыкантами собственных методов работы с национальным материалом и поисками китайского стиля в теории полифонии и композиторском творчестве. Данные проблемы активно обсуждались ведущими музыковедами Китая – на страницах крупных изданий, а также в рамках специализированных конференций и, согласно программам развития, запланированным многочисленными научно-исследовательскими секциями при учреждениях высшего музыкального образования, целенаправленно отражались в издаваемых и распространяемых учебниках и учебных пособиях по полифонии и по другим теоретическим предметам. Критический подход китайских музыкантов, делающих по сути свои первые профессиональные шаги в музыковедении и полифоническом сочинении, к достижениям прошлых лет развития китайской музыкальной культуры, их наблю-

поводу необходимости включения учебников по серийной и другим техникам в учебные программы Китая в качестве обязательных для изучения, причем не только относительно зарубежных учебников, но и китайских, аргументируя свои опасения отдалением молодежи от китайской традиционной культуры [См.: 299. С. 58–59].

дательность привели к небывалому расширению горизонтов в обозначенных сферах деятельности. В китайских учебниках впервые появляются рекомендации к созданию музыкальных произведений с ярко выраженными национальными чертами, а авторами учебников и научных статей создаются полифонические сочинения, демонстрирующие их теоретические положения (См. Приложение 2), например, прелюдии и фуги Чэнь Минчжи, Дин Шандэ, ставшие образцами полифонии в национальном стиле для многих китайских композиторов последующих лет.

Для учебной практики сочинения в национальном стиле, самостоятельного изучения истории полифонии, полифонических жанров и приемов предназначены отдельные пособия и разделы в крупных учебниках в *оригинальном* изложении китайских авторов. Наиболее важными из них являются: «Полифоническая музыка» Дуань Пинтя (1987), «Полифоническое письмо в китайском национальном стиле» Лю Фуана (刘福安)⁵⁰ (1989), «Создание фуги» (1986), «Сочинение полифонической музыки: Фундаментальный курс» (1997, 2004) «Новая теория фуги» (2007) Чэнь Минчжи, «Курс полифонической музыки» Ю Сусянь (2001), «Краткий курс полифонической музыки» Линь Хуа (2006), «Основы полифонической музыки» Гун Сяотин (2013), «Современные полифонические техники и фуга» Лю Юнпина (刘永平)⁵¹ (2017) (См. Приложение 2). Содержание каждого из них раскрывает основы

⁵⁰ Лю Фуан (刘福安, Lui Fuan, муж., род. 1927) – видный китайский музыковед и педагог, профессор кафедры композиции Шанхайской консерватории, успешно окончивший в 1958 году композиторский факультет упомянутого вуза. В целях укрепления теоретического фундамента в области национальной музыкальной культуры им был подготовлен учебник. «Полифоническое письмо в китайском национальном стиле», адресованный студентам, специализирующимся на композиции для национальной музыкальной, а также изучающим теоретические основы народной музыки; данное пособие стало одним из систематизированных трудов, в котором полифонические принципы были адаптированы к специфике китайской традиционной музыки.

⁵¹ Лю Юнпин (刘永平, Lui Yongping, муж., род. 1957) – проректор, профессор Уханьской консерватории, научный руководитель аспирантов по теории искусства (музыка). Автор более 50 научных статей, в числе которых: «Двухуровневая кибернетика: исследование композиционных приёмов Кшиштофа Пендеревского с контролируемой случайностью», «Исследование контрапунктического битонального наложения в музыке нового и новейшего времени», «О линейном контрапункте», «Обзор сочинений для камерного ансамбля и малых инструментальных форм», «О системе дисциплин художественного образования». Опубликовал 6 монографий в соавторстве, среди которых «Основы контрапункта» и «Учебник по сольфеджио современной музыки».

теории полифонии: представлены виды и правила строения контрапункта и особенности строения фуги – темы, ответа, противосложения, разделов фуги, разновидностей фуги – и ее применения в разных музыкальных жанрах. разделы и задания, касающиеся приемов работы с национальной китайской музыкой. В учебниках по полифонии названных выше авторов, включаются в перечень традиционных тем для изучения предмета.

С этой точки зрения интерес вызывают исследования Чэнь Минчжи (ученика Дин Шандэ). Его учебники, которые были отмечены государственной комиссией по образованию в 1988 и 1992 годах, одобрены для преподавания в консерваториях Китая и послужили толчком для развития полифонии в образовательном процессе, композиторской практике и музыковедении⁵². Учебники Чэнь Минчжи популярны среди студентов ввиду простоты, доступности и наглядности изложения материалов, а его идеи не потеряли своей актуальности по сей день. Направленность на практическое освоение полифонии в творчестве композиторов выражается не только в заглавии учебника – «Сочинение полифонической музыки...», но и в его бесспорной фундаментальности: наряду с общеисторическим обзором развития полифонии и теоретическими основами контрапункта в книге обращается внимание читателя на *национальные черты китайской музыки* – на примере произведений китайских композиторов.

В констатации важности изучения истории полифонии автор подчеркивает *основное направление* для китайских композиторов – сочетание характеристик народной музыки и профессионального музыкального творчества. Именно данный аспект является главным – буквально проходящим «красной нитью» – в развитии китайского музыковедения и композиторского творчества, в частности в области полифонии, и поэтому требующим внимательного отношения. Стремление к обязательному освоению европейских шедевров, включению в репертуар, изучению и применению европейской техники композиционного письма занимало китайских музыкантов на протяжении всех периодов развития китайской фортепианной (и не

⁵² См. подробнее в нашей статье: Цао Синьюй. Полифония в творчестве Чэнь Минчжи [163].

только) музыки. Заслугой Чэнь Минчжи, Чжу Шируя и других музыкантов явилось постепенное переключение внимания на примеры из музыки китайских композиторов.

Но не только пентатоника и поиски национального стиля привлекали китайских композиторов. «Открытые» китайскими музыкантами еще на занятиях с В. Френкелем авангардные композиторские техники, в частности додекафония, притягивали не меньше. Начиная с конца 1970-х годов новые контакты с зарубежными странами позволили китайским композиторам познакомиться с крупными теоретическими трудами о современных способах применения контрапункта – часть их стала доступна в переводах, другая часть – написана китайскими авторами. Назовем разделы в учебнике Чжу Шируя «Формирование и развитие полифонического мышления в китайской музыке» (1992), из крупных – «Современные полифонические техники и fuga» Лю Юнпина (2017), «Новая fuga» Чэнь Минчжи, «Полифония в музыке XX века» Ю Сусянь, «Основы серийной музыки» Чжан Инле (郑英烈)⁵³, а также множество статей, посвященных анализу полифонических произведений композиторов второй половины XX века [См., например, списки показательных статей китайских авторов, приведенных Суй Мэндуном: 299].

Техники современной композиции рассматриваются в учебниках с разной степенью подробности. «Основы серийной музыки» Чжан Инле обозначен автором как «учебник по написанию серийной музыки и ориентирован на изучение и применение на практике китайским композиторам. Чжэн Инле специально фокусируется на серийной музыке, глубоко исследуя исторические истоки двенадцатитоновой системы, типы серий, структуры, гармонию и контрапункт, и включает специ-

⁵³ Чжан Инле (郑英烈. Zheng yinglei, муж., род. 1932—2022), музыковед и педагог, профессор композиторского факультета Уханьской консерватории. Начиная с 1987 года, занимался исследованиями в области серийной музыки. Его вклад в науку проявляется не только в издании ряда учебных пособий, но и в публикации статьи на английском языке: «Применение додекафонной техники в китайской композиции» («The Use of Twelve-Tone Technique in Chinese Musical Composition»), вышедшей в третьем номере журнала «Музыкальный квартал» (The Musical Quarterly, издательство Оксфордского университета, Нью-Йорк) в 1990 году. В данной статье автор представляет международному научному сообществу новаторские достижения китайских композиторов в области додекафонной музыки [223].

альные разделы по анализу сочинений помимо базовой теории. Имея серьезное методическое основание в виде списка учебников и исследований современной музыки⁵⁴, издание не является их повторением: автор адаптирует материал для сочинения с сохранением национального характера. Из 20 глав одна посвящена полифонии, в которой кратко рассматриваются имитационная и контрастная полифония и их сочетание. Отдельное внимание Чжан Инле уделяет разновидностям додекафонного ряда, построенным на основе пентатонных групп – «пентатонной серии», как называет ее автор учебника и посвящает ей параграф V Главы 2. Считая использование пентатонного звукоряда (имеется в виду ангемитонная пентатоника) возможностью «сохранить выразительную национальную окраску произведения и в то же время учитывать потребности современной музыки в звуковом напряжении и разнообразии гармонии» [344. С. 1], Чжан Инле предлагает способы сочинения на основе «пентатонной серии». Лю Юнпин, в сравнении с ним, посвящает додекафонии одну главу из 8 и исследует различные техники полифонии, начиная со строгого контрапункта и фуги и включая главы о линейном контрапункте, политональности, полиметрии, алеаторике в полифонии, монофонической, макро- и микрополифонии, а также анализирует современные фуги с использованием этих техник.

Учитывая, что нотные примеры в учебниках на рубеже XX–XXI веков содержат фрагменты из самых разнообразных сочинений иностранных и китайских композиторов, отметим, что в учебном курсе полифонии, ввиду малого количества ча-

⁵⁴ Во введении Чжан Инле указывает следующие наименования: Р. С. Бриндель: «Сериалистская композиция» (Reginald Smith Brindle. *Serial composition*), Дж. Руфэр: «Двенадцатитоновый метод сочинения» (Josef Rufer. *Die Komposition mit zwölf Tönen*), Г. Л. Даллин: «Техника композиции XX века» (Glen Leon Dallin. *Techniques of Twentieth Century Composition*), Р. Рети: «Тональность, атональность, пантональность» (Rudolph Reti. *Tonality, Atonality, Pantonality: A Study of Some Trends in Twentieth Century Music*), Лейбовиц: «Шёнберг и его школа» (René Leibowitz. *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*), Бриндель: «Новая музыка — Авангард после 1945 года» (Reginald Smith Brindle. *The New Music: The Avant-garde Since 1945*), Бёр: «Сериалистская техника сочинения и атональность» (Perle, George. *Serial composition and atonality : an introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern*), Макрис: «Введение в современную музыку» (Joseph Machlis. *Introduction to Contemporary Music*), Шёнберг: «О двенадцатитоновом методе из “стиль и идея”» (Arnold Schoenberg. *Composition with Twelve Tones. Style and Idea*), Форд: «Структура атональной музыки» (Allen Forte. *The Structure of Atonal Music*).

сов, современные техники в фуге изучаются крайне мало. Связано это также с причинами идеологического порядка, а именно с тезисом об отдалении современных китайских композиторов от национальных основ. Показательны в этом плане слова Су Ся о недостаточной исторической оценке произведений 1980–1990-х годов китайских композиторов и сомнениях в их глубине и содержательности: «Эти молодые авторы пытались создать нечто выдающееся и необычное в своих произведениях, стремясь к новизне и переменам в искусстве, что, конечно же, является хорошим желанием. Однако, к сожалению, они рассматривали “новое” и “необычное” только с точки зрения чистой формы и звука, пренебрегая традициями и считая, что все традиционное – как за рубежом, так и в Китае – устарело, и выбирали некоторые современные западные направления в музыке в качестве руководящих принципов для творчества, легкомысленно копируя их. Исследования и инновации должны двигаться в правильном направлении, предполагая служение народу и общественным интересам» [Цит. по: 286. С. 8].

Говоря о новых произведениях китайских композиторов последней трети XX века, расширивших стилистические границы полифонической музыки, исследователь Сун Мэйдун задается вопросом: «Должны ли эти новые достижения быть включены в содержание преподавания теории композиции в профессиональных колледжах?» Сомнения автора распространяются и на учебники, в которых анализируются сочинения композиторов других стран в современных композиторских техниках: «можно ли использовать труды Ю Сусянь “Полифоническая музыка XX века” и Лю Юнпина «Современные полифонические техники и фуга» в качестве справочных учебников для аспирантов? Какое влияние они окажут на формирование и дальнейшее развитие теории китайской полифонической музыки?» [299. С. 57].

Обзор аспектов изучения полифонии в трудах китайских исследователей показал, что главной целью их создания была помощь китайским композиторам в создании китайского национального репертуара в полифонических формах и жанрах, в корректном использовании правил европейского контрапункта в музыке другой

культуры. Теоретические обоснования в китайских учебниках по полифонии обязательно сопровождаются рекомендациями к применению на практике. Авторы выделяют этому вопросу целые разделы в учебниках, кроме того рекомендации к практическому использованию в сочинениях в полифонических жанрах или с применением полифонических техник содержатся и в исторических обзорах и теоретических главах. Например, Чжу Шируй подчеркивает важность практических упражнений и требует, чтобы они были творческими, эстетически привлекательными, в национальном характере [См.: 359. С. 73].

Серьезность внимания китайских ученых к проблемам изучения и преподавания полифонии подчеркивается широким обсуждением данных вопросов между представителями разных ВУЗов Китая. После первой Всекитайской конференции 1988 года одними из крупных конференций, посвященных полифонической музыке, были две следующие всекитайские конференции. Вторая Всекитайская научная конференция по полифонической музыке состоялась в Шанхайской консерватории 28 и 29 ноября 2007 года. В рамках ее программы под председательством Чжан Сюйру (张旭儒) прошло совещание по учреждению китайского «Общества полифонической музыки» (!) и его устава. В его состав вошло 11 ведущих музыковедов и композиторов старшего поколения в области полифонической музыки: Юй Сусянь, Ван Аньго (王安国)⁵⁵, Чжу Цзяньэр (朱践耳), Ли Чжунъюн (李忠勇), Чэнь Минчжи, Ван Лисан, Линь Хуа, Ло Чжункэ, Дуань Пинтай, Рао Юань, Чжао Дэйи(

⁵⁵ Ван Аньго (王安国, Wang Anguo, муж., род. 1942)) – композитор, дирижер, преподаватель, музыковед. С 1957 по 1964 г. учился на художественном факультете Гуйчжоуского университета по специальности «теория композиции». Затем поступил на композиторский факультет Уханьской консерватории, где учился у Се Гунчэна (композиция), Тун Чжунляна (теория музыки, гармония), Ма Гуохуа, Мэн Вэньтао, Ван Ипина, Мо Баошэна и Цзэн Лижуня, а в 1982 г. преподавал в Хунаньском педагогическом университете, где был заместителем заведующего кафедры факультета изобразительных искусств, а в 1993 г. – в Столичном педагогическом университете (г. Пекин), где был декан факультета музыки. В настоящее время он является профессором Столичного педагогического университета и специальным профессором Хунаньского педагогического университета. Ван Ангуо опубликовал более ста статей и шесть монографий и учебников по теории композиции как у себя на родине, так и за рубежом. Среди представленных им работ – «Гармоническое новаторство в современных музыкальных произведениях Китая», «Новая волна музыкального творчества в Китае», «Современная гармония и китайские произведения», «Полифоническая композиция и анализ полифонической музыки», «Учебник по анализу музыки для средних школ» и т.д. [206. С. 239].

赵德义). Президентом был избран Сюй Мэндун, почётным президентом – Чэнь Минчжи. Конференция также утвердила 9 вице-президентов – это Гун Сяотин, Чжан Юньсюань, Лю Юнпин и др. и 16 членов правления – Чжан Сюйдун (张旭冬), Сунь Чжихун (孙志鸿), Лян Файон, Чэнь Нуо (陈诺) и др. [См.: 275].

Следующая Всекитайская методическая конференция по гармонии и полифонии, прошедшая в Пекине 9–11 апреля 2010 года на базе Комитета по образованию в области искусств Министерства образования и Китайской академии музыки. Среди приглашенных почетных гостей были известные музыковеды и композиторы Китая Сан Тун, Ло Чжунжун, Дуань Пинтай и специалисты из других стран. В частности, профессор музыкального колледжа Новой Англии из США Лайл Дэвидсон (Lyle Davidson) и профессор Парижской Высшей музыкальной школы имени А. Корто Стефан Дельплас (Stéphane Delplacé) провели лекции по истории и современному состоянию преподавания гармонии и контрапункта в США и Франции», а также открытые уроки по гармонии и контрапункту. С докладами также выступили преподаватели по названным предметам ВУЗов и их факультетов – музыкальных и педагогических – Китая [445].

Наряду с серьезными музыковедческими исследованиями, в 2000 годах появляется ряд изданий китайских авторов, предназначенных для учителей музыки, преподающих в музыкально-педагогических институтах, колледжах, и для самостоятельного обучения или в качестве учебного справочника, например: Ван Аньго. Ван Аньго учит полифонии (первое издание) [206], Сунь Юньин (孙云鹰)⁵⁶. Контрапункт: базовый курс полифонической музыки [292], Чжан Юньсюань (张韵

⁵⁶ Сунь Юньин (孙云鹰, Sun Yunying, 1928 г.р.) — профессор кафедры композиции Тяньцзиньской консерватории. В 1948 году он поступил в Нанкинскую консерваторию, где занимался под руководством Чэнь Тяньхэ. В 1950 году продолжил обучение в Центральной консерватории у Цзян Динсяня. В последующие годы Сунь Юньин подготовил авторский теоретический курс по полифонии под названием «Контрапункт: базовый курс полифонии» и создал ряд произведений, основанных на полифонической обработке китайских народных песен [293. С. 40–41].

璇)⁵⁷. Элементарный курс полифонии [350]. Данные учебники лаконичны и просты и предлагаются в учебной программе как базовые по предмету по выбору «полифония».

1.4. Полифония как предмет в современном цикле музыкально-теоретических дисциплин в ВУЗах Китая: проблемы преподавания

Становление учебных планов в музыкальных ВУЗах Китая происходило постепенно. Неоспоримым является факт формирования системы музыкального образования в Китае по подобию европейских и российских консерваторий. Процесс изучения теории и истории полифонии сформировался сравнительно поздно. Важное значение в формировании структуры учебных планов в консерваториях Китая имели традиции преподавания выдающихся музыкальных педагогов-иностранцев – В. Френкеля, Ф. Арзаманова. Изучение теоретического курса полифонии в учебных заведениях Китая сопровождалось также практикой сочинения в разных полифонических жанрах, вплоть до написания фуг.

Сан Тун в воспоминаниях о занятиях по полифонии Френкеля выделял его строгую систему преподавания, базирующуюся на методах аналитического музыкознания, критического подхода и идеях поступательного исторического развития

⁵⁷ Чжан Юньсюань (张韵璇, Zhang Yunxuan. жен., род. 1943) – преподаватель. Она родилась в бывшем Советском Союзе. После возвращения в Китай училась в средней школе при Пекинском университете искусств и на композиторском факультете Китайской консерватории. После окончания обучения работала в Китайской консерватории на кафедре теории технологии композиции. Она опубликовала ряд фундаментальных учебных пособий по полифонии, среди которых «Элементарный курс полифонии» (2003) и «Учебник по анализу полифонической музыки» (2004). Кроме того, в её научном наследии присутствует несколько статей, посвящённых вопросам методики преподавания контрапункта, в том числе «Контрапункт и концепция обучения контрапункту» и «Современное французское обучение контрапункту и его вдохновение для нас». Данные работы формируют значимый теоретико-практический базис для дальнейшего развития современной музыкально-педагогической школы [350].

музыки: «Он учил нас правилам сочинения полифонических тем и методам их развития, анализировал с нами старинные формы. Он показывал, как писать двухголосные контрапункты: выстраивать простые и канонические имитации, грамотно развивать соотношение голосов, продумывать драматургию и подход к кульминации. Курс завершался сочинением трехголосной инвенции. На занятиях Френкеля студенты не только постигали технику свободной полифонии Баха, но также осваивали основные полифонические принципы и методы работы с материалом, очень полезные для их будущей композиторской практики. На уроках, посвященных строгому письму, Френкель обращался к сочинениям Палестрины, часто анализировал Фрескобальди, глубоко погружаясь в их музыку» [284. С. 10]. Другой ученик Френкеля, Цинь Сисюань (秦西炫) в числе произведений для анализа называет 2-х, 3-хголосные инвенции и фуги И. С. Баха [339. С. 18–19)]. Студенты старших курсов у Сяо Юмэя были обязаны изучать теоретические курсы по канонам и фугам европейских композиторов [226].

В воспоминаниях учеников В. Френкеля содержатся сведения и о практических занятиях – стилизациях произведений выдающихся европейских композиторов: «После теоретической части следовали практические упражнения на разные формы. Обычно ученики писали стилизации, опираясь на произведения известных композиторов. Однако если у кого-то появлялся свой, оригинальный музыкальный материал, можно было обратиться к нему за консультацией в любое время. На занятиях по композиции он предлагал рассмотреть сочинения разных форм и стилей. Сначала мы разбирали их характерные особенности, двигаясь от простых схем к сложным (рондо, вариации, сонатная форма), затем ученики самостоятельно анализировали произведения и пробовали сочинять в заданных условиях. Соединение теории и практики в преподавательской работе делало его уроки интересными и запоминающимися» [Цит. по: 143. С. 43–44]. Чжиюань Гуань [178] пишет о практике сочинения фуг в китайском стиле на уроках у Ф. Арзаманова в 1950-е годы в Шанхайской консерватории.

Известна практика издания сборников студенческих творческих работ по предмету. Одними из первых таких собраний стали сборники пьес для фортепиано

Чэнь Минчжи («11 фортепианных полифонических пьес», «Сборник небольших полифонических ритмичных пьес»). Другим примером является сборник работ студентов по курсу полифонии, составленный преподавателем Чэнь Хундуо (陈鸿铎)⁵⁸ в 2000 году – «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано» (См. об этом в Главе 2).

Значимость изучения контрапункта как техники письма и как историко-теоретического предмета в системе высшего музыкального образования подчеркивает композитор и педагог Линь Хуа. «В профессиональном музыкальном образовании раздел о контрапункте и формирование мыслительных способностей музыканта занимают незаменимое место. Иными словами, курс по контрапункту создан для развития музыкального мышления, что представляет собой первоочередную важную задачу в обучении музыкальных талантов», – писал он [254. С. 6]. Линь Хуа, будучи выпускником Шанхайской консерватории (1954), а затем преподавателем (с 1979 года), стал свидетелем и участником многих реформ в системе музыкального образования Китая. В своей статье он указывает на несостоятельность образовательных реформ, таких, как укорачивание продолжительности курсов и упрощение содержания обучения, утверждая, что эти реформы подрывают качество и глубину образования, а всестороннее изучение дисциплины он видит одним из путей «стать мощной нацией». «В зарубежных странах изучение курса по контрапункту требует трех-пяти лет, к тому же многие музыкальные академии проводят два занятия в неделю. В нашей стране в конце 50-х годов было принято наименование предмета из бывшего СССР, объединившее под собой в единое целое контрапункт, имитацию и фугу, изучение которого, как минимум, занимает два года. В нашем институте [имеется в виду Шанхайская консерватория. – Ц. С.] с 1996 года проводится

⁵⁸ Чэнь Хундуо (陈鸿铎, Chen Hongduo, муж, род. 1957) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения Шанхайской консерватории. В 1982 г. окончил Нанкинский педагогический университет по специальности «музыковедение», после чего остался работать в университете в качестве преподавателя, затем стал заведующим кафедрой музыковедения. В 1984–1987 годы учился также в Шанхайской консерватории, в частности, полифонии у профессора Шанхайской консерватории Чэнь Минчжи. Преподавал гармонию, полифонию и сочинение фуги, анализ произведений, композицию, основы теории музыки и сольфеджио на музыкальном факультете Нанкинского педагогического университета [448].

только одна лекция в неделю. Более того, курс был сокращен до полугодового» [254. С. 8]. Сожалея о видении предмета в системе китайского высшего музыкального образования лишь как инструктивного и об отсутствии возможности глубокого изучения всего исторического развития полифонии в западно-европейской и русской музыке в рамках предлагаемых учебных программ, Линь Хуа (сам будучи преподавателем курса полифонии в консерватории) призывает к расширению круга тем и углублению исследований по истории и теории полифонии, методике преподавания и подчеркивает важнейшую роль педагога: «Информация о контрапункте настолько сложна и разнообразна на протяжении всей истории, что понимание её значимости полностью зависит от направления учителя» [255. С. 8].

Гун Сяотин, сравнивая стиль преподавания и содержание курса контрапункта в консерваториях Парижа и Китая (Центральной консерватории в Пекине) особенно отмечает практический подход в учебном процессе, связывающий теоретическую подготовку с глубоким пониманием истории музыки и активным музицированием. В рамках курса студентам предстоит изучить разнообразные музыкальные стили и техники, написать музыкальные произведения в соответствии с требованиями каждого конкретного исторического периода и развить слуховые навыки до высокого уровня. Гун Сяотин подчеркивает, что при написании музыкальных произведений особое внимание уделяется имитации стиля, что является чрезвычайно важным аспектом для подготовки учащихся к собственному творчеству [224].

В настоящее время изучение полифонии в консерваториях и университетах Китая связано с учебной программой бакалавриата и магистратуры. На примере программы Лонгъянского университета (автор Ян Кай, рецензент Ли Шуин, 2016) можно проследить выбор предметов, объем учебной нагрузки.

При поступлении в этот университет первые два года студенты учатся по исполнительским специальностям: фортепиано, духовые и струнные инструменты, вокал, дирижирование, традиционные китайские инструменты и др. В конце второго курса достижения учащихся проверяются на экзамене, по результатам кото-

рого принимается решение о дальнейшем обучении студента. По истечении третьего и четвертого курсов студенты сдают заключительный профессиональный экзамен по исполнительским специальностям, завершая полный курс обучения.

На третьем курсе у студентов теоретического отделения данного университета появляется возможность выбрать направление обучения: «Музыковедение и музыкальное образование». Изучение полифонии является одним из теоретических факультативов и происходит в рамках модуля «Комплексная практика и применение профессиональных навыков» программы бакалавриата (направление «Музыковедение и музыкальное образование») и относится к расширенному курсу теории музыки. Курс называется «Полифония и инструментовка» (复调, 配器), общее количество – 32 часа, 6-й семестр). В процессе обучения студенты учатся писать произведения в полифонических формах, особое внимание уделяется совершенствованию навыков написания мелодий для полифонических хоровых и ансамблево-инструментальных произведений.

Инструментоведение включает в себя изучение строения различных музыкальных инструментов в оркестре, принципов артикуляции, тембровых характеристик, особенностей и техники исполнения. Основной акцент в курсе ставится на изучение приемов и методов игры на различных инструментах и взаимодействия между группами инструментов.

При освоении полифонии в рамках данного курса ставятся цели развития у студентов умения анализировать и сочинять полифонические произведения, расширяются представления студентов о полифоническом анализе и технике сочинения, устанавливаются межпредметные связи с другими музыкальными курсами с последующим применением на практике. Курс «Инструментовка» направлен на овладение основными приемами и навыками оркестровки, развивая у студентов понимание строения оркестровых произведений.

Поступление на курс «Полифония и инструментовка» возможно только после прохождения курса «Анализ многоголосной музыки и сочинение» (多声部分析与写作) в стандартном модуле «Анализ и оценка музыки», так как он посвящен

более углубленному изучению полифонического анализа музыкальных произведений с акцентом на практику сочинения в полифонических формах и для различных исполнительских составов. Предлагаем Таблицу 1, в которой отражены темы занятий и распределение учебных часов.

В крупных университетах или консерваториях предмет «полифония» на всех факультетах носит ознакомительный характер и более глубоко изучается на теоретическом факультете.

По данной программе (см. Таблицу 1) предлагаются учебники по полифонии авторов: Ван Аньго [206], Сунь Юньин [292], Чжан Юньсюань [350]. Указанные учебные пособия предназначены в основном для занятий по полифонической музыке на музыкальных факультетах высших педагогических учебных заведений и адресованы преподавателям, учащимся, кроме того они могут использоваться в качестве учебного справочника для преподавателей и студентов музыкальных и художественных колледжей. Основной направленностью пособия является формирование теоретических знаний и практических навыков решения упражнений и анализа музыки.

В Шанхайской консерватории полифония как теоретический курс включена в программу бакалавриата следующих факультетов: 1) на отделениях композиции, дирижирования, звукорежиссуры – с продолжительностью обучения в полтора года и по одному году соответственно, акцент делается на изучении традиционных техник контрапункта и введении в историю контрапункта; 2) на отделении музыкологии – всего два семестра, где из-за продолжительности обучения основное внимание уделяется целостному пониманию исторического развития контрапункта, а также введению в технику контрапункта и анализу полифонических произведений, что должно подготовить студентов к будущим исследованиям; 3) для специалистов в области исполнительства и музыкального образования – 1 семестр, поэтому обучение сосредоточено не на правилах контрапункта, а на анализе известных произведений и введении в основные теоретические концепции с надеждой, что это введение окажет вдохновляющее влияние на их исполнение.

Таблица 1. Тематический план по предмету «Полифония и инструментовка»

1	Введение в полифоническую музыку (复调音乐概论)	2	0
2	Двухголосная контрастная полифония (二声部对比复调)	2	0
3	Двухголосная имитационная полифония (二声部模仿复调)	2	0
4	Сложный контрапункт (复对位)	2	0
5	Инвенция (创意曲)	2	0
6	Экспозиция фуги (赋格曲 (一) 呈示部)	2	0
7	Интермедия, средний раздел и реприза (赋格曲 (二) 间插段,中部,再现部)	2	0
8	Введение в инструменты (配器法概论)	2	0
9	Техника игры на струнных смычковых инструментах (弓弦器乐器法)	2	0
10	Оркестровка струнных смычковых инструментов (弓弦器的配器)	2	0
11	Техника игры на деревянных духовых инструментах (木管器乐器法)	2	0
12	Оркестровка деревянных духовых инструментов (木管器配器法)	2	0
13	Техника игры на медных духовых инструментах (铜管器乐器法)	2	0
14	Оркестровка медных духовых инструментов (铜管器配器法)	2	0
15	Техника игры на ударных инструментах (打击乐与色彩器乐器法)	2	0
16	Оркестровка ударных инструментов (打击乐与色彩器配器法)	2	0
Всего		32	

В расписании курсов для выпускников магистратуры Шанхайской консерватории на второй семестр 2022–2023 учебного года отдельного предмета полифонии нет, как нет обязательности в изучении всех теоретических предметов. Базовые сведения студенты могут получить из других предметов историко-теоретического и исполнительского направления по выбору, например: «Старинное фортепианное (клавесинное) исполнительство», «Современное музыкальное искусство: проблемы исследования», «Западная музыка. Хронология истории западной музыки. Музыка эпохи Возрождения», «Немецкое музыкальное образование. История

немецкого музыкального образования», «Музыкальная форма: история», «Современный гармонический анализ».

В период обучения в магистратуре студентам необходимо ориентироваться на системное понимание истории развития полифонического стиля. После изучения полифонических приемов студенты помимо практического опыта должны понять суть полифонии в целом и западного многоголосия, а затем уже разрабатывать свою собственную музыку, отмечает Е Сымин [241. С. 41], так как способность полифонического мышления является необходимым качеством в обучении музыкантов, будь то композиция, исполнение или общее музыкальное образование. Показательно появление научных исследований в китайском музыковедении, ориентированных на изучение полифонии с точки зрения музыкального мышления, например, статьи «Новое развитие полифонического мышления Дин Шандэ – анализ “Четырех маленьких прелюдий и фуг”» и «О мышлении в полифонии» Чэнь Минчжи [372; 373], «Формирование и развитие полифонического мышления в китайской музыке» Чжу Шируя [359] и другие [См.: 299].

Магистрант должен свободно ориентироваться в полифоническом репертуаре, поэтому в программу входит прослушивание произведений – в том числе учебные фуги или малоизвестные произведения – и их анализ. Внимание уделяется и современной музыке в таких явлениях, как: микрополифония, макрополифония, виды контрапункта в многоголосии (вплоть до 8-голосия), додекафония, однако эти явления еще ждут своего осмысления и обобщения китайскими музыковедами [См.: 299. С. 57–58].

Интересны мнения современных китайских педагогов по полифонии о ведении курса. Доцент Шанхайской консерватории Е Сымин в статье «Некоторые размышления о преподавании полифонии в Китае» [241], подробно описывая структуру курса, заостряет внимание на трудностях освоения полифонии китайскими студентами кафедры композиции и дирижирования Шанхайской консерватории. Подчеркивая важность освоения полифонии, она указывает на проблему малого количества времени, затрачиваемого исполнителями и теоретиками для его про-

хождения, и необходимость аналитического подхода в интерпретации полифонических сочинений исполнителями. Она считает, что «в исполнительстве, т.е. во “втором сочинении”, необходимо более глубокое понимание композиторских приемов музыкальной организации, т.е. структуры сочинения, чтобы сделать свои интерпретации более ценными и убедительными» [241. С. 39].

Необходимым пунктом в изучении полифонии китайские педагоги и методисты считают анализ музыкальных произведений. Для понимания творческого процесса композитора и полифонических стилей, а также для собственной учебной практики сочинения нужно «ознакомиться с литературой полифонических шедевров в истории музыки и с использованием полифонических приемов или полифонического мышления в различных видах выдающихся сочинений, чтобы вдохновить учащихся на поиск техник письма, отражающих их собственный стиль» [241. С. 39]. Студенты в процессе освоения курса должны выполнить упражнения по сочинению с применением разных полифонических приемов и форм. В дополнение к занятиям по учебнику Е Сымин предлагает закрепить изучаемые в классе полифонии приемы импровизацией на фортепиано. Использование импровизации в качестве метода обучения позволяет проверить навыки студентов. Конечным результатом может стать импровизация трехголосной фуги на одну тему в качестве домашнего задания.

Другой преподаватель полифонии, Гун Сяотин, направляет свое внимание на жанр стилизации в упражнениях по полифонии, позволяющий глубже усвоить особенности того или иного музыкального стиля и погрузиться в историю музыки: «Процесс изучения классического стиля композиции подобен исполнению живой музыкальной истории; только ... овладев контекстом того времени, познав общие черты письма и твердую и уверенную основу, можно найти свой язык и техники в будущем творчестве – нужно глубоко «проникнуть внутрь», чтобы затем «выйти наружу» [224. С. 97]

Изучая педагогический процесс, методы и проблемы освоения полифонических произведений выдающихся композиторов разных эпох в классе фортепиано

китайскими студентами музыкальных вузов, исследователи указывают на недостаточную осведомленность последних об историческом развитии музыкальной культуры в целом, истории музыки разных стран и их представителях, неглубокие знания о композиторах, чьи произведения вошли в мировой фонд музыкальной классики [См. об этом: 59; 146]⁵⁹. Данная проблема обусловлена особенностями системы музыкального образования в Китае, предлагающей различные пути его получения – начальное образование в музыкальной школе может быть заменено по выбору родителей ученика частными уроками. Отсутствие обязательности прохождения единой образовательной трехступенчатой системы музыкального образования начальное – среднее – высшее – приводит к разнородности профессиональной подготовленности студентов, поступающих в ВУЗ: абитуриент может прийти к третьей ступени как пройдя полный курс подготовки в музыкальной школе и колледже, включающий комплекс музыкально-исполнительских и музыкально-теоретических предметов, так и без него, путем частного обучения только по исполнительской специальности.

О важности для китайского музыкального сообщества изучения полифонии как типа фактуры, комплекса приемов для сочинения музыки, исторического стиля западноевропейского музыкального искусства и китайской традиционной музыки говорят разделы в статьях, посвященных анализу полифонических произведений: многие из них до сих пор начинаются с описания характеристик контрапункта, отмечая независимость мелодических линий и баланс между голосами, с определения понятий «полифония», «контрапункт», ознакомительного материала о роли И. С. Баха в истории полифонии и других *начальных* справочных сведений о полифонии

⁵⁹ Представление о китайском фортепианном исполнительстве как явлении, которое характеризуют неровная музыкально-исполнительская подготовка учащихся, слабый уровень их знаний по истории и теории музыки, но ориентирование концертных музыкантов на европейский и русский репертуар в ущерб произведениям китайских композиторов, граничит с небывалыми успехами все большего числа китайских пианистов на мировой музыкальной сцене. История развития китайского фортепианного исполнительства к настоящему времени достигла высокой точки развития. Китайская пианистическая культура определяется современным исследователем Се Хэном как «феномен, не имеющий себе равных по динамике эволюции в XXI веке» [112 С. 3], доказательством тому служит увеличение числа новых имен выдающихся молодых китайских исполнителей на международной арене, в том числе победителей исполнительских конкурсов различного уровня.

как явлению в музыкальном искусстве. С другой стороны, подобное «полифоническое просвещение» указывает на неширокий характер распространения учения о полифонии среди китайских музыкантов, призывая к внимательному изучению и практическому применению.

Выводы к главе:

1. В свете истории развития китайской музыкальной культуры в XX веке становится очевидным, что создание фортепианного репертуара неотделимо от этапов становления музыкального образования и научно-методического оснащения учебного процесса, а в центре этой истории стоят личности, представляющие тип музыканта универсала – исполнителя, педагога, композитора, музыковеда, общественного деятеля и организатора в одном лице. Именно благодаря их творческой энергии и деятельности стало возможным разнонаправленное знакомство китайцев с высокими образцами мирового музыкального искусства: через изучение музыкальных произведений в классе фортепиано выдающихся профессоров-иностранцев, впитывание незнакомой культуры, освоение стремительными темпами ее наследия с историко-теоретической стороны – для создания китайского национального репертуара.

2. Фортепиано явилось одним из первых европейских инструментов, который осваивался китайцами целенаправленно и активно – не только для развития фортепианного исполнительства в стране, но и как основа для учебной композиторской практики. История развития композиторского творчества для фортепиано в Китае тесно связана с развитием музыковедения. Большинство первых музыковедов были пианистами или владели фортепиано.

3. Изучение полифонии китайскими музыкантами понималось как важная задача для понимания логики музыкального мышления западноевропейских композиторов – не только по отношению к произведениям в полифонической фактуре, но и шире – в многоголосии (в противоположность монодии китайской народной песни). Об этом свидетельствуют многочисленные высказывания в трудах китайских ученых (см. в следующих разделах диссертации).

4. Формирование китайской научно-методической мысли происходило параллельно с развитием музыкального образования и было обусловлено попытками его усовершенствования, углубления и расширения, в первую очередь, на композиторском и фортепианном отделениях.

5. Стремление к изучению полифонии стало стимулом для нахождения методов обработки национального материала, которое выразилось в теоретико-методическом подходе к процессу сочинения музыки и важной роли анализа музыкальных произведений. Изучив произведения европейских и русских композиторов в полифонических жанрах и формах, они сформулировали методические рекомендации к сочинению произведений и изложили ее в теоретических и методических трудах.

6. Становление методики преподавания полифонии и музыковедения образует важнейшую ветвь развития музыкальной культуры Китая, влияющую на композиторское творчество в целом, независимо от исполнительского состава.

7. Масштабы деятельности китайских ученых и педагогов по развитию музыковедения и педагогики в области полифонии демонстрируют беспрецедентный по глубине, широте, объему факт в истории национальных музыкальных культур создания в столь сжатые временные рамки развитой системы всестороннего изучения полифонии.

Глава 2. Западноевропейские и российские традиции в преподавании полифонии в Китае

2.1. Предпосылки развития полифонии в китайской традиционной музыке

Исследование полифонии в творчестве композиторов Китая невозможно без знания специфики китайской традиционной музыкальной культуры.

Изучение многоголосия в китайской фольклорной традиции велось музыковедами Китая на протяжении многих десятилетий и являлось в какой-то степени государственным заказом, нацеленным на обоснование почвы для укрепления позиций в освоении европейских музыкальных жанров. В разные периоды истории музыкальной культуры Китая правительством были организованы программы для этнографических, этномузыкалогических и других исследований народной культуры, результатом которых стали издания научных работ, сочинение произведений на основе цитируемых мелодий. Проблемы полифонии в традиционной музыкальной культуре – в аспектах фактуры, формы, типа мышления – поднимаются китайскими авторами как с точки зрения китайской этномузыкологии, так и в поисках параллелей и основ для создания национально-характерных образцов полифонической музыки в европейских жанрах.

«Точкой отсчета» в истории теоретических исследований о природе полифонии в китайской музыке, «первоначальным академическим размышлением и исследованием в этом отношении» [297. С. 46] считается научная статья Чэнь Минчжи «Предварительное обсуждение полифонических факторов в народной музыке моей страны» (1959) [375], в которой он изложил свои размышления о полифоническом

потенциале народной музыки и призывы к естественности композиторских находок в синтезе особенностей последней и композиционных форм и приемов европейской полифонии. В труде рассматриваются предпосылки возникновения полифонии из китайской традиционной музыки. Эта проблема – наиболее обсуждаемая в трудах китайских музыковедов последующих лет [319; 304; 249; 299; 254; 287 и мн. др.]⁶⁰.

Чэнь Минчжи считает, что китайская народная музыка – это корень и основа полифонии, а китайская полифония обязана своим происхождением фольклору. Другие крупные китайские музыканты единодушны с ним во мнениях. Приведем некоторые высказывания. Один из основоположников китайской профессиональной музыки – Сянь Синьхай⁶¹ в статье «Народные песни и новая музыка Китая»

⁶⁰ Трактовка терминов «полифония», «многоголосие», «контрапункт» при переводе с китайского языка на русский потребовала прояснения. Термин «полифония» в трудах китайских исследователей используется в двух значениях: как техника письма, склад и как любое многоголосие в противоположность монодии. В китайском языке слово «полифония» состоит из двух иероглифов – 复 (фу) и 调 (дяо). 复 [fù] имеет значение «повторение, создание», а 调 [diào] в данном контексте можно понимать как «мелодия» или «тон», скорее, «лад» (в значении одного из ладов пентатоники), таким образом, слово 复调 [fùdiào] может быть переведено как «музыкальная форма с несколькими мелодиями в ладах (тональностях)».

Слово «многоголосие» на китайском языке звучит как 多声部 (Duō shēngbù). Duō – в китайском языке обозначает «много», «множество» или «разнообразие», а «голос» является частью этого множества или линией звука. Таким образом, термин «многоголосие», с одной стороны, сохраняет свое ключевое значение в западной музыкальной теории, а с другой, является более общим, чем полифония как склад, в котором одновременно сочетаются различные независимые мелодические линии.

При переводе с русского языка на китайский словарями предлагается *одинаковый* перевод для слов «полифония» и «многоголосие» – 复调音乐. Таким образом, они ставятся в один ряд. Имея схожее значение в музыкальной теории как музыкальные фактурные формы с несколькими, функционально определенными пластами, они должны рассматриваться при переводе в контексте рассматриваемого в научной работе объекта исследования.

Слово «контрапункт» в китайском языке состоит из двух иероглифов: 对 (дуй) – «симметрия, противоположность», 位 (вэй) — «положение, направление». Таким образом, 对位 (duìwèi) можно толковать как «координацию и взаимодействие мелодий или голосов в относительном положении». 复调 [fùdiào] и 对位 (duìwèi) – «контрапункт» и «полифония» в музыковедческих исследованиях и учебниках по полифонии на китайском языке зачастую смешиваются и употребляются синонимично, требуя внимательного отношения к их смысловому «полю» в каждом конкретном случае.

⁶¹ Сянь Синхай (1905–1945) – легендарная личность в истории китайского народа. Его достижения в разносторонней творческой деятельности оказали заметное влияние на развитие музыкальной культуры Китая. Он известен как выдающийся композитор, авторитетный ученый, видный общественный деятель. Профессиональное музыкальное образование получил в Универ-

указал: «На начальном этапе обработки и продвижения национальной формы китайской музыки вы можете сначала использовать контрапункт, а затем гармонию», «использовать контрапункт для обогащения и обновления народных песен», «национальный характер гармоний должна сочетаться с полифоническим изложением» [Цит. по: 359. С. 61]. «Как развивать уникальный и ярко выраженный национальный стиль китайской многоголосной музыки – это всегда практический процесс, который необходимо постоянно исследовать и обновлять с помощью творчества. Но в то же время, теоретические исследования должны быть усилены... Наше музыкальное творчество должно основываться на традиционной национальной музыке, мы должны широко впитывать и изучать полезный опыт зарубежных стран, сочетать его с национальными особенностями, проводить смелые и разнообразные эксперименты. Мы должны идти своим путем и стремиться создавать высококачественные произведения, полные духа времени и самобытного духа китайской нации», – пишет Фан Цзуинь [319. С. 2]. Чэнь Хундуо в предисловии к сборнику «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано» называет полифонию традиционной китайской композиторской техникой [202]. Чжу Шируй особенно он подчеркивает важность национального характера мелодии и призывает к сдержанному и критическому отношению к системе обучения западноевропейской полифонии. Это «система, основанная на практике, но позже преобразованная в систему вне практики», пишет он о теории контрапункта строгого стиля [359. С. 73].

Особенностям многоголосия в китайской традиционной культуре посвящены разделы в ряде монографий о песенных жанрах. Обработки и аранжировки народных песен для различных составов народных инструментов в китайской академической музыке также получили большое распространение. Китайские музыканты в разные годы большое значение уделяли собиранию народных песен (существовала практика студенческих и рабочих поездок в регионы с целью сбора фольклорно-

ситете Линнан, затем во Франции брал уроки контрапункта у педагогов Ноэля Галлона (Парижская консерватория) и Винсента Д'Энди (Schola Cantorum). В 1935 году окончил Парижскую консерваторию по классу композиции П. Дюка.

этнографического материала). Итогом экспедиционно-полевых и этномузыкологических исследований становилось создание учебных пособий с рекомендациями гармонизаций и полифонических обработок народных песен.

По своей направленности такого рода пособия являлись комбинированными – в них сочетались главы по этномузыкологии, теории музыки, гармонии, полифонии, иногда на основе сочинения в простых музыкальных формах – например, «Лады национальности хань и их склад» (1959) Ли Инхяя, «Полифоническое письмо в китайском национальном стиле» (1989) Лю Фуана (刘福安), «Введение в многоголосные народные песни Китая» Фан Цзуиня. (1994), «Китайская традиционная многоголосная музыка» Ю Сусянь (2006) и другие [См.:229; 246; 303; 370]. Некоторые труды посвящены этномузыкологической проблематике – анализу образцов музыкально-поэтической и инструментальной культуры разных этнических групп китайцев, содержат расшифрованные нотные записи песен и инструментальных мелодий с добавлением разделов с практическими рекомендациями по созданию многоголосных произведений на основе народной песни [см.: 249].

Одним из наиболее ранних высказываний о специфике ансамблевого многоголосия являются заметки путешественника Барроу, опубликованные в 1804 году: «Китайская группа обычно играет или пытается играть в унисон, и иногда инструмент берет октаву; но они никогда не пытаются играть отдельными партиями, ограничивая свое искусство только мелодией, если я осмелюсь применить столь благозвучное название к совокупности резких звуков. У них нет ни малейшего представления о контрапункте или игре по частям [голосам. – Ц. С.]...» [195. С. 316].

Обобщая спектр полифонических потенциалов китайской народной музыки, Чэнь Минчжи выделяет три аспекта возникновения полифонии в китайской народной музыке, которые мы считаем необходимым кратко обрисовать, учитывая масштаб влияния идей Чэнь Минчжи на последующее поколение композиторов и музыковедов⁶².

⁶² Круг научных интересов Чэнь Минчжи весьма широк. Наследие Чэнь Минчжи включает в себя исследования отдельных вопросов по истории и теории музыки, размышления о различных знаковых произведениях китайских и зарубежных композиторов, наблюдения о технике

К первому случаю относятся подголоски к основной мелодии в народных песнях, китайских народных операх и т.д., в параллельном движении или поочередном – в передаче фраз от партии солиста в аккомпанемент, а также образование в одноголосной мелодической линии скрытого голоса. Ко второму – фактура вокальных ансамблей, на примере которых рассматриваются разнообразные способы сочетания голосов при пении, также вокальной партии и аккомпанемента на примере арий из народных драм. Обращает на себя внимание Чэнь Минчжи на распределение мелодии между голосами фактуры в вокальных и инструментальных ансамблях с точки зрения возникающих аналогий с мелодическими, ритмическими, ладовыми, регистровыми особенностями тематического изложения и развития в имитационно-фугированных формах, например, об интервальном строении мелодии и соотношении голосов по вертикали, скрытом голосоведении в мелодической линии, ритмической комплементарности, регистровой плотности и разреженности, фонизме гармонических сочетаний голосов с точки зрения музыкального содержания.

В нотных примерах, которые Чэнь Минчжи приводит в данной статье, можно наблюдать повсеместное унисонное изложение, лишь в некоторых моментах разветвляющееся в двухголосие.

К третьей группе относится комплекс приемов, наблюдаемых при исполнении народной инструментальной музыки, сольной, ансамблевой. Полифонические приемы здесь, в основном, связаны с конструкцией и исполнительскими особенностями инструмента, а также с особенностями репертуара. В ансамблевой фактуре

композиции. Большое значение для Чэнь Минчжи имели вопросы полифонии. Статьи Чэнь Минчжи послужили основой для более глубоких исследований других музыковедов Китая. Среди статей Чэнь Минчжи: «О мышлении в полифонии», «Применение фугато в музыкальных произведениях», «Моя “Прелюдия и фуга”», «Полифоническая техника Хэ Лутина», «Исследование стиля полифонического искусства Дин Шандэ; «Новое развитие полифонического мышления Дин Шандэ – анализ “Четырех маленьких прелюдий и фуг”», «Применение полифонических навыков в музыкальных произведениях Чжу Цзяньэра», «Квintет для духовых инструментов Ло Чжунжуна», «Первые исследования сочетания народных песен и атональности – Анализ фортепианного произведения Сан Тона “В тех далеких местах”», «“Ludus tonalis” П. Хиндемита», «Пассакалия Бриттена», «“24 прелюдии и фуги” Д. Шостаковича», «Пассакалия для симфонического оркестра А. Веберна», «Вариации для симфонического оркестра А. Веберна», «Симфония (ор. 21) А. Веберна» и другие.

Чэнь Минчжи обращает внимание и на возможности инструментов исполнять многоголосно, например, таких, как шэн и пипа, которые могут быть использованы широко, в противоположность принципиально одноголосным инструментам – флейте и суоне. Крупные музыкальные инструменты, как гуцинь, способны воспроизводить разные по функции в музыкальной ткани соло и аккомпанемент. В ансамблях возможны самые разнообразные сочетания инструментов. Чэнь Минчжи подробно останавливается на фактуре вокальных ансамблей, рассматривая способы сочетания голосов при пении. Чжу Шируй в своем труде «Формирование и развитие полифонического мышления в китайской музыке» (1992), который можно трактовать как продолжение исследования Чэнь Минчжи, также связывает полифонические приемы в китайской профессиональной музыке со спецификой инструментального исполнительства: строением инструментов, их возможностями, типовыми фактурными приемами, сложившимися в народной исполнительской традиции. «Музыкальные инструменты нашей страны: шэн, струна для рта, гуцинь, пипа и колокольчики – все они могут играть многоголосно», – пишет он [Цит. по: 359. С. 12].

Аналитические наблюдения Чжу Шируя о приемах игры на разных народных инструментах Китая и особенностях фактуры ансамблей и хоров интересны в подробностях, содержат нотные примеры различных типов фигураций и рекомендуются для изучения исследователям национальных особенностей китайской музыки [См. 359. С. 9–39]. Тем более описываемые им и многие другие приемы «озвучиваются» на фортепиано в произведениях китайских композиторов достаточно часто, что составляет характерную черту национального стиля китайской фортепианной музыки [См. об этом: 20; 128–129; 173; 177; 179; 192 и мн. др].

Сложившуюся на сегодняшний день в литературе классификацию элементов традиционного исполнительского искусства, отраженных в фактуре полифонических произведений для фортепиано китайских композиторов составили:

1) имитация игровых приемов, штрихов на традиционных инструментах – струнных (чжэн, гуцинь, янцинь, пипа, эрху, баньху и др.), духовых (сяо, ди, сона

и др.) и ударных (колокола, гонги, барабаны и др.) их темброво-акустических особенностей звучания;

2) обращение к фактуре традиционного инструментального ансамбля, что выражается в тембровом распределении и влияет на комбинацию голосов в паре, функцию голосов в ансамбле, проявляется в тематической и регистровой контрастности;

3) мелизматика и импровизация, характерные для традиционной инструментальной и вокально-театральной музыки;

4) отражение в фортепианной музыке речевых интонаций, связанных с фонетикой⁶³ и ритмом китайского языка;

5) общая стилистика традиционной музыкальной культуры отдельных регионов – Синьцзяна, Гуаньдуна, Хэбэя, Северо-востока, Северо-запада, Внутренней Монголии и др.

Вывод Чэнь Минчжи о разнообразии сочетания голосов в народной музыке содержит прямые рекомендации для композиторов к сочинению полифонической музыки с использованием приемов, демонстрирующих богатые традиции и особенности народной музыки. «Основываясь на вышесказанном, мы можем увидеть различные техники сочетания нескольких голосов в нашей народной музыке, – пишет он. Форма этого сочетания не может рассматриваться как случайное явление, но имеет определенные закономерности. Например, при параллельном продвижении

⁶³ Китайский язык относится к типу языков, в которых значение различается по тону. Значение односложного слова может изменяться исключительно путем смены тона. В китайском языке есть четыре стандартных тона: первый тон (высокий равный тон), второй тон (восходящий тон), третий тон (сначала понижающийся, потом возвышающийся тон), четвертый тон (сильно пониженный тон), а также легкий неакцентированный тон. Эти тона придают китайскому языку уникальный ритм и мелодичность. Поскольку в китайском языке изменение тона может усилить ритмичность речи, отражение речевых интонаций в музыке особенно проявляется в ритме [393. С. 249]. Эта гибкость ритма присутствует в старинных мелодиях, например, для гуциня. В фортепианных произведениях выражается в ритмической свободе и эмоциональной экспрессивности, особенно в аранжировках старинных мелодий. И хотя композиторы точно указывают изменения темпа, степень этих изменений в действительности часто зависит от понимания и выражения исполнителя. Различные исполнители могут дать кардинально разные интерпретации. На структурном уровне ритм в китайской фортепианной музыке часто представлен сочетанием свободного и регулярного ритма, где сочетаются правильные ударения с более свободными ритмическими формами.

голосовых партий вы можете увидеть изменения в мелодических линиях; в сочетании с контрастирующей мелодией вы можете увидеть независимость между голосами; в сочетании с имитационным эхом вы также можете увидеть развитие музыки и единство структуры. И все они тесно связаны с содержанием выражаемой музыки. Таким образом, можно сказать, что профессиональная полифоническая музыка должна быть создана на основе народной музыки и на основе ее многоголосных особенностей как основы для дальнейшего изучения полифонических отношений, существующих в народной музыке в нашей стране, в том числе сочетание голосов, ладотональные переходы, ритм, применение вариационного метода – все это достойно глубокого и кропотливого исследования музыкантами» [375. С. 109].

2.2. Учебники по полифонии в Китае

В китайской полифонической музыке удивительным образом сочетаются разнообразные традиции сочинения фуги. Творческими ориентирами для китайских композиторов являлись фуги выдающихся европейских и русских композиторов, оставивших богатое наследие в области полифонической музыки. В учебниках полифонии Чэнь Минчжи, как и других авторов (Ю Сусянь, Ли Инхай, Чжу Шируй и другие) музыкальные произведения часто приводятся целиком, позволяя познакомиться с полифонической формой и ее особенностями наглядно, штудировав учебник⁶⁴. Изложение теоретической части в учебниках весьма лаконично, текстовая часть некоторых параграфов, при общей подробной структуре оглавления, состав-

⁶⁴ Традиция приводить в теоретических руководствах ноты музыкальных произведений целиком восходит к *Abhandlung von der Fuge* («Трактату о фуге», 1753) Ф. В. Марпурга [41. С. 15].

ляет не больше страницы или даже абзаца (См. Приложение 2, оглавления учебников Ю Сусянь, Чжу Шируя, Лю Юнпина весьма подробны, однако некоторые параграфы занимают не больше половины страницы вместе с нотным примером). При составлении библиографического списка к диссертации мы не встретили, например, хрестоматий по полифоническому (и гармоническому) анализу.

Исторический ракурс изучения полифонии появился в учебниках не сразу: первостепенной задачей для педагогов являлись основы полифонического сочинения для потенциальных национальных композиторов, которых олицетворяла собой творческая молодежь. Учитывая политическую ситуацию в 1950-е годы в Китае, обусловившую начало активного процесса развития национальной культуры и, в том числе, появление учебников по музыкально-теоретическим дисциплинам оригинального китайского авторства, и тесное сотрудничество Китая и СССР, оптимальным ориентиром для китайских авторов считались труды российских ученых – «Учебник полифонии» С. Скребкова, переведенный в сокращении и изданный в 1957 году [104], и лекции его ученика Ф. Арзаманова, записанные студентами и сохраненные в архиве Шанхайской консерватории [400–401].

На основе анализа содержания учебников Су Ся «Практический метод контрапункта» (1949), Дин Шандэ «Простой контрапункт: Очерки» (1954), «Очерки по технике фуги» (1957), Чэнь Минчжи «Сочинение полифонической музыки: Базовый курс» (1986), «Создание фуги» (1997), Ю Сусянь «Курс полифонической музыки» (2001), Линь Хуа «Краткий курс полифонической музыки» (2006) и других можно заключить, что основой курса является освоение правил контрапункта строгого и свободного стилей, имитации, канона и фуги. Само изложение информации в учебниках, в основном, обзорно. Расширение круга тем в учебниках, например, о стилях, жанрах, произведениях мировой классики происходило постепенно.

Рассмотрим на примерах.

2.2.1. Содержание учебников по полифонии Чэнь Минчжи, Дуань Пин- тая, Лю Фуана, Линь Хуа, Ю Сусянь: сходства и различия подходов

Учебники по полифонии Чэнь Минчжи, Линь Хуа, Дуань Пинтая, Ю Сусянь, Лю Фуана, написанные в разные годы, начиная с 1980-х, – являются показательными с точки зрения разработки теоретического знания о полифонии в Китае. Все они используются в учебном процессе в ВУЗах Китая и считаются серьезными, глубокими и этапными в истории развития музыкально-теоретических исследований в Китае. Основными темами, интересующими авторов названных учебников, являются контрапункт и его виды, fuga и ее строение, дополнительными – имитация, канон, малые полифонические формы, полифония в хоровой музыке и особенности многоголосия на основе китайских традиционных ладов.

Учебники по полифонии Чэнь Минчжи (1986, 1997, 2007) были одобрены для преподавания в консерваториях Китая, начиная с 1980-х годов (первый – в годы «возрождения» после Культурной революции) и послужили толчком для развития полифонии в образовательном процессе, композиторской практике и музыковедении.

Первый его труд «Сочинение полифонической музыки: Базовый курс» (1986) – небольшое учебное пособие в виде брошюры, идея написания которой появилась в 80-е годы XX века в результате повышенного интереса музыкальной общественности, исполнителей к полифоническим произведениям и в целях изучения техники западноевропейской полифонии. Труд переиздавался множество раз. «Эта тонкая брошюра когда-то сыграла скромную роль в преподавании полифонии, а теперь можно сказать, что она выполнила свою историческую миссию», – написал автор в послесловии издания 2007 года [371. С. 315].

В 1997 году выходит новый учебник Чэнь Минчжи – «Создание fuga». «Новая теория fuga» (2007) Чэнь Минчжи – третий его учебник, наиболее полный, объединяющий содержание первых двух.

По сравнению с аналогичными учебниками китайских и зарубежных ученых его учебники имеют свои отличительные особенности и содержат большой объем информации. Например, в перечень тем самого первого из них включены до сих пор не изучаемые в других учебниках полифонии обработки народных песен, систематизируются основные типы фактуры, что также было впервые [об исторической оценке теоретических трудов Чэнь Минчжи см.: 297; 283; 359]. В самом начале Чэнь Минчжи приводит определение основных полифонических терминов: полифоническая музыка, полифония, склад и его виды, разновидности полифонической (контрастная, подголосочная, имитационная полифония) и гармонической (гомофонно-гармоническая, аккордовая) фактуры. Отдельное внимание Чэнь Минчжи уделяет гетерофонии⁶⁵ как наиболее распространенной форме в народном коллективном исполнении, объясняет ее специфику и отличия от контрастной полифонии. Он подчеркивает, что «гетерофония, которая, на первый взгляд, обладает характеристиками контрастной полифонии – это развитая форма монодийной музыки, а двухголосие является результатом ответвления тонов от оси основной мелодии – голоса являются лишь вариантами основной мелодии.... Отношения между второстепенными голосами и основной мелодией носят характер однородности. Она характеризуется несколькими голосами, исполняющими вместе одну и ту же мелодию, с вариантами – небольшими изменениями высоты тона или ритма. В этом и состоит основное отличие от контрастного полифонического письма» [379. С. 3–4]. Пример, которым Чэнь Минчжи иллюстрирует данное положение о гетерофонии – народная песня «Овцы на холме» (о кочевой жизни на севере, овцеводстве, мелодия эпохи династии Мин, 16 век) в исполнении китайского народного музыкального трио – весьма интересен с точки зрения соотношения партий инструментального ансамбля и фактуры, аналогичной или близко характерной для некоторых полифонических обработок народных песен и интермедий в фугах китайских композиторов. Согласно партитуре народного инструментального ансамбля, музыка

⁶⁵ В трудах Чэнь Минчжи наряду с гетерофонией встречается термин «гетерофонная полифония», «подголосочная полифония».

исполняется инструментами: сона (духовой инструмент), эрху (струнный смычковый инструмент) и пипа (струнный щипковый инструмент) (см. Приложение 1, нотный пример 2). Они играют в унисон, лишь в некоторых моментах на одну из долей такта поочередно расходясь в обыгрывании мотива. В вышедшем в следующем после учебного пособия Чэнь Минчжи 1987 году учебнике Дуань Пинтая «Полифоническая музыка» также начальный, отдельный, раздел посвящен гетерофонии.

В самом первом своем учебном пособии Чэнь Минчжи дает ученикам базовые сведения о соотношении голосов в двухголосии, опираясь на правила простого и сложного контрапункта, а также включает разъяснения его применения в многоголосной фактуре, вплоть до восьмиголосия. Последнее рассматривается как рекомендация для работы с хором. Сходная по содержанию и объему структура наблюдается и в учебниках Дуань Пинтая, Линь Хуа, Лю Фуана.

В «Новую теорию фуги» 2007 года Чэнь Минчжи добавлены разделы о малых полифонических формах и полифонической прелюдии и полифонической сюите. В главе «Прелюдии и фуги» сначала представлен краткий исторический обзор жанров музыкальных произведений, а затем характеризуется строение прелюдии и малого цикла. В разделе «Фуга», по сравнению с предыдущим его учебником 1997 года, объясняется только тональное расположение в современной фуге и приводятся нотные примеры. О практическом применении полифонии в творчестве, помимо заданий в учебнике Чэнь Минчжи, говорят его произведения – 13 прелюдий и фуг для фортепиано (см. Приложение 3), примеры из некоторых включены в учебник.

Хронологически «Новую теорию фуги» Чэнь Минчжи несколько опережают учебники Дуань Пинтая (1987) и Лю Фуана (1989). В них содержится достаточно полный ряд тем, охватывающий стандартные позиции учебника полифонии – контрапункт, имитация, канон и фуга. Учебник Линь Хуа «Краткий курс полифонической музыки» (2006) по году создания и глубине подачи материала близок к обобщающему труду Чэнь Минчжи, к тому же оба этих труда написаны почетными профессорами Китая с большим опытом педагогической, общественной, научной, творческой деятельности.

В отношении заданий учебники Чэнь Минчжи, Дуань Пинтая предоставляют большое разнообразие, например, в них от студентов требуется использование пентатоники для сочинения. Учебник Чэнь Минчжи, например, содержит примеры мелодий или мотивов, которые предлагаются студентам в качестве основы для выполнения дополнительного задания на сочинение, что способствует эффективности освоения полифонических приемов. Нельзя не отметить, что ко всем этим мелодиям приложены указания по выразительности. Автор, например, включает темповые обозначения, например, *Moderato* или *Adagio*, подчёркивая важность деталей в музыкальном творчестве и разнообразие выразительности, что помогает студентам учитывать как технические, так и художественные аспекты при написании произведений.

Таким образом, учебники Чэнь Минчжи, Дуань Пинтая, Линь Хуа являются по сути практическими руководствами, ориентированными на создание музыкальных образцов и интеграцию полифонических техник и китайской национальной традиции.

Учебник Лю Фуана «Полифоническое письмо в китайском национальном стиле» (1989) [266] – выделяется среди всех перечисленных практико-ориентированным подходом: в нем единственном с наибольшей подробностью и последовательностью раскрываются способы работы с пентатонным тематизмом в полифонических техниках и формах, – от выбора мелодии, ее интонационного, ладового развития до видов гармонических созвучий по вертикали в полифонической фактуре. Кроме того, Лю Фуан считает необходимым включение раздела, заключительного, по этномузыкологической проблематике – о многоголосии в традиционной музыке и ее жанровом многообразии, что закономерно, учитывая его задания сочинения на разные полифонические техники с предложением взять народную мелодию. С другой стороны, привлечение межпредметных связей в учебнике полифонии Лю Фуана, вкуче со рекомендательным стилем изложения и большим вниманием к национально-характерному своеобразиею в учебных работах, позволяет охарактеризовать данный учебник как пособие по композиции для широкого, выходящего за рамки только полифонии, применения.

Учебник «Курс полифонической музыки» Ю Сусянь (2001) [388] представляет собой обширный труд. В первом томе излагаются базовые понятия контрапункта, начиная с пяти категорий И. Фукса, правила сочетания интервалов по вертикали и особенности каденций. Приводится множество иллюстраций, а обучение начинается с подробного, по сравнению с другими учебниками, изложения простейших упражнений — нота против ноты, предлагая поэтапное погружение в материал, что делает труд Ю Сусянь особенно подходящим для начинающих студентов или тех, кто изучает основы полифонии с нуля. Благодаря глубокому и детальному подходу, в учебнике более подробно, чем в аналогичных изданиях, рассмотрены такие начальные понятия, как контрапункт и его основные виды, канон, инверсия и другие основные категории. В конце каждой главы систематически по пунктам подытоживаются основные принципы письма.

После изучения в первом томе теории и техники контрапункта, читатель переходит ко второму тому, который посвящён фуге и другим музыкальным формам. Здесь детально рассматриваются разновидности тем, экспозиция, разработка и реприза. А также включен отдельный раздел, посвященный китайской фуге, в котором анализируются произведения китайских композиторов, таких как Дин Шаньдэ, Чэнь Минчжи, Линь Хуа и Ю Сусянь – автора учебника. Ю Сусянь в своем труде широко использует примеры из китайской музыки для демонстрации и разъяснения ключевых аспектов контрапунктной техники. Однако, в отличие от Чэнь Минчжи, она уделяет меньше внимания практическому применению пентатоники, актуальному для развития китайской музыки.

Ограничение обзора применяемых в учебном процессе в Китае учебников лишь изданиями Чэнь Минчжи и Ю Сусянь – в целом, базовой теоретической направленности и ориентиром на музыку И. С. Баха и классико-романтического стиля, было бы неверным. Среди учебников по полифонии китайских авторов заслуживают внимания два издания по современной музыке – «Современные полифонические техники и фуга» (2017) Лю Юнпина [272] и «Основы серийной музыки» (учебник по написанию серийной музыки) (2007) Чжэн Инле [344].

Несмотря на то, что оба труда Лю Юнпина и Чжэн Инле относятся к учебникам по современной теории композиции, каждый из них сосредоточен на своем направлении. Главной целью Лю Юнпина является обзор различных полифонических техник, включая введение в контрапункт и фугу, линейный контрапункт, контрапункт в политональности, полиметрии, полиритмии, алеаторике, додекафонии, монофоническая полифония, микрополифония, а также анализ современных фуг с использованием этих техник (см. Приложение 2). В отличие от него, учебное пособие Чжэн Инле специально сфокусировано на серийной музыке: в 12 главах автор глубоко исследует исторические истоки двенадцатитоновой системы, типы серий, структуры, гармонию и, в восьмой главе, имитационную и контрастную полифонию и приемы их сочетания на основе додекафонного ряда, в 7 следующих главах анализирует знаковые произведения и, помимо базовой теории, после каждой теоретической главы включает специальные разделы с упражнениями и рекомендациями по сочинению.

Еще один аспект, важный в учебном курсе полифонии и композиции, – изучение малых полифонических форм. Анализ учебников Чэнь Минчжи, Дуань Пин-тая, Линь Хуа, Лю Фуана и Ю Сусянь показал, что основное внимание в них уделяется общим правилам контрапунктического двухголосия и особенностям строения фуги. По сравнению с исследованиями фуг, малым полифоническим формам – инвенции, фугетте в трудах китайских музыковедов внимания уделяется относительно немного. Несмотря на то, что многие учебники по контрапункту упоминают инвенции, они, как правило, не представлены в качестве отдельной главы, а помещены в раздел «Малые полифонические формы», объем которой, как правило, ограничен одной-двумя страницами с нотными иллюстрациями. В качестве примеров для анализа обычно привлекаются двухголосные инвенции Баха; например, в учебнике Гун Сяотин [225] инвенции объясняются с помощью простого метода, с точки зрения формы и структуры. Фугетты представлены ещё реже – большинство учебников ограничиваются лишь определением формы и общим описанием.

Некоторые исследователи пытаются восполнить этот пробел. Чэнь Минчжи, например, не выделяет инвенции в отдельную главу, а разбирает их на примерах,

анализируя такие методы работы с темой, как имитация и варьирование, и в контексте других малых полифонических форм, подчёркивая практическую ценность инвенций в музыкальном творчестве и рекомендуя студентам оттачивать навыки сочинения в различных полифонических формах у студентов [379].

Линь Хуа, в свою очередь, больше внимания уделяет свободе и разнообразию инвенций, исследуя различия с фугами в обработке темы, структурной организации и полифонических приёмах, а также указывает на роль секвенций, имитаций и вариаций в развитии темы [255]. Однако, анализ оригинальных китайских произведений отсутствует, что ограничивает исследование инвенций и фугетт в китайском музыкальном контексте. Большинство нотных примеров основано на произведениях Баха.

Другие авторы, такие как Лю Фуан, больше концентрируются на национальном аспекте композиции, обращая внимание на потенциал инвенций в контексте национальной музыки. В его учебнике инвенции и фугетты изложены сравнительно подробно. Он объясняет, что цель их изучения состоит не только в техническом совершенствовании, но и в закладке фундамента для создания национального полифонического репертуара. В качестве основных примеров для анализа в учебнике Лю Фуана также используются произведения Баха, однако, он вводит и небольшое количество примеров оригинальных инвенций китайских композиторов, а именно две инвенции на темы народных песен китайских композиторов – Се Чжисиня и Ли Ханьина. Инвенция Се Чжисиня основана на народной песне провинции Юньнань «Чжу Интай» (см. Приложение 1, нотный пример 3), инвенция Ли Ханьина – на шэской народной песне провинции Чжэцзян, ставшей современной массовой песней под названием «Коммунистическая партия подобна солнцу» (см. Приложение 1, нотный пример 4). Кроме того, Лю Фуан, в отличие от других авторов, проводит сравнительный анализ инвенций и фугетт, выявляя как очевидные различия, так и взаимосвязи между ними. В вопросах выбора темы, ответа и контрапункта он предлагает конкретные рекомендации. Например, отмечает, что темы инвенций, как правило, короче, ограничения в отношении проведения темы и то-

нальных соотношений также менее строги, что контрастирует с обращением с темой и тональными переходами в фуге. Такое сравнительное исследование не только демонстрирует специфику инвенций, но и обеспечивает важную перспективу для понимания многообразия полифонических форм.

Погружению в творчество Баха и его полифоническим приемам способствовали не только учебно-методические материалы теоретической направленности, но и адресованные исполнителям-пианистам. В становлении фортепианного исполнительства в Китае методическим обеспечением педагогического процесса занимались иногда те же ученые, что и по полифонии. Так, учебно-методическая разработка «Профессор Линь Хуа учит вас играть инвенции Баха» [258] составлена профессором старшего поколения Шанхайской консерватории, авторитетным специалистом по Баху, имеющим многолетний опыт преподавания и исследовательской деятельности. В издании анализируются все 15 двухголосных и 15 трехголосных инвенций Баха, даются подробные комментарии о структуре инвенции, темы и ее развития, исполнительских приемах и использовании мелизмов, способствуя погружению молодых музыкантов в музыкальную эстетику композитора. В нотах наглядно демонстрируется структура произведения и особенности голосоведения – с помощью линий розового цвета для обозначения тем и мелодических контуров фраз, тем самым способствуя развитию визуальной координации между преподавателями и студентами. Кроме того, для эффективности практических занятий и более глубокого погружения в творчество Баха к книге прилагаются мультимедийные приложения – видео-демонстрации исполнения каждого произведения.

Одной из самых популярных в стране методических разработок является труд известной пианистки Ин Шижень (应世珍)⁶⁶ «И. С. Бах. Маленькие прелюдии и фуги. Учебник и руководство по композиции» (2014), предназначенный для педагогов начального музыкального образования. В своем труде она указывает трудности каждого фрагмента и способы работы над сложностями, даёт практические

⁶⁶ Ин Шижень (род. в 1937) – пианистка. Окончила Центральную консерваторию (1962). Профессор Центральной консерватории [318].

советы. Автор изучает преимущества занятий полифонией в обучении игре на фортепиано, считая строго обязательным в преподавательской деятельности акцент на игре полифонической музыки, чтобы учащиеся могли по-настоящему понять особенности ее содержания, строения и логики изложения и овладеть навыками и умением ее исполнения.

Как и во многих статьях учебно-педагогического плана китайских авторов, Ин Шижень дает первоначальные общие сведения о полифонии: акцентирует внимание на особенностях полифонической фактуры в произведении в целом, объясняет основные теоретические понятия – контрапункт, полифоническое развитие, тональность в музыке, канон, имитация, гармония и другие аспекты и их взаимодействие в композиции. Автор дает рекомендации по постановке руки при игре, положению кисти, звукоизвлечению, разнице в глубине звука в полифонической фактуре, аппликатуре.

Чжао Сяошэн в своем учебном издании серии «Инвенции И. С. Баха» [353] изложил детальный анализ и объяснение технических сложностей исполнения каждого произведения. Цель аналитических очерков Чжао Сяошэна – помочь учащимся понять сущность клавирной музыки Баха. Автор особенно акцентирует внимание звукоизвлечении, характере звука, технике связной игры, фразировке и артикуляции.

Обобщающим трудом историко-теоретической направленности следует считать монографию Чжу Шируя «Формирование и развитие полифонического мышления в китайской музыке» (1992) [359]. Несмотря на ее жанр, она называется в одном ряду с учебниками полифонии и является ценным научным и источниковедческим трудом по полифонии. Содержание этой работы охватывает как вопросы истории развития полифонических явлений в Китае – в традиционной и профессиональной композиторской музыке до 1986 года, и научно-методической мысли в Китае, так и теоретические вопросы – виды многоголосной фактуры, полифонических техник, полифонические приемы в китайской музыке XX века разных стилистических направлений (из авангардных техник затрагивается додекафония. См.

Приложение 2). Монография содержит много ценной фактологической информации, например, названия учебников и произведений и имена ученых, переводчиков и композиторов, а также намечает тенденции развития полифонического мышления. Последнее выступает объектом исследования, практически впервые в китайском музыковедении разрабатываемым специально. Единственное расхождение, которое возникает при знакомстве с оглавлением этого и других указанных трудов, – несоответствие подробнейшего плана краткости изложения в главах, иногда ограничивающихся одним абзацем.

2.2.2. Практика перевода и селекции теоретического материала на примере «Учебника полифонии» С. Скребкова

Как отмечалось выше, российская (советская) система преподавания полифонии признавалась китайскими музыковедами более близкой к практическому сочинению и национальным традициям, чем европейская или американская, и потому была воспринята китайскими музыкантами естественно и глубоко. Опираясь на оригинальные и переводные издания зарубежных авторов, китайские ученые создавали собственные руководства по полифонии. Среди переводных учебников полифонии русских авторов наибольшее значение для национальных композиторов имел «Учебник полифонии» С. Скребкова. Уместность анализа «Учебника полифонии» С. Скребкова и его перевода в контексте музыкально-теоретического образования и применения как руководства по обучению полифоническому сочинению обусловлена его распространенностью в научной среде в Китае. Достаточно привести статистику о количестве переизданий – например, с момента первого выхода и до 1986 года перевод «Учебник полифонии» Скребкова переиздавался 7 раз ти-

ражом, возросшим от 22 с половиной тысяч до 25 – чтобы убедиться в востребованности данного учебника, обусловленной справочной направленностью перевода. Значимость учебника Скребкова подчеркивается и ведущими учеными-полифонистами Китая – Рао Юанем, Чэнь Минчжи, Чжу Шируем, Сун Мэйдунем.

«Учебник полифонии» С. Скребкова в сокращенном⁶⁷, переводе У Пэйхуа и Фэн Чэньбао на китайский язык назван «Полифонической музыкой». Строгость заголовка оригинала сглажена неслучайно. Общее содержание в оригинале и переводе в целом совпадает: структура разделов, названия глав и общий смысл изложения сохранены. Однако в некоторых конкретных местах был произведён отбор и сокращение материала. Например, в десятой главе («Сложное многоголосие») в оригинале детально обсуждаются такие темы, как «Гармонические закономерности сложного многоголосия» и «каноническая секвенция в шестиголосии», которые полностью исключены из китайского перевода. Скорее всего, переводчик посчитал эти разделы менее востребованными в учебной практике и решил сосредоточить читателей на основных принципах контрапункта и методах написания полифонической музыки.

С точки зрения стиля изложения, в оригинале язык насыщен рефлексией и строгостью академическим подходом. Используемый язык довольно сложен, с опорой на узкоспециальную музыковедческую терминологию. В китайском переводе лексические обороты становятся более лаконичными, что, думается, имеет практическую направленность – использование музыкантами в самом начале профессионального пути. Такой подход – сокращения, упрощения, «приближения» к ученику-новичку – проявляется не только в отборе содержания текста, но и в самом языке: в отношении некоторых объемных, насыщенных терминами отрывков оригинала, профессиональных терминов переводчик часто дает краткие пояснения, сопровождая их сносками.

⁶⁷ Количество страниц в оригинале и переводе – 268 и 300 при разном количестве строк на одной странице. К примеру, издание на русском языке 1982 года напечатано мелким шрифтом с гораздо большим количеством строк, чем иероглифическая печать в любом из изданий перевода.

При сравнении терминологии также заметна разница. Оригинал иногда ограничивается только упоминанием терминов, исходя из предположения, что читатель уже владеет определённой теоретической базой или опытом сочинения. Однако в китайском переводе для некоторых терминов, а также производных понятий (например, «динамизированная реприза»), добавляются специальные пояснения, позволяющие читателю на китайском языке лучше усвоить терминологический аппарат. Кроме того, в конце китайского издания добавлен «Словарь музыкальных терминов (китайско-русский)», где собраны и систематизированы ключевые профессиональные понятия. Оригинальный труд подобных приложений не содержит, так как исходит из достаточно высокого уровня подготовки аудитории, знакомой с основной музыкально-теоретической терминологией. Благодаря этому приложению китайские читатели могут быстрее ориентироваться в специфической лексике и пользоваться книгой как учебным пособием. Таким образом, переводчик, сохранив общий каркас, ключевые идеи и логику оригинала, одновременно учёл уровень восприятия китайской аудитории. Он дополнил текст пояснениями и глоссарием для удобства чтения, но при этом исключил некоторые детальные и более сложные музыковедческие рассуждения. В результате читатели, владеющие китайским языком, получают более удобный в употреблении учебный материал, в то время как те, кому важно ознакомиться с глубиной авторских идей, могут почувствовать недостаток обширных академических дискуссий — именно в этом и заключается основное различие между оригиналом и переводом.

Нужно сказать, что подобная практика – сокращенного перевода в виде справочника для самостоятельного обучения – была характерна и для авторов трактатов по контрапункту и композиции еще на заре формирования системы обучения композиторов. На один из таких примеров указывает Л. Кириллина в исследовании «Классический стиль в музыке», говоря о значимости учебника Фукса (1742) и о том, что по «компиляциям, излагавшим его основные идеи в упрощенных версиях, обучались все крупные композиторы и множество пытливых музыкантов-исполнителей» [54. С. 177]. Сокращенные рукописные выдержки из учебника Фукса делали для своих учеников, например, Й. Гайдн и Л. Бетховен [54. С. 177].

Сравнение двух учебников по полифонии – «Учебника полифонии» Скребкова (в оригинале) и учебного пособия Чэнь Минчжи «Сочинение полифонической музыки: Фундаментальный курс» – подчеркивает их различия: в направленности для теоретического изучения и практического применения полифонических техник, а также в форме представления материалов.

Во-первых, учебное пособие Чэнь Минчжи «Сочинение полифонической музыки: Фундаментальный курс», в отличие от теоретически глубокого содержания учебника Скребкова, представляет практико-ориентированный подход, который знакомит с техникой полифонии строгого и свободного стилей, плавно переходя от написания одноголосных мелодий к более сложным техникам в двух-, трёх-, четырёх- и многоголосии. В книге особое внимание уделяется практическим примерам и упражнениям. Примечательным является использование элементов китайской народной музыки, таких как примеры традиционные китайские мелодии и пятиступенные лады (например, *гун-шан-цзюэ-чжи-юй*), что делает пособие особо полезным для китайских композиторов.

С другой стороны, учебник Скребкова сосредоточен на общих теоретических основах полифонии, иллюстрируя положения и правила нотными примерами из музыки композиторов разных эпох и стран. Особенным моментом является отдельная глава, посвящённая фуге (глава 15), чего нет в работе Чэнь Минчжи 1986 года (она появится в 1997 году). В то же время, в учебнике Чэнь Минчжи вместо фуги излагаются особенности написания малых полифонических форм, таких как инвенции и прелюдии, с деталями по сочинению мелодии, способам переходов и формированию структуры произведения – то есть аспекты, которые облегчают применение теории на практике и ускоряют процесс обучения композиторов. Это делает пособие Чэнь Минчжи более практичным инструментом для начала работы в композиции. Переводное издание учебника Скребкова по содержанию приближено к брошюре Чэнь Минчжи.

Еще одна особенность учебного пособия Чэнь Минчжи 1986 года, которая обнаруживает тематическое сходство с учебником Скребкова, – начальный раздел

о видах полифонии, где делается акцент на подголосочной (и гетерофонии) и разнотемной (контрастной) полифонии, Скребков иллюстрирует примерами из русских народных песен. Чэнь Минчжи приводит в пример китайские народные многоголосные песни.

Учебник Ю Сусянь, в отличие от учебника Скребкова, который ориентирован на читателей, имеющих теоретическую подготовку и готовых к глубокому анализу сложных методов композиции, отличается более всеобъемлющим, детализированным и поступательным характером изложения материала, начиная с основ теории и методически обоснованно переходя к специализированным разделам, что делает его идеальным для студентов, стремящихся глубоко овладеть техникой контрапункта. Несмотря на отличительные особенности, все эти и другие учебники подчеркивают значимость изучения простого и сложного контрапункта, фуги и техник имитации и канона в учебном процессе [См. Приложение 2].

2.2.3. Рекомендации для анализа музыкальных произведений в учебниках полифонии Китая

Большую ценность для характеристики процесса обучения китайских музыкантов полифонии имеют музыкальные примеры в учебниках, среди которых включаются не только произведения в полифонических жанрах и формах, но и фрагменты опер, симфоний, камерно-инструментальных и хоровых сочинений. Учащимся представляется возможность знакомства с мировой музыкальной классикой и постижения тем самым основ западного музыкального мышления – после каждой темы в учебниках предлагается список для анализа или студент изучает материал самостоятельно по фрагментам произведений. Все музыкальные примеры

можно разделить на две большие группы – музыки китайских и не-китайских композиторов.

Огромное влияние на становление китайского композиторского творчества в полифонических жанрах и формах оказала музыка И. С. Баха. Ориентир на творчество выдающегося И. С. Баха – «отца полифонии» был закономерным для первых шагов в изучении полифонических форм и приемов. Произведения Баха в учебном процессе рекомендуются как основа в постижении законов музыкальной композиции, особенностей голосоведения в музыкальной ткани, развитии музыкального слуха и исполнительской техники, анализируются как образец сочинения, им посвящены разделы учебников, книги, статьи [см.: 160]. К примеру, в учебнике «Полифоническое письмо в национальном стиле» Лю Фуана анализируются инвенции⁶⁸ Баха, подчеркивается важность их изучения [266. С. 311], в учебнике «Фундаментальный курс сочинения полифонической музыки» Чэнь Минчжи – его Пассакалия до минор [379. С. 260–276]⁶⁹. Линь Хуа – автор книги «Я люблю Баха» [238] анализирует «Двенадцать маленьких прелюдий», инвенции, 6 Французских сюит, 6 Английских сюит, прелюдии и фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира» [258. С. 35]. Профессор полифонии Ю Сусянь в своем учебнике по предмету все темы, связанные с изучением фуги и ее разновидностей рассматривает, в первую очередь, на примере фуг Баха из I и II томов «Хорошо темперированного клавира», некоторые из них в конце учебника даны в нотах целиком с приведением схем их структуры [386. С. 272 и далее].

Изучение произведений Баха в музыкальных образовательных заведениях Китая – важный этап не только освоения инструмента и базового фортепианного репертуара, а и, шире, западного типа мышления, знакомства с новым для китай-

⁶⁸ У Лю Фуана инвенции названы «творческими пьесами».

⁶⁹ Примечательно для китайских авторов учебных пособий включение нот произведения в полном объеме в текст издания. Таким образом достигаются две цели – наглядность анализа музыкального произведения в учебном процессе и популяризация музыки. Особенно важной данная особенность представляется по отношению к полифоническим произведениям китайских авторов.

ских учащихся содержанием, чужой для них духовной культурой – глубоко интеллектуальным, возвышенным, связанным с религией искусством барокко. Музыка Баха в данном контексте рассматривается в том числе и в сравнительном ключе с творчеством Г. Ф. Генделя.

Авторы китайских трудов по полифонии называют также следующие произведения для анализа (в нотных примерах и в списках заданий): Чэнь Минчжи – значительную часть составляют произведения И. С. Баха, в том числе фуги из «Хорошо темперированного клавира», а также «Искусства фуги» и каноны из «Музыкального приношения», «Вариации на тему Гайдна» И. Брамса, Седьмая симфония А. Глазунова, «Мессия» Г. Ф. Генделя, сонаты для фортепиано Л. Бетховена, «Реквием» В. А. Моцарта, фрагменты из опер М. Глинки, произведения Б. Бартока; Линь Хуа – Месса си минор И. С. Баха и «Мессия» Г. Ф. Генделя, Струнный квартет Й. Гайдна ор. 76, струнные квартеты В. А. Моцарта К614 и К563, Соната си минор Ф. Листа как пример взаимодействия фуги с сонатной формой; Прелюдия и fuga ор. 87 Д. Шостаковича, П. Хиндемита «Ludus tonalis» [255]; Лю Фуан – произведения И. С. Баха, «Лирика» Б. Арапова, «В Средней Азии» А. Бородина [266]; Ю Сусянь – кроме большого объема прелюдий и фуг И. С. Баха, фуги № 1, 5, 6, 11, 12, 13, 15, 17–19 из цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича, причем его фуги № 3, 4, 20, VII часть из цикла «Песни о лесах» приводятся полностью, I часть Реквиема В. А. Моцарта, Струнный квартет Бетховена ор. 131, струнные квартеты Ф. Шуберта, «Вариации, прелюдия и fuga» С. Франка, Вариации и fuga Б. Бриттена, IV часть струнного квартета З. Кодая, «Микрокосмос» Б. Бартока, фрагменты из «Серенады для струнного оркестра» Чайковского, музыкальной картины «В Средней Азии», оперы «Князь Игорь» А. Бородина, Седьмой симфонии, балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, фуги К. Эггерса, М. Глинки, С. Танеева, А. Глазунова, Н. Мясковского, П. Чайковского, А. Хачатуряна и др. [386].

Из музыки из зарубежных композиторов в учебниках, помимо названных выше, встречаются отрывки из произведений – Г. Вейера, К. Харриса, Ф. Мендельсона, В. Лютославского, Д. Лигети, К. Шимановского и других.

Отдельного внимания заслуживает анализ в учебнике Ю Сусянь «Камаринской» Глинки как образца полифонических вариаций, подчеркиваются возможности таких вариаций на народную или классическую тему для создания богатых в художественном отношении произведений и, главное, близость метода вариаций народной песни и для китайских композиторов [386. С. 475]. Задание после прохождения темы лаконично – анализ этого произведения и (!) написание полифонических вариаций по подобию в китайских ладах.

Изучая мировое музыкальное наследие в полифонических жанрах, китайские музыканты особенно выделяют творчество таких композиторов, как С. Танеев, Д. Шостакович, Р. Щедрин, С. Слонимский (исследование его творчества больше характерно для китайских музыкантов, обучающихся в консерваториях России) [см.:57; 329]⁷⁰, их полифоническому стилю посвящены статьи, диссертации. Основными критериями анализа выступают особенности циклов прелюдий и фуг, их тональная драматургия, образный план и музыкально-стилистические особенности. В произведениях Танеева, Щедрина отдельно отмечается русская народная почвенность музыкального стиля [214; Чэнь Минчжи; 379; 371 и др.].

Из произведений китайских композиторов включили примеры: Чэнь Минчжи – собственные фуги и полифонические пьесы «Цзяньхэ», «Солдаты и народ» и другие, «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии», Каприччио Сан Туна, «Танец яо» Лю Тьешаня и Мао Юаня, народные песни различных регионов Китая, включая Хайнань, крупные инструментальные и вокальные произведения: части из Сюиты для скрипки с оркестром «Лян Шаньбо и Чжу Интай» Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана, кантаты «Желтая река» Сянь Синхая, кантаты «База Красной армии»

⁷⁰ Интересно, что во время написания диссертации о «24 прелюдиях и фугах» С. Слонимского (с 2002 по 2003 год) известный китайский пианист, композитор Чжан Сюдун находился в качестве приглашенного ученого в Московской государственной музыкальной консерватории им. П. И. Чайковского и несколько раз посещал Санкт-Петербургскую консерваторию, чтобы взять интервью у Слонимского. Чжан Сюдун был отобран и рекомендован Центральной консерваторией (Пекин) для обучения на композиторском факультете Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, где учился у известного российского композитора, профессора И. Кузнецова. Он окончил Центральную консерваторию со степенью доктора и стал первым в истории Центральной консерватории докторантом по полифоническим исследованиям в композиции.

Чу Сисяня, трехголосная хоровая композиция а cappella «Цинпинтяо» Таня Сяолия, вокальный дуэт «Когда цветут яблони» Ши Фу, симфония «Длинный поход» Дин Шандэ, Квintет для деревянных духовых Ло Чжунжуна; Ю Сусянь – Симфония «Долгий поход» Дин Шандэ, Хэ Лютин: «Флейта пастушка», фуги Дин Шандэ, Дуань Пинтая, Линь Хуа, Рао Юаня, Чэнь Минчжи, а также примеры из «Учебника полифонии» С. Скребкова и из собственного цикла из 24 фуг для фортепиано.

Выбор произведений перечисленных китайских композиторов для анализа полифонических форм и приемов также не случаен и обусловлен, с одной стороны, изучением студентами творчества композиторов-основоположников в разных областях музыкального искусства и авторов произведений, ставших образцом для сочинения, с другой стороны, авторы учебников руководствовались просветительскими целями – распространяли таким образом вновь созданные произведения (в малых формах) своих коллег (некоторые из произведений впервые были опубликованы именно на страницах учебников полифонии).

2.3. Жанры и формы в контексте преподавания полифонии в Китае

2.3.1. Композиционные элементы в фуге: адаптация теоретических положений к практике сочинения

Есть тема – есть произведение, нет темы – нет произведения

Г. И. Литинский

При создании национального фортепианного репертуара китайские композиторы обращались к сложившимся в западноевропейской музыке полифоническим

жанрам и формам, наполняя их национальными тематизмом, образностью и логикой развития. Центральным жанром, завладевшим умами ведущих китайских теоретиков и композиторов, явилась fuga.

В определениях fugи в учебниках полифонии на китайском языке, подробных и полных, fuga обозначается и как форма, и как жанр. Например, в некоторых учебниках подчеркивается имитационный характер формы – у Чэнь Минчжи: «Fuga — самостоятельный жанр музыки, в основе которого лежит имитация полифонической музыки. В начале музыки тема (одна или две) входит в каждую голосовую партию по очереди, а в процессе развития музыки тема продолжает появляться в каждой голосовой партии. Это особенность письма fugи» [378. С.1]; у Линь Хуа: «Fuga – одна или несколько весьма обобщенных тем, по определенному порядку входящих в каждый голос по очереди, и в последующем процессе путем подражания или деформации, модуляции и т. п. может быть реализован выразительный потенциал музыкальных идей. Развиваясь, полностью раскрывается и утверждается в конце произведения» [255. С.196]. В других определениях fugи акцент ставится на ее внутренней структуре, например, у Сунь Юньина: «Fuga, как самостоятельная полифоническая музыкальная форма, имеет свои особые правила построения. Ее важной особенностью является периодичный цикл появления темы. Темы, возникающие в этом цикле, делятся на три составляющих раздела по принципу тонального развития, а именно: экспозиция, разработка, реприза. Из трех разделов только экспозиция имеет уникальную структуру, отличающую ее от любой другой музыкальной формы» [292. С. 1, 115].

В истории и теории музыки сложились определенные признаки **темы** fugи, закрепленные правилами в многочисленных учебниках по полифонии и примерами из музыки композиторов. Авторы китайских учебников по полифонии следуют известным критериям в написании темы в полифоническом многоголосии: индивидуальная характерность и образная емкость, однородность или разнородность характера тематизма, интонационное и ритмическое строение. Приведем определения темы из учебников Чэнь Минчжи и Ю Сусянь по полифонии: «Тема fugи должна иметь ярко выраженный образ и яркое лицо, а ее мелодический тип должен

иметь явные характеристики. Тема фуги в основном состоит из более мелких мотивов. Мотив может состоять из двух, трех и даже более звуко сочетание. Тема может развиваться из одного мотива, а может состоять из двух или трех мотивов» [378. С. 1]. «Тема фуги — самая основная и важная, а также самая концентрированная и стержневая часть, воплощающая характеристики фуги с точки зрения музыкального образа и стиля. Можно сказать, что тема фуги является решающей составляющей всей фуги» [386. С. 272]. В числе обязательных ее критериев «для образования полной музыкальной формы», она выделяет: стилевые и жанровые характеристики, строгость и логичность ее внутренней структуры, четкость тонально-функциональной основы, мелодическое своеобразие [386. С. 272]. Выделяемые традиционно в учебниках полифонии характерные признаки темы фуги: особенности строения мелодии — ее ладотональный облик, чередование плавного движения и скачков, с точки зрения метроритма — ритмического разнообразия, активности и ровности, протяженности, диапазона — в целом перечисляются в качестве типовых в рекомендациях к сочинению темы фуги в учебниках китайских авторов [см. Приложение 2]: например, по Гун Сяотин «тема фуги является сердцевинной и наиболее важной частью фуги, и она должна иметь следующие основные черты: мелодия и ритм темы должны быть характерными, умеренной длины, легко запоминающимися и идентифицируемыми. Нет предела разнообразию стилей и настроения темы фуги, которая может быть лирической, веселой или глубокомысленной. Тема может состоять из одного или нескольких мотивов. Лад и тональность темы должны быть четкими, обычно с завершением тоникой, она может быть однотональной или модулировать. Как ядро всего произведения, тема будет неоднократно появляться в форме, поэтому она должна иметь легко идентифицируемые характеристики» [225. С. 158].

Темы в фугах китайских композиторов можно разделить на 3 группы: 1) на заимствованную традиционную тему — это может быть народная или популярная массовая песня, народная мелодия из китайской традиционной драмы, 2) на оригинальную композиторскую тему в китайском стиле и 3) на оригинальную компози-

торскую тему в европейском стиле (часто в стиле И. С. Баха). Промежуточное положение занимают фуги на тему, заимствованную из фуги Баха, или тему-монограмму ВАСН, которые, попадая в пентатонную ладоинтонационную среду, обретают новое звучание – как «тема Баха в китайском стиле» (см. об этом в следующем параграфе). Также двойственный порой характер имеют темы фуг на тему-серию или хроматическую тему, в процессе развития которых возникают полиладовые сочетания. В подобных темах важное значение для определения их национального характера имеет мотивное наполнение темы, последовательность ее звуков – образующих или не образующих группы пентатонного ангемитонного строения.

Объективно произведения И. С. Баха как примеры высокого искусства европейской полифонии считаются образцом сочинения фуги. Клавирная музыка Баха значительно повлияла на развитие полифонической музыки в целом. Данная «конкретная-стилевая ориентация» [61. С. 145] для китайских композиторов вполне объяснима: в условиях ускоренного формирования и развития всех сфер музыкального искусства в Китае по внешним образцам, а в творческой деятельности – освоения закономерностей западноевропейского типа мышления и задачи создания произведений в национальном стиле, китайские музыканты опирались на выдающиеся явления мировой музыкальной классики. В китайской полифонической музыке для фортепиано встречаются и произведения, цитирующие темы Баха, например, фуга № 8 Ю Сусянь из цикла «24 фуги» на тему фуги ре-диез минор из I тома «Хорошо темперированного клавира», и фуги на тему ВАСН – например, двойная фуга № 22 Ю Сусянь из того же большого полифонического цикла и двойная фуга op. 68 № 1 Хуан Аньлуна. «Видимо, как и хоралы для самого И. С. Баха, Генделя и их предшественников, эти темы олицетворяли собой высокое полифоническое искусство, его содержательный смысл...» [62. С. 145]. Кроме европейских образцов, китайские композиторы впитали близкие по методам работы с национальным тематизмом традиции русской композиторской школы, заложенные композиторами XIX и XX веков – М. Глинкой, П. Чайковским, С. Танеевым, Д. Шостаковичем, Р. Щедриным и другими, что проявилось в применении методов вариационности, подголосочности, внимании к фольклору и в целом к национальным традициям.

Также в основе своей особенности китайских композиторских тем фуг определяются общими для внеевропейских восточных монодийных культур традициями, обусловленными «закономерностями национального музыкального мышления» [125. С. 8].

Первые опыты в полифонии в фортепианной музыке – показали китайским композиторам потенциал национальных тем и заложенных в них возможностей для их изложения в полифонической технике западноевропейского образца. Обращение китайских композиторов к народной песне в качестве основы полифонического произведения – полифонической обработки, фуги – было обусловлено, с одной стороны, идеями сохранения национальных традиций, почвенности музыкальной культуры, создания произведений в национальном стиле, с другой, – «академизацией» фольклора, выведения его на концертную сцену.

В некоторых китайских учебниках по полифонии первоначальные навыки полифонической композиции рекомендовалось приобретать, беря за основу народную песню или традиционные китайские лады: «прежде всего, выбирайте красивые народные песни, оперы в уникальном стиле. Создавайте или адаптируйте на основе мелодий народной инструментальной музыки» [266. С. 25]; «используйте традиционные китайские лады для написания тем фуги ...в каждом из пяти ладов» [387. С. 285]. Рекомендации по их обработке народной песни в контрапунктической технике можно встретить в разделах, посвященных малым полифоническим формам. Например, в учебнике Чэнь Минчжи «Сочинение полифонической музыки: Фундаментальный курс» говорится о строфической структуре некоторых произведений и приводятся ноты двух сочинений самого Чэнь Минчжи – «Река Люян» для фортепиано и Квартет для деревянных духовых инструментов «в аранжировке Чэнь Минчжи и Чэнь Гана. В аналитических комментариях, однако, не упоминается жанр обработки народной песни.

Хрестоматийными явились, например, произведения на основе народных песен Сан Туна, Ли Инхая, Дуань Пинтая, Чэнь Минчжи и других, особенно сочинения в простых формах, понятных для восприятия и освоения как с теоретической,

так и с практической стороны. Распространенной в китайской фортепианной музыке является полифоническая обработка народной песни, представленная в виде небольших программных пьес в простых формах: двух-, трехчастной или малых полифонических формах – фугетты, канона. Примерами могут служить собрания пьес, например, «Сборник полифонических песенок», и «11 фортепианных полифонических пьес» Чэнь Минчжи, «30 китайских народных песен для детей для фортепиано» Се Гунчэна (谢功成), «Фугетты на темы китайских народных песен» Ван Ван Пэйюаня, «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано» Чэнь Хундуо и другие (см. об этом цикле в следующем параграфе), а также отдельные пьесы. Они пополнили фортепианный репертуар и стали образцами сочинения для композиторов в стране. Авторы – педагоги ведущих консерваторий Китая – своим примером показывали пути развития китайской полифонической музыки.

Народные песни, легшие в основу произведений, – это как правило, популярные в народе мелодии, представляющие разные народы Китая, разнообразные по характеру и жанрам. Популярность некоторых из них настолько высока, что они широко распространялись в массы в периоды общественных переворотов (например, антияпонской войны) с новыми, сочиненными в соответствии с политическими настроениями, текстами, выражая единую народную волю. Мелодии народных песен с новыми стихами революционного содержания и в новой ситуации исполнения возвращались в народ как современные массовые песни. Во все периоды истории развития китайского общества на музыкальное искусство огромное влияние оказывала общественно-культурная ситуация и ее пропагандистская направленность. Сочинение музыки с опорой на народные песни, как один из методов композиции, приветствовался. Китайские народные песни активно собираются, издаются многочисленные сборники фольклора, в том числе в них входят песни и марши на народные мелодии с авторскими текстами [См.: 357]. Широко известна практика отправки музыкантов – композиторов и исполнителей – в регионы Китая для сбора фольклора и организации работы на местах в рамках государственных

программ культурного развития. Результатом стало создание сочинений, обобщение наблюдений в виде научных работ.

На основе народных песен, кроме уже упомянутых обработок народных песен, написаны и крупные произведения известных композиторов – фуги для фортепиано, среди них: две фуги на тему Пекинской оперы Дуань Пинтая, четырехголосная двойная fuga № 1 до мажор на тему из «Кантаты Желтой реки» (автор кантаты – Сянь Синхай сноска, трёхголосная fuga № 6 ре минор на основе хоровой песни «Су Ву», трехголосная fuga № 10 ми минор на тему песни «Музыка на закате» Ю Сусянь, трехголосные фуги «Цветок жасмина», «Пешком на Запад», «Течет вода из маленькой реки», «Вышитый кисет», Чэня Пэнвэя, инвекция «Глубокой ночью» Чжу Шируя и другие полифонические произведения.

В сочинении оригинальных тем композиторы проявляют индивидуальность и разнообразие, не отходя далеко от традиционности характера и особенностей музыкального языка.

Представим определения других важных композиционных элементов из некоторых китайских учебников полифонии.

Противосложение характеризуется в базовых китайских учебниках по полифонии как контрапункт к основной мелодии, удержанный или свободный. В определении Линь Хуа содержится тематическая характеристика противосложения: «его роль заключается в уточнении жанра, выражении гармонии и обогащении склада. В целом противосложение не требует отчетливой самостоятельности» [255. С. 43]. Именно противосложения «конкретизируют» облик темы с точки зрения лада: в противосложениях китайских фуг возможность применения хроматических средств и выхода за пределы пентатоники в сферу диатонических семиступенных ладов или погружения в звучание двух контрастных мелодий, подобно традиционным китайским ансамблям или многоголосным песням. Окончание темы и соединение с противосложением называется в учебниках «связующим предложением», «в некоторых случаях ... малым окончанием» [292], «связкой», «переходным соединительным компонентом между темой, ответом и противосложением, который

может быть длинным или кратким, а мелодический материал не имеет самостоятельного структурного значения», «завершающей частью темы, обычно состоящей из короткого, безличного звукосочетания или фигуры [225. С. 168].

Ответы в учебниках, помимо определения, рассматриваются в основном на примерах произведений мировой классики, а в некоторых и с точки зрения ладовой модуляции из одного пентатонного лада в другой (см. об этом в следующем параграфе) и в связи с этим – изменения интонационного строения темы в соответствие со ступенями гун-системы. Наименования разновидностей ответов – тональный и реальный – сохраняются. Однако в аналитических очерках определение ответа – «тональный», «реальный» часто заменяется *разъяснительным* словосочетанием – «в той же тональности», «в другой тональности».

Интермедия – по сравнению с ответами и противосложениями, определения интермедий содержат несколько признаков, их характеризующих. Например, короткое определение у Лю Фуана: «интермедия служит связующим звеном, переходом, модуляцией в короткой фуге, и в ней не появляется законченной темы» [266. С. 290] у Гун Сяотин дополняется местоположением в форме: «интермедия – развивающий структурный элемент, возникший после экспозиции, играет роль связки, перехода, для изменения тональности и динамического развития. Написание интермедии имеет свой неповторимый закон развития, это не законченное изложение темы, а промежуточный музыкальный язык» [225. С. 183]. В определении интермедии у Сунь Юньина она возникает в продолжение раздела об экспозиции: «экспозиция включает дополнительное проведение или указывается побочная (вторая) экспозиция, тема готовится к новому проведению в середине, а структурные компоненты, играющие роль модуляций, связки, перехода и расширения между каждым входом, называются интермедией. Интермедия также используется для формирования кульминации и регулировки количества голосов, чтобы обогатить его изменением звуковую окраску» [292. С. 111]. Линь Хуа дополняет характеристику интермедии с точки зрения фактурного оформления: «На макро-уровне интермедия является переходом, но по мнению теоретиков, у нее есть отличительные черты.

Некоторые называют интермедией гармонически неустойчивые и имитационно-секвенционные части, некоторые ограничивают их значение расширением в среднем разделе и называют интерлюдиями. На самом деле некоторые фуги часто имеют очень типичную для интермедии фактуру перед вступлением в средний раздел, по которой легко спутать интермедии переходного характера – типа малой коды с расширением. Поэтому правильнее сказать, что после подачи основной музыкальной мысли в каждом голосе, т. е. после первой экспозиции, появляется экспансивный пассаж, называемый интермедией, характеризующийся в фактуре имитацией и секвенцией» [255. С. 213].

Еще один элемент – **стретта** (в учебниках обозначается не иероглифами, а латиницей – *Stretto*) – внимательно анализируется в китайских учебниках с точки зрения имитационной техники: «при подражании теме разными голосами время вступления непрерывно сокращается, образуя эффект постепенного сближения, что называется стреттной имитацией. Стретта – очень эффективный прием в композиции фуги» (Гун Сяотин) [225. С. 190]. Гун Сяотин и Сунь Юньин выделяют также каноническую стретту, «когда время [вступления темы в другом голосе. – Ц. С.] близко» [292. С. 115]. Сунь Юньин также указывает, что стретта «не является абсолютно необходимой в фуге, но это самый привлекательный элемент», усиливающий впечатление от темы [292. С. 115]. На основе анализа фуг китайских композиторов можно отметить, что стретты есть практически во всех фугах.

Наиболее подробно стретта разъясняется в учебнике Лю Фуана в 9 и 11 главах, посвященных имитации в трех и четырех голосах. Автор не только разбирает на примерах из музыкальных произведений (в основном, Баха), как традиционно предлагается в других учениках, но и последовательно и конструктивно перечисляет шаги, которые должен предпринять молодой композитор при сочинении стретты, возможные неудачи и пути их избегания [266. С. 197–198, 268–269]. Автор оговаривает гармонические, ритмические, ладотональные, структурно-мотивные особенности темы или ее части, возможности использования ее преобразованных вариантов для удачного эффекта стретты. Заметим, что автор рассматривает

стретту шире, как композиционный прием вообще, и fuga является только одной из форм, где ее можно применить.

В завершение обзора основных композиционных элементов, на которые обращают внимание китайские авторы учебников полифонии, приведем список важных моментов, предлагаемый Лю Фуаном в учебнике «Полифоническое письмо в китайском национальном стиле»:

«1. Обязательно напишите схему. Структура формы и тональная схема всей фуги должны быть четко прописаны.

2. Каждое упоминание темы и ответа должно быть отмечено красной ручкой.

3. Не выбирайте в качестве темы своей фуги (или короткой фуги) основную мелодию из произведений какого-либо композитора.

4. После написания фуги ее следует сыграть на фортепиано, тщательно обдумать и удалить все лишнее и ненужное.

5. Тема короткой фуги очень важна. Не спешите писать всю короткую фугу, пока тема не будет хорошо прописана.

6. Продолжительность короткой фуги обычно сравнительно невелика. Не делайте фугу слишком длинной, многословной или немзыкальной, превращая ее в простое нагромождение полифонических приемов. Композиторам следует помнить, что короткая фуга — это настоящее произведение искусства, а не просто полифоническое упражнение с целью технического обучения.

7. Особое внимание следует уделить модуляции в экспозиции, середине и особенно интермедии короткой фуги.

8. Объяснение некоторых символов в короткой фуге и инвенции: T относится к теме. Π_1 относится к первой паре вопросов [в аналитических очерках знак ставится автором над ответом. – Ц. С.], Π_2 относится ко второй паре вопросов [в аналитических очерках знак ставится автором над ответом ко второй теме. – Ц. С.]. И так далее для всего остального. stretto означает “следовать внимательно, подражая”. EP₁ относится к первой интермедии; EP₂ относится ко второй интермедии. И так далее для всего остального» [266. С. 291].

В каждом полифоническом произведении китайские композиторы индивидуально подходят к трактовке формы и приемам, следуя основным композиционным правилам и соблюдая строгость и упорядоченность формы.

2.3.2. Пентатонная тема и ее развитие: рекомендации к сочинению в учебниках полифонии Чэнь Минчжи, Линь Хуа, Ю Сусянь, Лю Фуана

Наиболее узнаваемым признаком китайского национального стиля является опора на китайскую традиционную систему ладов *юн-гун-дяо*, базовой основой которой является пятиступенный звукоряд, именуемый в литературе обобщенно – пентатоника. Под термином «пентатоника» традиционно понимается пятиступенная ладовая система, звуки которой располагаются по чистым квинтам, образуя бесполотоновую гамму. В китайских исследованиях распространена традиционная терминология: основной пентатонный ряд (2.2.3.2) называется *гун-ладом*, его «поступенные обращения» [15. С. 15] – обозначаются названиями следующих ступеней пентатоники соответственно: *шан-лад*, *цзюэ-лад*, *чжи-лад*, *юй-лад*. Все они могут выполнять роль устоя и относиться к одной гун-группе, называемой по устою, начинающему звукоряд, например, *до-гун-лад*, *ре-шан-лад*, *ми-цзюэ-лад*, *соль-чжи-лад*, *ля-юй-лад*. В образовании гептатонических и гексатонических систем участвуют дополнительные тоны: *бянь-гун*, *бянь-чжи*, *цин-цзюэ*, *жунь* (или *цин-юй*), что означает понижение (*бянь*) или повышение (*цин*) указанных тонов – *h*, *b*, *fis*, *фа* соответственно [см. подробнее: 103]. Учитывая разный по количеству звуковой состав, пентатонные, гептатонные, гексатонные ладовые системы в учебниках полифонии китайских авторов именуются «китайскими традиционными ладами». С другой стороны, определение додекафонной серии как «пентатонной» в учебнике

Чжэн Инле говорит о применении термина как признака национального стиля, вне его количественных ступеневых характеристик [см.: 344].

Путь к национальному полифоническому стилю в пентатонных музыкальных культурах⁷¹ был сопряжен со сходными проблемами в области музыкального языка. «Поэтому, – по словам М. Тараканова, – многие творческие процессы у них оказываются общими, равно, как и те трудности, с какими сопряжено освоение музыкального профессионализма» [Цит. по: 15. С. 3].

Проблемы изучения пентатоники объединяют ученых разных стран. В российском музыковедении теоретические разработки пентатоники были предложены русскими музыкантами, исследующими особенности ладового строения русской народной песни и музыки «восточных» народов, Я. М. Гиршманом в книге «Пентатоника и ее развитие в татарской музыке» (1960) [36]⁷², а затем продолжено в трудах исследователей из разных регионов России и стран мира, обобщены Л. В. Бражник в монографии «Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья» (2002). Об интересе к проблемам пентатоники свидетельствуют проведение Казанской консерваторией трех научных конференций в 1958, 1972, 1995. Масштабное мероприятие 1958 года – конференция «Теоретическая музыковедов Поволжья, Урала и Сибири» – привлекла внимание исследователей различных регионов России, Китая, Северной Кореи, Монголии [См.: 90]. В Китае откликом на широкий исследовательский интерес российских ученых к пентатонике, стала опубликованная в 1990 году китайско-российским музыкальным деятелем Цзо Чжэньгуанем статья, в которой упоминаются конференции, проведенные в Татарской АССР в 1958 и 1972 годах. В статье говорится о глобальном масштабе распространения пентатоники, особенностях и роли в советской музыке, а также истории ее исследования с точки зрения теории стадияльного подхода. Автор приводит примеры

⁷¹ Пентатонная музыкальная культура – выражение из статьи Д. Шостаковича и В. Виноградова [См. о терминах: 15. С. 3 и далее].

⁷² По свидетельству Г. М. Кантора, книга была переведена на китайский язык [51. С. 104], однако найти переводное издание нам пока не удалось.

применения в музыке различных народов. Основное внимание уделяется распространению пентатоники в музыке народов Поволжья и Приуралья и стилистическим различиям в музыке татар, башкир, чувашей, бурят, тувинцев и др. Завершается статья тезисом о необходимости международного сотрудничества.

В Китае описанию пентатоники и исследованию ее видов с точки зрения ладовой системы посвящено множество древних трактатов и современных исследований, основополагающей из которых можно считать монографию Пэн Чэна «Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века» (на русском языке, 2013).

В аспекте обучения национальных композиторов на примере содержания учебников полифонии, признанных музыкальным сообществом Китая и одобренных Министерством образования для включения в учебные программы ВУЗов, оказавшихся в то же время наиболее репрезентативных с точки зрения предмета исследования в настоящей диссертации, возможно проследить последовательные рекомендации, как сочинять в европейских полифонических техниках и формах в пентатонике: от темы и ее необходимых в национальном стиле характеристик до особенностей вертикальных созвучий-пентаккордов и разрешенных диссонансов и параллелизмов. Эти учебники – «Сочинение полифонической музыки: Фундаментальный курс» (1986) Чэнь Минчжи, «Полифоническое письмо в китайском национальном стиле» Лю Фуана (1989), «Курс полифонической музыки» (2001) Ю Сусянь, «Краткий курс полифонической музыки» (2006) Линь Хуа.

Первая рекомендация авторов касается самой важной для произведения композиционной единицы – **темы**.

Чэнь Минчжи приводит практические рекомендации, как сочинить пентатонную тему фуги и изменить ее интонационное строение в ответе. При сочинении оригинальной темы в каждом из учебников рекомендуется учесть ряд характеристик, о которых говорилось выше. Однако, в условиях пентатоники, наибольший интерес вызывает ее интонационное строение: какие интонации в теме ярко показывают ее национальный характер. Традиционно принято относить к национальным чертам пентатонной мелодики трихордовое строение – последовательности

звучков в мотивах на основе ангемитонного звукоряда. Индивидуальность ее в контексте китайской традиции сообщает интонационно-ритмическое строение, продиктованное китайской народно-песенной, инструментальной традицией, с плавной мелодической линией, обилием квартовых интонаций (заполненных или не заполненных поступенным движением, парных в одном направлении), протяженных нот, пауз, не редкость – развернутых по диапазону и структуре.

Строение мелодии с участием кварты, можно сказать, характерно для китайских народных песен. На основе анализа народных песен в сборнике Чэнь Хундуо можно заметить, что кварта часто служит базовой ячейкой, на основе которой строится мелодическая линия: от центральной оси вверх и вниз – ею может быть I, IV, или V ступени (см. Приложение 1, нотный пример 5); от центральной оси из двух ступеней – от IV к I вниз и от V к I вверх (см. Приложение 1, нотный пример 6), или в прямом движении из нескольких кварт (см. Приложение 1, нотный пример 7) или заполненных квартовых ячеек подряд (см. Приложение 1, нотный пример 8). Кварта является характерным признаком каденции в народных песнях. Также кварта лежит в основе образования созвучий по вертикали, встречающихся в полифонических композициях обработок – в качестве самостоятельного, не требующего разрешения интервала (см. Приложение 1, нотный пример 9).

Учитывая особенности китайского языка (односложные слова), практически каждый важный звук мелодии в пентатонном ладу имеет украшение, считает Линь Хуа. Добавочные звуки, не входящие в пентатонику (в 6–7-ступенных ладах), Линь Хуа рекомендует трактовать скорее, как украшение или временное отклонение, сохраняя преобладание пентатонного лада, избегая направленного тяготением хроматизма. На основе анализа множества фуг китайских композиторов можно сказать, что именно таким способом – с помощью добавления одного, «чужого» для данного пятиступенного ряда, звука происходит большое количество переходов к ответу в фуге или к следующему проведению темы в любом из ее разделов.

В описании модуляции из одного лада в другой авторы следуют логике тонального или реального ответов в теории фуги: «первый способ – оставаясь в одной гун-системе, переходить в другой лад, ...второй – трансформация лада,

например, звук А может относиться к разным *гун*-системам – С и G, что часто встречается в музыке нашей страны» [379. С. 10]. Реальный ответ рекомендуется расположить на квинтовый интервал вверх или вниз, что создаёт яркий колористический эффект, по мнению Чэнь Минчжи.

Сходная характеристика тонального и реального ответа содержится и в других учебниках, например, Линь Хуа отмечает два подхода к его сочинению в пентатонном ладу: «ответ в другой тональности» (разные тоники *гун*) и «ответ в той же тональности» (один и тот же *гун*). Реальный ответ, считает Линь Хуа, продолжает западную традицию – в мелодии осуществляется переход от тоники к доминанте; «ответ в той же тональности» основан на чистой пентатонике, сохраняя неизменным лад, но изменяя интервальные соотношения тонов в мелодии. Контраст тональных красок позволяет сохранить национальный стиль и одновременно создать уникальное музыкальное выражение. При этом такой способ обработки ответа не стремится к западной динамичности, а фокусируется на интровертном характере национальной музыки.

Тот же принцип Чэнь Минчжи относит и к любому контрапунктическому соединению мелодий: наложение различных пентатонных звукорядов в рамках одного *гун*-лада (т.е. один и тот же звукоряд, но разные устои) и наложение пентатонных звукорядов из разных *гун*-систем (или разных тональностей).

Очень полезными для практического освоения полифонической техники китайскими музыкантами стали рекомендации Чэнь Минчжи по вертикальным сочетаниям голосов и образованию интервалов. Адаптируя сложившиеся в европейской музыке правила контрапункта, Чэнь Минчжи также рекомендует использовать совершенные и несовершенные консонансы в двухголосии, а диссонансы – в проходящем движении на слабом времени [379. С. 19]. Однако, он демонстрировал эти правила не только на примере западноевропейских и русских, но и китайских композиторов (особенно в более поздних, дополненных изданиях) и объяснял созвучия, образующиеся в результате контрапункта пентатонных мелодий и не укладывающиеся в правила контрапункта строгого письма, как соответствующие китайским старинным ладам и национальному стилю [См. также подробные примеры

работы с пентатоникой в полифоническом многоголосии в учебнике Лю Фуана: 266]. Если в пентатонной мелодии лад недостаточно определен, Чэнь Минчжи предлагает уточнить ее с помощью мелодии другого голоса. Например, если в мелодическом изложении отсутствуют характерные для определения мажорного или минорного или одного из видов *гун*-лада, интервалы (например, большая терция). Разрешенными, по Чэнь Минчжи, считаются изменения ступеней мелодии при канонической имитации или преобразованиях темы, например, малая терция может быть заменена поступенным движением, чтобы сохранить стилистическое единство мелодии.

Рекомендации Линь Хуа по композиции в пентатонном ладу также затрагивают особенности национального стиля, обработку мелодии и ритма, выбор гармонии и специфические методы обработки ответа (в фуге).

Призывая к анализу ритма в китайской традиционной музыке и накоплению опыта, чтобы глубоко понять его внутреннюю логику, Линь Хуа отмечает его роль в модуляциях и фактуре. Из национальных ритмических особенностей он называет протяженные звуки и их украшения, сложные размеры и слабые каденции, избегание квадратной симметрии фраз.

Считая гармонические сочетания голосов по вертикали подчиненными интонационному строению мелодии, а следование традиционным правилам гармонии важным, в чисто пентатонной музыке Линь Хуа разрешает не следовать общепринятым гармоническим последовательностям (например, II-V-I) в тональности, используя гармонические сочетания с функционально противоположным характером, чтобы подчеркнуть уникальность пентатоники, например вводить «тонкие диссонансы» – «кратковременные моменты гармонической неопределённости для придания большей реалистичности звучанию».

Сохранение характерных черт китайской пентатоники, по мнению Линь Хуа, является ключевым аспектом композиции в пентатонном ладу. Он считает, что модальная логика и сдержанность пентатоники позволяет не следовать строгим западным принципам функциональной гармонии, а сосредоточиться на стиле и выразительности.

Ю Сусянь в своём учебнике «Курс полифонической музыки» рассматривает применение пентатонической гаммы в сочинении канонов и фуг менее подробно, чем другие названные авторы, предлагая при этом ряд конструктивных рекомендаций. В отношении канона она советует не ограничиваться строгим подражанием, а гибко варьировать интервалы в мелодии и ритмические фигуры, создавая тем самым более разнообразные формы канона; использовать различные ладовые структуры, основанные на одном и том же звукоряде, чтобы сохранить характерные особенности пентатоники и усилить музыкальную выразительность за счёт колоритных контрастов. Однако, ее рекомендации предельно лаконичны, не содержат подробностей, их можно охарактеризовать, как примеры «по подобию»: например, говоря о теме фуги и приводя в пример фуги Баха, Генделя, Шостаковича и других, из китайских композиторов – Дин Шандэ, Чэнь И, Рао Юаня, Линь Хуа и свою, она задает задание сочинить несколько тем в китайских традиционных ладах по данному в аналитических наблюдениях произведений образцу. Ее учебник более подходит не для композиторов, а для музыковедов, историков полифонии, уже владеющих базовыми основами теории.

В сравнении с ней оптимальным для композиторов видится учебник Лю Фуаня. В главе 3 «Полифоническая мелодия свободного письма» [266. С. 25–26] автор требует учесть несколько аспектов в написании темы:

1. выбор материала и определение стиля – автор предлагает широкий круг тем «народные песни, оперные арии или мелодии этнических инструментальных произведений» и отдельные их мотивы в дополнение к собственной мелодии, не ограничиваясь пентатоникой;

2. использование разнообразных ладов и альтернативных тонов – «трёх типов семиступенных традиционных китайских ладов для создания музыки с ярко выраженным национальным стилем и местными особенностями. При этом в процессе сочинения можно смело применять такие альтернативные интонационные элементы, как “бянь гун” (变宫), “бянь чжи” (变徵), “цин цзяо” (清角) и “жунь” (闰), при условии, что они явно отражают национальную идентичность в рамках мелодического строя и ладовой структур». В стремлении к единству стиля темы и

произведения автор рекомендует относиться к ладовым особенностям в теме особенно внимательно в том случае, если используются элементы из различных жанров, имеющих своеобразные отличительные черты.

3. к ритмическим характерным особенностям Лю Фуан относит отсутствие сильного удара на сильные доли, использование протяженных нот, пауз или синкопированных ритмических рисунков, а также ритмические фрагменты из мелких длительностей, переходящие через границы такта. Эти приемы способствуют усилению ощущения плавности и многослойности полифонической структуры, дополнительно можно подчеркнуть особенности инструментального звучания, избегая монотонности ритма. Добавим, что подобными ритмическими фигурами мелкими (тридцать вторыми) длительностями композиторы имитируют в фортепианной фактуре звучание традиционных инструментов, например, гуциня.

Далее Лю Фуан предлагает методы работы с пентатонным тематизмом. В главе 5 «Имитация в двухголосии» указывается важный для изучения имитационной техники момент, а именно, имитации в обращении на основе пентатонного тематизма, в которой в качестве центральной оси используется «ре» – *шан* (商音). С точки зрения зеркального обращения в этом случае сохраняется ее пентатонное звучание [246. С. 77]. При этом, как и у Чэнь Минчжи и Линь Хуа, оговаривается, что при имитации темы возможно изменение ступенчатого строения мелодии, но начало следующего имитационного проведения может осуществляться с любого из звуков заданного пентатонного звукоряда [266. С. 86].

В главе 6 «Сложный контрапункт в двухголосии» [266. С. 114–115] после оптимальных интервалов для шага канонической секвенции называется нежелательный для использования для мелодий, основанных на пентатонике, двойной контрапункт децимы, которой «неизбежно искажает оригинальную мелодию до неузнаваемости». Поэтому в обучении в выбранном аспекте он не применяется, заменяется на другие с обозначенной выше возможностью изменения отдельных ступеней мелодии для сохранения национального стиля, не применяя «строгий трансформатор интервалов» [имеются в виду расчеты индексов по системе Танеева. – Ц. С.].

Рекомендации к написанию стретты на основе пентатонной темы содержат варианты использования интервалов по вертикали, не разрешенных в европейской теории фуги, но допускаемых китайскими композиторами, причем не только в стреттах, но и в других видах полифонического многоголосия. К ним относятся: использование чистых кварт – на любых долях и в параллельном движении, открытых интервалов – чистых квинт и октав на сильных долях, в двухголосной полифонии – добавление дополнительного гармонического слоя под главной мелодией [266. С. 270].

Четыре композитора – Линь Хуа, Чэнь Минчжи, Ю Сусянь, Лю Фуан – предлагают различные подходы к композиции в пентатонных ладах, все они направлены на развитие полифонической музыки в китайском национальном стиле, однако акценты, методы и способы представления информации у них различаются. Линь Хуа предлагает наиболее широкий и системный подход, охватывающий выбор стиля, жанра и формы, тематизма и его развития. Чэнь Минчжи в своих работах приводит большое количество примеров китайских произведений и способов решения конкретных композиционных проблем, делая акцент на анализе примеров и практическом объяснении полифонической техники. Ю Сусянь, сосредотачиваясь в своем учебнике на фундаментальных знаниях контрапункта, выделяет отдельную главу, посвящённую китайской фуге, во втором томе «Фуга и другие полифонические формы», где посредством анализа различных тем фуг демонстрируются методы работы китайских композиторов с пентатонным в своей основе тематизмом.

В завершение обзора основных композиционных элементов, на которые обращают внимание китайские авторы учебников полифонии, приведем список важных моментов, предлагаемый Лю Фуаном в учебнике «Полифоническое письмо в китайском национальном стиле»:

«1. Обязательно напишите схему. Структура формы и тональная схема всей фуги должны быть четко прописаны.

2. Каждое упоминание темы и ответа должно быть отмечено красной ручкой.

3. Не выбирайте в качестве темы своей фуги (или короткой фуги) основную мелодию из произведений какого-либо композитора.

4. После написания фуги ее следует сыграть на фортепиано, тщательно обдумать и удалить все лишнее и ненужное.

5. Тема короткой фуги очень важна. Не спешите писать всю короткую фугу, пока тема не будет хорошо прописана.

6. Продолжительность короткой фуги обычно сравнительно невелика. Не делайте фугу слишком длинной, многословной или немзыкальной, превращая ее в простое нагромождение полифонических приемов. Композиторам следует помнить, что короткая фуга — это настоящее произведение искусства, а не просто полифоническое упражнение с целью технического обучения.

7. Особое внимание следует уделить модуляции в экспозиции, середине и особенно интермедии короткой фуги.

8. Объяснение некоторых символов в короткой фуге и инвенции: Т относится к теме. Π_1 относится к первой паре вопросов [в аналитических очерках знак ставится автором над ответом. – Ц. С.], Π_2 относится ко второй паре вопросов [в аналитических очерках знак ставится автором над ответом ко второй теме. – Ц. С.]. И так далее для всего остального. *stretto* означает “следовать внимательно, подражая”. EP_1 относится к первой интермедии; EP_2 относится ко второй интермедии. И так далее для всего остального» [266. С. 291].

В каждом полифоническом произведении китайские композиторы индивидуально подходят к трактовке формы и приемам, следуя основным композиционным правилам и соблюдая строгость и упорядоченность формы.

2.3.3. Малые полифонические формы, фуги и полифонические циклы

За прошедшие 100 лет профессиональная музыкальная культура Китая пополнилась яркими образцами полифонии в национальном стиле, китайские композиторы предложили множество направлений развития китайской фортепианной полифонической музыки в следующих жанрах: полифоническая обработка китайской народной песни, сочинение в малых полифонических формах по образцу И. С. Баха – инвенция, фугетта, малый цикл «прелюдия и fuga», большой полифонический цикл из фуг и прелюдий и фуг или только фуг, пассакалья, программная fuga, в том числе – fuga на тему народной песни, инструментальной мелодии и китайской традиционной драмы, сборник стихотворений. Особенности национального стиля в произведениях трактуются и проявляются весьма широко, воздействуя на все параметры полифонической композиции. Опираясь на европейские жанровые модели, китайские композиторы пришли к созданию уникальных образцов китайской полифонии.

Композиторы Рао Юань, Дуань Пинтай, Сяо Шусянь, Дин Шандэ, Чэнь Минчжи, Линь Хуа, Ю Сусянь, Лян Файон, Чжан Сюйдун, Гун Сяотин, Лай Чаоши и многие другие (см. Приложение 3), сочиняя произведения в полифонических жанрах, преследовали цель – создать самобытный, национальный педагогический и концертный репертуар в разных жанрах. На предпочтения китайских композиторов в выборе жанров повлияли два фактора. Во-первых, их исследовательский интерес к методам полифонического сочинения австро-немецкой и русской традиций: теоретическим идеям И. Фукса, С. Танеева и других, музыке И. С. Баха, русских композиторов с целью создать произведения, репрезентирующие китайскую национальную композиторскую школу. Обращение китайских композиторов к малому полифоническому циклу «прелюдия и fuga», большому полифоническому циклу из 24 фуг – тому подтверждение. В образовательном процессе одним из путей осво-

ения полифонических форм и приемов явилась практика сочинения в малых формах – инвенции, фугато, фугетты, небольшой двухголосной фуги, а также апробация полифонических техник имитации и канона в программной полифонической пьесе или обработке народной песни. Во-вторых, популярность некоторых жанров была обусловлена необходимостью в пополнении педагогического репертуара ярко национально-характерными пьесами на народные или близкие к ним по музыкально-выразительным средствам темы.

В данном разделе не ставится задача панорамы полифонических жанров и форм в фортепианном творчестве китайских композиторов: она в целом выполнена Сунь Вэйбо при рассмотрении фортепианных полифонических циклов [122] и Чжан Мэнчже [175] при анализе национально-специфических особенностей избранных полифонических произведений китайских композиторов. Наше внимание направлено на обзор рекомендаций к их сочинению, предлагаемых в китайских учебниках полифонии и в контексте преподавания для композиторов в Китае. Для них практика сочинения в полифонических формах была на уровне базовой основы, в чем нельзя не усмотреть связь времен с периодом зарождения теории фуги в западноевропейской музыке. Фундаментальность изучения контрапункта определена еще во времена И. С. Баха – «под словом “контрапункт” принято понимать и само komponирование, или искусство композиции», а «книги, объясняющие правила контрапункта, являются руководствами по правильному письму», писал Кирнбергер [Цит. по: 54. С. 175].

Цель создания национального репертуара ставится перед начинающими композиторами уже в процессе прохождения курса полифонии в высших учебных заведениях Китая. Об этом свидетельствуют научно-методические труды китайских теоретиков: например: в учебнике Чэнь Минчжи «Создание полифонической музыки: фундаментальный курс» — параграфы «Сочинение одноголосной мелодии», «Сочинение для четырех и более голосов» и «Сочинение небольшой полифонической композиции» [имеются в виду малые полифонические формы и обработки народных песен с применением полифонических приёмов. — Ц. С.] [379], у Гун Сяотин в «Основах полифонической музыки» — «Практическое полифоническое

письмо и анализ» [225], у Линь Хуа «Краткий курс полифонической музыки» снабжён параграфами «Практика письма...», которые располагаются после разбора каждой теоретической темы [255] и т. д. Авторами учебников предлагается освоить полифоническое письмо в малых полифонических формах. Одним из направлений стимулирования композиторских инициатив является создание **обработок народных песен** с помощью полифонических приёмов — одно из основных заданий в учебниках по полифонии китайских авторов⁷³.

Известна практика публикации нотных фортепианных сборников студенческих полифонических практических работ, составленных педагогами консерваторий и музыкальных институтов, для активизации композиторского творчества и обогащения репертуара или созданных учителями в рамках предмета полифонии и адресованных учащимся или любителям музыки. Среди них: «Сборник полифонических частушек [песен. — Ц. С.]» (陈铭志复调小曲, вступительная статья Линь Хуа) и «11 народных песен» (陈铭志钢琴复调小曲11首) Чэнь Минчжи, «30 китайских народных песен для детей для фортепиано»⁷⁴ Се Гунчэна, «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано» (中国民歌钢琴复调小曲40首) Чэнь Хундуо и другие. В контексте развития китайской музыки в период создания КНР одной из первых в своем жанре, новаторских попыток синтеза западной техники контрапункта и элементов китайской национальной музыки можно считать изданный в 1956 году сборник «Фугетты на темы китайских народных песен» Ван Пэйюана. Сохраняя строгость фугированной структуры, Ван Пэйюань ор-

⁷³ Часть данного параграфа, а именно раздел о полифонических обработках китайских народных песен и о сборнике «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано» Чэнь Хундуо опубликован в виже статьи: Цао Синьюй. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано» Чэнь Хундуо как пример практического задания по полифонии для студентов в Китае // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 3 (47). С. 87–98 [158].

⁷⁴ В сборнике пьес для фортепиано Се Гунчэна 9 из 30 являются полифоническими обработками народных песен: «Вверх на Чайную гору» (№ 2), Упражнение по хроматической гамме (№ 5), «Чёрные клавиши» (№ 12), «Свадебный плач невесты» (№ 14), Зеркальный канон (№ 15), Канон (№ 22), Упражнение на синкопу (№ 26), «Зелёная птица» (№ 29), «Копание картофеля» (№ 30) [См.:324].

ганично вплетает в неё характерные черты китайской музыки, придавая неповторимый колорит. В разработке ответов и противосложений Ван Пэйюань следует западным правилам контрапункта, но одновременно мелодия народной песни диктует отступления от них. Он использует национальные китайские лады, что приводит к уникальным гармоническим созвучиям по вертикали. Применение чистых кварт и других интервалов придает музыке особую выразительность [См. также: 365].

Одними из показательных примеров полифонической обработки народной песни явились произведения Чэнь Минчжи. Они, в основном, были написаны в 1950–1970-е годы и затем опубликованы в сборниках: «11 фортепианных полифонических пьес» (1979 году), «Сборник полифонических песенок» (2005), «Сборник небольших полифонических жанровых пьес» (2005) (в названии на китайском языке – «Сборник небольших полифонических ритмов»: под ритмами здесь имеются в виду жанровые характеристики, например, токкаты, скерцо, пассакальи, импровизации и т.д. – Ц. С.). Количество обработок народных песен в них разное: в первом – 5, во втором, разделенном на три группы по 7, 4 и 5 песен – первые 7 и 2 в последней группе, в третьем – 4, причем три из них повторяют пьесы из сборника 1979 года с другими, обозначающими жанр европейской музыки, названиями. Основная цель, которую преследовал Чэнь Минчжи – создание музыки в китайском национальном стиле через активное освоение и применение методов полифонической композиции. Именно методический, для исполнения на фортепиано, характер данных пьес подчеркивается в предисловии к трехтомному собранию сочинений разных лет Чэнь Минчжи другим выдающимся композитором, педагогом и теоретиком полифонии Линь Хуа, который называет их учебными материалами, отмечает их разделение по соответствующим уровням владения инструментом и отбор с практической точки зрения [367]. Аналогичную цель имеет сборник «30 китайских народных песен Се Гунчэна». В сборнике 9 пьес являются полифонической обработкой народной песни – с применением разных видов полифонии в простых формах [324. С. 46].

Собрание «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано» (2000) Чэнь Хундуо составлено педагогом по предмету полифонии и включает практические задания студентов. Чэнь Хундуо адресует данный сборник для пополнения репертуара – пианистам и исполнителям всех специальностей, предполагая создание аранжировок для самых разных вокальных и инструментальных исполнительских составов. На примере сборника «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано» Чэнь Хундуо представляется уникальная возможность проследить особенности учебной практики сочинения с применением полифонических приемов контрапункта и имитации.

Рассмотрим подробнее сборник «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», составленный Чэнь Хундуо⁷⁵ и изданный в 2000 году. В нём собраны популярные китайские песни из разных регионов Китая, переложённые в двухголосной фактуре для фортепиано с использованием разных видов контрапункта и имитации. Пьесы небольшие по протяжённости, как правило, в простых формах, зачастую соответствуют одному куплету песни. Тексты песен не приводятся, сами народные мелодии известны широкому кругу населения страны.

Как отмечает Чэнь Хундуо в предисловии, в данном собрании он обобщил собственный, более чем 10-летний, опыт преподавания полифонии и практических занятий со студентами музыкальных отделений педагогических колледжей и университетов. Сборник имеет практическую и методическую направленность и призван привлечь внимание студентов музыкальных факультетов педагогических вузов и любителей полифонии к «освоению техники полифонического письма». Также в создании сборника Чэнь Хундуо руководствовался стремлением пополнить полифонический репертуар для начинающих пианистов. Выбор фортепиано

⁷⁵ Чэнь Хундуо (р. 1957, муж.) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения Шанхайской консерватории. В 1982 году окончил Нанкинский педагогический университет по специальности «музыковедение», после чего остался работать в университете в качестве преподавателя, затем стал заведующим кафедрой музыковедения. В 1984–1987 годы учился также в Шанхайской консерватории, в частности полифонии у профессора Шанхайской консерватории Чэнь Минчжи. Преподавал гармонию, полифонию и сочинение фуги, анализ произведений, композицию, основы теории музыки и сольфеджио на музыкальном факультете Нанкинского педагогического университета.

связывается составителем с практикой выполнения заданий по полифонии. Однако он предполагает возможность аранжировать данные пьесы для голоса или солирующих инструментов в сопровождении фортепиано [см.: 381].

Собрание народных песен в сборнике Чэнь Хундуо отличается богатством образов, жанров и сюжетов. Сюда вошли мелодии провинций Шэньси и Шаньси, Цзянси и Цзянсу, Внутренней Монголии, синьцзянские, уйгурские, юньнаньские, сычуаньские⁷⁶, северо-восточные, хэбэйские, цинхайские и другие. В песнях прославляются красоты природы родной земли, величие и мощь родины, борьба за неё в нелёгкие годы революций и войн. Большие группы песен составляют патриотические, трудовые, лирические песни, танцевальные мелодии.

Самым популярным сюжетом среди выбранных для обработок песен является расставание мужчины и женщины из-за трудных жизненных условий – военных действий (период антияпонской войны), революций, партизанского движения, трудовых отрядов для освоения новых земель и т. п. Основными мотивами выступают твёрдость духа, патриотизм, смирение, любовь, печаль, тоска по родине. Песни антивоенного содержания объединяет революционный, пропагандистский и агитационный к противостоянию характер, они были призваны побуждать рабочих и крестьян к борьбе.

Например, № 6 «Синь Тянь Ю» (жанр народной песни Шэньси, распространённой на Северо-Западе Китая) в жанровом отношении приближается к коллективной трудовой песне. Посвящена прославлению труда и жизненной силы людей северной провинции Шэньси, которые из поколения в поколение борются с природой, отвоёвывая пространства для жизни в суровой местности (см. Приложение 1, нотный пример 10).

Сходная по характеру с ней песня № 8 – «Светящиеся красные карликовые лилии» (народная песня северной провинции Шэньси). В ней описывается прекрасная картина цветения карликовой лилии в горной местности, когда китайская Красная армия после победы пришла в северную провинцию Шэньси (см. Приложение 1, нотный пример 11).

⁷⁶ Обработки сычуаньских песен рассматриваемого сборника анализируются в статье: [240].

Из других революционных песен, положенных в основу полифонических обработок, назовём № 9 «Цветы османтуса распускаются повсюду в августе» (народная песня Цзянси, некоторые исследователи относят её и к другим регионам Цзиньчжай, Хунъань, Синьсянь). Согласно одной из версий, она была написана мучеником революции в уезде Шаньчэн провинции Хэнань.

Патриотический характер песни № 14 «Вышивка цзиньбянь» смягчён поэтичностью обычая (см. Приложение 1, нотный пример б).

Народная песня с этим названием была популярна в стране во время антияпонской войны. В тексте песни прославляется имя Мао Цзэдуна. Вышивка *цзиньбянь* — это почётное занятие, её традиции уходят своими корнями в древнюю китайскую дворцовую культуру. Для восхваления и возвеличивания выдающихся личностей или их поступков женщины по очереди вышивали слова похвалы и уважения на шёлковой ткани (количество женщин могло быть произвольным, часто от 2 до 10).

С традиционным обычаем связана ещё одна песня о вышивке — № 5 «Вышитый кисет»⁷⁷ (народная песня Шаньси) (см. Приложение 1, нотный пример 7).

По содержанию существует несколько групп песен о вышитом кисете: о незамужних девушках, которые тайком вышивают кисет и дарят его своим возлюбленным, выражая тем самым свое желание и стремление к счастливому браку; о чувстве тоски, которое испытывает женщина, провожая мужа в дальнюю дорогу на заработки, — сюжет, сходный с песней «Пешком на Запад» (№ 29 сборника) (имеется в

⁷⁷ Вышитый кисет имеет символическое значение в культуре китайского народа и стал одной из самых важных тем в китайском фольклоре [См. об этом подробнее: 348]. Как сказал Ван Синь, «„Вышитый кисет“ — это чудо искусства, символ языка и истории китайской нации» [211. С. 46]. Этот предмет представляет собой род кошелька в виде мешочка из ткани, богато украшенного вышивкой, его дарили девушки и женщины в качестве подарка, часто при расставании, например, из-за войны или необходимости надолго уехать на заработки. Эти обстоятельства наложили отпечаток на характер песни — печали и душевной тоски. Народная песня провинции Шаньси, которую трудно отнести к какой-либо одной народности, настолько много существует вариантов её текста и мелодии в различных темпах, ладах, ритмах и характерах [см.: 278]. При исполнении в них ярко проявляются местные народные особенности и колорит. Большое количество песен на этот мотив можно найти в сборниках народных песен всех провинций Китая. По мнению современного теоретика театра и оперы Фу Шихуа (1907–1970), вышитые цветами лотоса кисеты были очень популярны уже в середине правления династии Цин.

виду западная часть Внутренней Монголии вокруг гор Дацин [см. об этом: 211]). Из-за эксплуатации помещиками крестьяне Шэньси, Ганьсу, Нинся и в северных провинциях сильно страдали, оставляя своих жён, детей, чтобы заработать на жизнь, некоторые могли не вернуться. Мотив расставания из-за необходимости заработка отражен и в народной песне Цзянсу – № 22 «Мэн Цзянну» (имя девушки).

Богатство опозитизированных образов природы в народных песнях также обусловлено китайскими традиционными духовными ценностями – почитание природы лежит в основе мировоззрения китайцев. Характерные для китайского художественного и поэтического творчества изображения небесных светил – солнца и луны, воды, цветов и растений – нашли отражение в народных песнях, например, «Цветы османтуса расцветают повсюду в августе» (№ 9), «Когда расцветут акации?» (№ 18), «Цветы на пастбище» (№ 35), «Жасмин» (№ 39) «Течёт вода из маленькой реки» (№ 7), «Следуйте за солнцем до конца» (№ 11), «Выходит солнце и радуется» (№ 23) и другие.

Пьесы располагаются в сборнике по принципу усложнения формы, ладового развития, метроритма. Одним из наиболее часто используемых принципов формообразования в них является повтор темы, точный или варьированный – АА, АА₁. Усложнение формы проявляется в расширении мелодии из двух фраз до двухчастной безрепризной и трёхчастной, часто с повтором каждого из составляющих разделов – АВ, ААВВ, АА₁ВВ₁, АВА₁, добавлении вступления и заключительного кодового построения. Репризное возвращение темы в любой из этих форм представляет собой его динамизированный вариант – с помощью регистрового раздвижения голосов и, как следствие, варьирования мелодического остова, утолщения каждой из линий октавными дублировками и/или аккордовыми вкраплениями.

Как указывает в предисловии к сборнику Чэнь Хундуо, пьесы написаны «с использованием общих полифонических техник, таких как простой контрапункт, сложный контрапункт и имитация» [381. Предисловие] и рассчитаны на начальный уровень знакомства с полифоническими приёмами.

Соединение двух контрастных мелодий характеризуется китайскими иссле-

дователями как присущая китайской народно-песенной культуре и инструментальным ансамблям традиционных инструментов особенность, подчёркивающая национальные черты [см. об этом: 381]. В рассматриваемых пьесах сборника мелодия народной песни экспонируется в верхнем голосе, сопровождающая мелодия вступает, как правило, через некоторое время. При повторении темы на её фоне может звучать мелодия контрастного или подголосочного типа, возможны имитации начала и конца фраз.

Двойной контрапункт – со взаимной регистровой переменной верхнего и нижнего голосов – появляется в сборнике достаточно часто. Наиболее распространённым видом является перестановка голосов на октаву (№ 3 «Синие цветы») или на квинту, что встречается редко (№ 5 «Вышитый кисет») (см. Приложение 1, нотный пример 12 а, б, 13 а, б).

Имитация темы или её мотива встречается практически в каждой пьесе. Чаще всего используется простая имитация, реже – каноническая имитация (№ 40 «Продажа Юаньсяо⁷⁸», средний раздел) (см. Приложение 1, нотный пример 14), от другого звука (№ 39 «Жасмин», 1-я строка песни), с изменением мотива при имитации (№ 8 «Светящиеся красные карликовые лилии», № 13 «Колыбельная» и др.). При этом точные повторение и имитация, встречаются не так часто, как варьированные, что соответствует природе народной песни.

Основным принципом сочетания интервалов в обработках, представленных в настоящем сборнике, является опора на консонирующие созвучия – именно они звучат в контрапункте на сильных и относительно сильных долях такта. Особенностью полифонической двухголосной фактуры в китайских обработках является появление аккордов терцового строения – в каденциях в виде заключительного трезвучия, в мелодическом движении звуки трезвучий проглядываются в опорных тонах. Гармоническая логика обнаруживается и в образовании аккордовых вертикалей в репризных разделах обработок, это демонстрирует сочетание двух типов склада – полифонического и гармонического (см. Приложение 1, нотные примеры 15, 16).

⁷⁸ Юаньсяо – традиционное китайское блюдо из клейкого риса в виде небольших круглых шариков со сладкой начинкой.

В примере 16 показано вступление к теме – народная песня экспонируется в духе фортепианных пьес композиторов-романтиков с «парящей» мелодией в верхнем регистре и разливающейся мелодико-гармонической фигурацией с опорой на бас в сопровождении. Эта фактура сохранится в заключении к пьесе.

Говоря о вертикали в полифоническом двухголосии, нужно отметить разнообразие образуемых звучностей. При сочинении двухголосного контрапункта мелодий в пентатонных ладах основные правила интервальных соотношений голосов подвергаются изменению и переосмыслению. Бесполутоновый состав пентатоники, трихордовые интонации в диапазоне кварты в мелодическом движении рожают новые, необычные для европейского полифонического двухголосия сочетания голосов по вертикали. Диссонирующие с точки зрения европейской теории музыки интервалы – кварты, секунды – становятся в условиях пентатоники естественными для гармонического колорита музыкальной ткани.

В мелодии кварта также играет структурообразующую роль: лежит в основе мотивного строения, является характерным признаком каденции, встречается в дублировках и аккордах. Типичным строением мотива можно назвать охват диапазона септимы – от центрального звука вверх и вниз на кварту скачком или с трихордовым заполнением или октавы в прямом или ломаном движении – а) снизу вверх: I–IV–V–I, б) сверху вниз: I–V–IV–I, в) V – вверх I – вниз IV– I (см. Приложение 1, нотные примеры 5–11).

Практика сочинения полифонического двухголосия в обработках народных песен предполагает обретение навыка соединения разных пентатонных ладов между собой или с ладовыми звукорядами иного состава – навыка, необходимого при сочинении более сложных форм и составления их тональных планов с отклонениями и модуляциями европейского типа. В настоящем сборнике переходы осуществляются путём введения в основной пентатонный звукоряд дополнительного мелодического тона, расширяющего его до гекса- или гептатоники или образующего новую *гун*-группу (термин Пэн Чэна [103]). В обработках в сборнике Чэнь Хундуо предпочитают кварто-квинтовые соотношения устоев между повторениями тем или основным и средним разделами, а также окончание на доминантовом

тоне, диктуемые народной песней. Ладовые отклонения зачастую образуют эффект звучания дорийского, лидийского или миксолидийского ладов, что не чуждо китайской традиционной культуре. Необычно и свежо звучат хроматизмы в нижнем голосе на фоне пентатонной мелодии (№ 28 «Красивая девушка». см. Приложение 1, нотный пример 16), переключки мажорной и минорной терций лада (№ 30 «Спой о моём прекрасном родном городе». См. Приложение 1, нотный пример 17), переменные размеры, синкопы, пунктиры, акценты. Однако при всём этом наблюдается стремление сохранить национальный колорит мелодии, её красоту, подчеркнуть поэтичность её образа.

На примере сборника «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано» можно выявить основные проблемы, стоящие перед китайскими композиторами на начальном этапе обращения к полифонии. Ставя перед собой цель сочинения по законам европейской полифонии, музыканты ищут собственные приёмы создания национального репертуара, уникальные и своеобразные, достойные самого всестороннего изучения. Обработки народных песен в настоящем сборнике несвободны от недочётов – отнесём к ним рыхлость формы, невыдержанность тональных планов, отсутствие единства стиля при выборе средств музыкального языка, резкие и нелогичные переходы ладов или созвучий, что объяснимо, учитывая ученический характер работ и состояние поиска оптимального звучания. Особенности мировосприятия китайцев, созерцательное, философское отношение к жизненным явлениям, характерные для китайской художественной культуры в целом, оказывают большое влияние на особенности формообразования произведений. Восприятие их на слух может быть затруднено – в полифонических произведениях в пентатонных ладах, не конкретизируя обработки народных песен в сборнике Чэнь Хундуо, нужно учитывать такие свойства, как неконтрастность тем, статичность формы, слабые функциональные связи в пентатоновых ладах и, как следствие, сглаживание ладотонального гармонического движения. Добавим отсутствие в нотах сборника указаний штрихов, агогических нюансов, аппликатуры, единичные динамические указания в начале произведений. Поэтому в создании образа

и построении формы на первый план выдвигаются фактурно-регистровые, тембровые и исполнительские выразительные средства, и очень важную роль играет исполнитель-пианист (= исполнительский редактор), с тонким чувством стиля, знанием истории и теории музыки.

Другие обработки народных песен в данном сборнике Чэнь Хундуо, а также в творчестве других композиторов разнообразно демонстрируют перечисленные приемы. Мелодия песни часто сопровождается другой, контрастной, мелодией-контрапунктом и развивается по принципу канона. Имитационная техника применяется в обработках, более сложных по форме – из двух проведений темы или трехчастных. Среди приемов образования формы используется повторение темы-повторки в одну поэтическую строку с той же контрапунктирующей мелодией, в точном или варьированном виде, с взаимной переменой голосов, чаще всего на октаву.

Особенно часто полифонические приемы в обработках китайских народных песен совмещаются с гомофонно-гармонической фактурой произведения, например, в развивающих серединах.

Обработки народной песни композиторы национальных школ, как правило, трактовали как «лабораторию» для поиска оптимальных звучностей. Многие приемы, найденные китайскими композиторами в обработке и аранжировке (как часто обозначаются обработки народных песен в нотных изданиях), интересно и разнообразно применены в фугах.

Часть из полифонических произведений китайских композиторов приближается к стилизации музыки **И. С. Баха** – в знак почитания величайшего гения⁷⁹. Произведения И. С. Баха занимают важное место в музыкальной педагогике Китая. В учебных заведениях начального, среднего и высшего звеньев музыкального образования учащимися-пианистами изучаются пьесы из «Нотной тетради Анны

⁷⁹ О следовании традициям музыки Баха, которое проявляется на разных уровнях – от выбора жанров и форм до отдельных полифонических приёмов и фактурных рисунков, в условиях национальной специфичности китайской музыки см. в нашей статье: Цао Синьюй. Влияние клавирной музыки И. С. Баха на полифонические произведения для фортепиано китайских композиторов [160]. В текст данного параграфа вошла часть статьи – об инвенции Чжу Шируя «Глубокой ночью» и двойной фуге № 8 из цикла «24 фуги» Ю Сусянь.

Магдалены Бах», инвенции и симфонии, танцы из партит, прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира», «Музыкальное приношение» композитора. Педагогическая задача – воспитание навыка полифонического слышания голосов дополняется знакомством нового для китайских учащихся содержания – глубоко интеллектуального, возвышенного, связанного с чужой для китайцев духовной культурой и религией. Изучение исторического контекста творчества Баха, художественно-эстетического его содержания и связей с эстетикой барокко, представляется первостепенным при обращении китайских музыкантов к этой музыке – «эстетика исполнения произведений для фортепиано и музыкальный стиль должны оставаться в строгих рамках академических норм барокко» [334. С. 91]. В исследовании образно-эстетической стороны музыки Баха китайскими музыковедами часто применяется сравнительно-исторический подход. Например, в статьях Чжоу Зия «Краткий анализ сходств и различий музыкальных стилей Баха и Генделя в период барокко» [355] и Линь Цзяни «Краткий анализ стилистических особенностей полифонических музыкальных произведений Баха» [259] проводится глубокий анализ уникальности музыкальных стилей двух великих музыкантов барокко – Баха и Генделя. Сравнивая историко-биографический фон, личные качества, жанры и техники композиции двух композиторов, авторы освещают различия в их творческом подходе, а также подчеркивают их вклад в музыку барокко.

Всесторонний и глубокий анализ техники сочинения и художественной красоты исполнения контрапунктических произведений для фортепиано Баха и исполнительские рекомендации ценны не только для музыковедов и исполнителей-пианистов, но для широкого круга преподавателей музыки и музыкантов-любителей. Изучение и понимание техники контрапункта Баха позволяют исполнителям «раскрывать скрытые в произведениях музыкальные тайны» [361. С. 266] и ощущать в музыке Баха огромный потенциал для глубокого размышления и эмоционального выражения.

Музыка И. С. Баха оказала огромное влияние на становление китайского композиторского творчества в полифонических жанрах и формах. Ориентир на творчество выдающегося И. С. Баха – «отца полифонии» был закономерным для первых

шагов в изучении полифонических форм и приемов. Традиции в опоре на изучение западноевропейской классики были заложены в первые десятилетия XX века – годы формирования системы китайского фортепианного образования, исполнительства и композиторской школы. Вслед за Б. Захаровым – «отцом фортепианного образования в современном Китае» [220] и другими иностранными педагогами-пианистами, произведения Баха в учебном процессе рекомендуются как основа в постижении законов музыкальной композиции, особенностей голосоведения в музыкальной ткани, развитии музыкального слуха и исполнительской техники, анализируются как образец сочинения. «Иоганн Себастьян Бах, великий композитор эпохи барокко, внёс значительный вклад в развитие полифонической музыки. До сих пор произведения Баха являются обязательными в репертуаре для каждого любителя фортепиано в процессе обучения. Его композиции, сложные, но строгие в голосоведении, с естественным ритмом и благочестивым эмоциональным содержанием, пользуются любовью исполнителей и часто исполняются на концертах», – пишет исследователь Чжун Тун [361. С. 265].

Исполнение клавирных произведений Баха в учебном репертуаре дополняется в высших музыкальных учебных заведениях Китая изучением в рамках лекционного курса истории и теории полифонии и практикой сочинения в различных формах с применением разнообразных композиционных техник и приёмов. Опираясь на образцы И. С. Баха и своеобразно трактуя их, композиторы применяли баховские полифонические приёмы в условиях «китайского стиля». Примерами сочинения педагогами-теоретиками полифонических произведений в качестве образца для молодых музыкантов – в частности, образцами сочинения в «баховских» формах, являются **инвенции** Хуан Цзы, Сяо Шусяня, Сунь Юньина, Се Чжисиня и Ли Ханьина и инвенция «Глубокой ночью» Чжу Шируя.

Двухголосная инвенция «Глубокой ночью» Чжу Шируя написана в 1989 году. В ее основе лежит популярная мелодия китайской пекинской оперы «Глубокой ночью». В пекинской опере данная песня часто применяется для выражения

ночных размышлений героев, а также для изображения сцены в ночное время⁸⁰, китайскими композиторами она часто используется для создания обработок для различных традиционных инструментов – эрху, гучжэн, а также – для фортепиано [см. об этом, например: 361; 317]. В теме (в пентатонном ладу *Н-чжи*) сохранены опорные тоны мелодии народной песни и внесены мелодико-ритмические фигурационные изменения, не лишаящие её приятной простоты. Второй голос вступает, имитируя начальный мотив темы октавой ниже, и перекликается с основным, образуя имитационно-подголосочное двухголосие. Черты пекинской оперы обнаруживаются в ритме: ритмическая фигура из четырех шестнадцатых с пунктиром на сильную долю, смещение ритмических акцентов с первой доли (в сочетании с переменным размером) типичны для пекинской оперы. О характере исполнения пунктиров в группе из четырех шестнадцатых на примере фортепианной пьесы Чу Ванхуа «Отражения Луны в источнике» Цюй Ва отметила: «именно “оттягивание” каждой шестнадцатой доли придаст течению музыкального времени узнаваемое сходство с особенностью ведения смычка при игре на эрху» [173. С. 31]. Имитацию народных инструментов в инвенции Чжу Шируя «выдают» мелизмы, тремоло, общий характер мотивных «перебросов» между голосами (см. Приложение 1, нотный пример 18). Также в духе музыки пекинской оперы решено кодовое завершение инвенции – на громкой динамике, с акцентами, с уплотнением фактуры и переходом на гомофонно-гармоническое, а затем и аккордовое изложение темы (здесь она видоизменена интонационно), что сообщает ей торжественно-гимнический характер (см. Приложение 1, нотный пример 19).

В инвенции различаются три раздела: экспозиция, развивающий раздел и реприза, однако тема и ответ в полном виде звучат редко. Развивающий раздел не контрастный, оттеняющий характер носят пассажи в минорном наклонении (с устоем *cis*), синтаксическая дробность фраз (по 2 такта), здесь впервые появляются аккорды в концах фраз, а также часто встречающееся в серединах инвенций Баха

⁸⁰ Например, в пекинской опере «Прощай, моя наложница», которая рассказывает историю двух генералов, которые влюбились в певицу, песня «Глубокой ночью» используется для выражения решимости и нежелания героини расставаться со своим любимым, а с помощью ударных и упругого ритма выражаются эмоции обиды на жизнь.

попеременное паузирование одного голоса (или протяженный звук) на фоне вступающего с темой другого голоса. В репризе тема изменена, в том числе за счет расширения ее масштабов – в ее развитие проникают интонации из середины, переливаются различные варианты мотивов, переходя из голоса в голос, взаимно дополняя друг друга мелодически и ритмически.

В отдельную группу произведений, замыслом которых явилось создание в полифонических формах, получивших высшее выражение в музыке И. С. Баха (исходя из обозначений жанров в произведениях и комментариев самих композиторов), относятся пассакалии и токкаты и фуги в составе малого цикла, например, Пассакалия и fuga ля минор Линь Хуа, Пассакалия (фуга № 24) из цикла «24 фуги» Ю Сусянь, в составе триптиха с фугой, например, «Токката хорал и fuga ор. 68 № 1» Хуан Аньлуна, Имя И. С. Баха и его музыка вдохновляют китайских музыкантов к сочинению фуг на монограмму ВАСН (Хуан Аньлун, Ю Сусянь)⁸¹ или тему фуги из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (Ю Сусянь).

Тема **ВАСН** в музыке композиторов национальных школ, в частности, китайских, воспринимается как иная «стилевая модель» [23. С. 79] и сопровождается столкновением с комплексом присущих китайской музыке национально характерных средств выразительности. С точки зрения музыкального языка хроматический характер темы входит во взаимодействие с пентатонным строением остального интонационного материала.

Наиболее яркими примерами использования монограммы ВАСН в фортепианном творчестве китайских композиторов являются: двойная fuga № 22 из цикла «24 фуги» Ю Сусянь и fuga ор. 68 № 1 из цикла «Четыре фуги» Хуан Аньлуна. Оба произведения связывает идея создания – в фугах китайские композиторы выразили уважение к полифоническому искусству И. С. Баха, о чем заявили в своих мемуарах. В воплощении темы ВАСН в фуге китайские композиторы Ю Сусянь и

⁸¹ См. нашу статью: Цао Синьюй. «Особенности ладового развития в китайской полифонической музыке: на примере двух фуг на тему ВАСН композиторов Ю Сусянь и Хуан Аньлуна» [161]. В данный раздел включен фрагмент из опубликованной статьи.

Хуан Аньлун обращаются к сочетанию ее с пентатоникой в других голосах. Пентатонное строение ладозвукорядного материала выражается в применении трихордов, принадлежащих к разным ладам одной или нескольких *гун*⁸²-систем. Полутонное строение темы и бесполутонное – ее окружения является основой для интонационной драматургии в фугах на тему ВАСН китайских композиторов Ю Сусянь и Хуан Аньлуна. Каждый композитор подходит индивидуально к тематическому развитию.

Ю Сусянь трактует тему ВАСН хроматически – как наложение секундовых двузвучных сегментов разных ладов, отстоящих друг от друга на полутон, в одно-временности: *b-c* и *a-h* и си-бемоль минора и ля минора соответственно. Их звукоряды распределяются среди голосов четырехголосной фуги попарно, образуя две музыкально-стилевые плоскости по вертикали. Самое первое проведение обеих тем – это их совместная экспозиция в основной тональности: первой вступает тема ВАСН у альты, после первых ее четырех основных звуков, не дождавшись ее завершения, вступает вторая тема в сопрано (см. Приложение 1, нотный пример 20). В продолжение первой темы возникает восходящий скачок на V, затем ход на VI ступени лада с последующим нисхождением и завершением в гармоническом миноре опеванием I ступени. Таким образом, обрисовывается T-S-D-T функциональная логика в последовательности звуков, что характерно для баховских тем. Вторая тема фуги звучит в натуральном миноре, однако первые ее мелодические обороты – трихордового строения в объеме кварты. «Мелодия второй темы наполнена простым и элегантным очарованием традиционной китайской музыки», – комментирует Ю Сусянь [386. С. 155].

В дальнейших проведениях тем и их контрапунктических сочетаниях происходит их тональное и интонационное развитие: первая, баховская, тема, в основном, остается неизменной, вторая в разработке и репризе в метроритмически вводится все раньше по отношению к началу первой темы, что в контрапунктическом

⁸² Гун – система транспозиций одного пентатонного лада. Гун-лад – основной лад пентатоники со структурой 2232 (*до-ре-ми-соль-ля*).

соединении приводит к изменению ее интервального строения. В вертикальном соединении двух тем и их противосложений образуются полиладовые сочетания, особенно терпко и остро звучат переченья – в одновременности и ближайшем соседстве звучат хроматические варианты одной ступени. Хроматические эпизоды со сложным двухголосием в развертывании материала чередуются с интермедиями с секвенциями и «разрешаются» каденцией классического гармонического типа с приведением к местной тонике. Секвенции и функционально-гармонические окончания построений в китайской фуге – приметы следования западноевропейским полифоническим традициям и баховскому стилю.

Если у Ю Сусянь ладовые решения взаимодействия европейской темы и национального тематического материала остальных голосов больше проявляются по вертикали, то у Хуан Аньлуна⁸³ – по горизонтали в последовательности звуко-рядных ячеек разных ладов. В двойной фуге Хуан Аньлуна тема ВАСН является второй и возникает на гребне развития, рождаясь из потока звуков и проясняя его ...китайский характер.

Хроматический характер темы определяет логику тонально-гармонического и ладового развития темы. Если в фуге Ю Сусянь звуки темы монограммы расслаивались на две разных по высоте ладовых структуры по вертикали, то тема в фуге Хуан Аньлуна «собирает» разные лады в последовательности, расцветиваясь в каждом звуке монограммы своим пентатонным звуко-рядом. Поясним на примере экспозиции второй темы ВАСН (см. Приложение 1, нотный пример 21). В первом проведении тема озвучивается пентатонными пассажами противосложения в мик-

⁸³ Обучаясь в Америке (с 1981 года, в Торонто, Питтсбурге и Йельском университете), Аньлун уверовал в Христа и как христианин ощутил сильную духовную близость с философией Баха: «Я глубоко верю, что Бах стремился выразить эмоции, принадлежащие всему человечеству; китайская музыка также должна передавать дух, похожий на космос. Национальная музыка не будет противостоять этой универсальности космоса, а скорее усилит и обогатит ее», – сказал он о музыке великого немецкого композитора [280. С. 8]. Фуга на тему ВАСН Хуан Аньлуна вместе с токкатой и хоралом образуют малый цикл, который, в свою очередь, входит в большой цикл ор. 68 из четырех фуг и был написан в последний год обучения в Йельском университете (1986). Остальные прелюдии и фуги ор. 68 сочинены позже – 1987 (№ 4), 1998 (№ 3), 2001 (№ 2). Все произведения ор. 68 – адаптация для фортепиано собственных произведений – виолончельного ансамблевого (№ 1) и хоровых (кантат, № 2–4) [об истории создания см. подробнее: 280].

солидийском *C (B)*, *A (A)*, лидийском *Fis (C)* и миксолидийском *Des dur (H)* (согласно терминологии китайской традиционной ладовой системы, лидийский и миксолидийский колорит пентатонного лада возникает в случае появления добавочных тонов *бянь-чжи* и *жунь* соответственно). Во втором проведении звуки темы на другой высоте – *D-Cis-E-Dis* – сопровождаются пентатонными звукорядами *g, des, c*, лидийского *A*. Следующие проведения темы по аналогичному принципу «гармонизируются» пентатонными пассажами. Выбор определенного лада определяется наличием в его составе звука темы, а чередование различных ладов выходят за рамки одной *гун*-системы, подчиняясь хроматическому характеру темы. Интересно, например, что первые звуки проведения темы – двух в альте и двух басу – образуют большетерцовый ряд (последнее, пятое, сопрановое проведение дублирует *ВАСН* в сексту). В итоге в экспозиции темы-монограммы в данной фуге Хуан Аньлун предлагает новую – колористическую – ее трактовку в условиях сочетания модальной и хроматической ладовых систем.

Особенный интерес в их трактовке вызвало погружение известной монограммы в пентатонное звучание. Хроматический характер темы *ВАСН* в сочетании с пентатонной интонационностью тематизма фуг приводит к разнообразным ладовым решениям – полиладовости, миксодиатонике и хроматике, и к достижению оригинального колорита.

Двойная трехголосная фуга № 8 ре-диез минор из цикла «24 фуги» Ю Сусянь является, интересным примером цитирования чужой композиторской темы: вторая тема этой фуги взята из фуги ре-диез минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха: она звучит в качестве второй темы этой фуги, в зеркальном варианте. Музыка по своему характеру спокойная, в натуральном миноре, характер фуги Баха сохраняется. Композитор в комментарии оговаривает свою идею цитирования и предлагает сочетать музыку Баха с китайской пентатоникой.

Первая тема экспонируется в партии баса: постепенно развёртываясь от тоники вверх, затем каскадами вниз по звукам пентатоники, мелодия в четвёртом

такте возвращается к основному звуку. Далее она контрастно соединяется со второй темой и в том же голосе проводится еще раз. В такте 7 две темы одновременно заканчиваются на тонике *re-diez* (см. Приложение 1, нотный пример 22).

Используя баховскую тему в качестве второй темы фуги, Ю Сусянь погружает её в иное, пентатонное, ладовое поле, контраст пентатоники и натурального минора в сочетании двух тем фуги используется композитором в качестве драматургического средства развития – сглаженный в экспозиции, он проявляется в развивающем и репризном разделах в вертикальных сочетаниях голосов – диссонансных с точки зрения классической теории музыки (с квинтами, секундами, септимами), стреттах. Интонационно темы близки друг другу, а квинтовые и квартовые скачки в теме Баха роднят ее с китайскими народными песнями. Драматургическим задачам служит и отсутствие тематизма противосложения: его роль всегда выполняет одна из тем фуги, таким образом концентрация тематического развития усиливается и приводит к увеличению фактурных функций в коде: утолщению мелодии первой темы в сексту, контрапунктическому проведению второй темы и гармонической поддержке в виде арпеджио с басом в нижнем регистре – линейная, горизонтальная логика сочетается с гармонической, вертикальной.

Уникальную страницу китайской фортепианной полифонической музыки представляют фуги, в основе которых лежит китайская народная песня. Интерес к ним обусловлен как с теоретической стороны – методами работы с фольклорным источником в рамках европейской полифонической формы, особенностями контрапункта и имитации на пентатонную тему ангемитонной структуры, а также с точки зрения художественного содержания – претворения в фуге программного замысла. Цитируемая народная песня в качестве темы фуги (или другой полифонической формы) дополняется в произведениях элементами китайской народной драмы или традиционной инструментальной музыки – ритмическими или фактурными формулами, мелизматикой, ярко демонстрирующими китайский традиционный стиль.

В качестве примеров **фуг в китайском национальном стиле**, основанных на традиционных мелодиях народных песни, 4 трехголосные фуги на популярные

китайские народные песни Чэнь Пэнвэй⁸⁴ – «Вышитый кисет», «Цветок жасмина», «Течет вода из маленькой реки», «Пешком на Запад» Точный год их создания неизвестен. В Приложении 3 к диссертации указан год публикации данных фуг в открытом доступе. Учитывая возраст композитора, мультимедийное оформление некоторых фуг, а именно выделение цветом выбранных голосов музыкальной ткани, а также некоторые недочеты в голосоведении предположим, что фуги на темы народных песен Чэнь Пэнвэй являются его выполненными учебными заданиями, что тем более вызывает у нас интерес как демонстрация обучения написанию фуги на заданную народную тему.

Обращение современного китайского композитора к народным песням продиктовано общей для китайской музыкальной культуры последних десятилетий тенденцией к традиционализму и национализации в музыкальном творчестве: в программах исполнительских конкурсов, концертов китайских исполнителей внимание к национальному репертуару становится все более сильным, ведущими научными издательствами страны публикуются монографии и статьи, объектом исследования в которых являются произведения в национальном стиле, а также нотные сборники, с указанием «в китайском стиле».

В основе трехголосной фуги «Цветок жасмина» Чэнь Пэнвэй (陈鹏伟, zhen pengwei) лежит одноименная народная песня⁸⁵. В фуге Чэнь Пэнвэй она впервые

⁸⁴ Чэнь Пэнвэй (род. в 1987) – современный китайский композитор, преподаватель. Окончил музыкальный факультет университета Цзиньчжун провинции Шаньси (2012) и композиторский факультет Шаньсийского университета (2014–2017). Он – член ассоциации пианистов Шаньси, обладатель премий: «Выдающийся преподаватель» Ассоциации китайских музыкантов (2018), «Золотая медаль преподавателя» Ассоциации музыкальных консерваторий Китая [313].

⁸⁵ «Цветок жасмина», или «Жасмин» – народная песня, известная также как «Напев о живых цветах». Эта песня – одна из самых популярных в Китае, в каждой провинции можно встретить свой вариант мелодии этой песни [см.: 201]. О степени популярности данной песни говорит богатая история ее собирания и записи: её нотный вариант был впервые приведён англичанином Джоном Барроу в его «Путешествии по Китаю...», опубликованном в Лондоне в 1804 году с комментарием: «“Простая мелодия” [Так Барроу называет эту песню. – Ц. С.] была записана мистром Хиттнером и, насколько я понимаю, опубликована в Лондоне с заглавными и заключительными частями, аккомпанементом и всеми утонченными приемами европейской музыки; так что она перестает быть образцом простой мелодии Китая. Поэтому я привожу ее в чистом виде, в том виде, в каком ее поют и играют китайцы, вместе со словами первой строфы и их буквальным переводом» [195. С. 316]. Позднее, в 1821 году, песня попала в «Малое собрание мудрости»

появляется в верхнем голосе в тактах 1-4 в ладу *g-чжи*. После окончания темы ответ вторит в верхнем голосе, образуя тонико-доминантовое соотношение, а удержанное противосложение происходит в среднем голосе. На всём протяжении произведения тема звучит без внесённых композитором изменений оригинала, и только в последний раз, в тактах 73–80, проводится в увеличении (см. Приложение 1, нотный пример 23).

В трёхголосной фуге Чэнь Пэнвэя «Пешком на запад»⁸⁶ тема – протяженная (такты 1–11). Мелодия народной песни цитируется в первых восьми тактах, заключение (т. 9–11) мелодии создал сам композитор. Ладовая основа – гексатоновый звукоряд (с добавочным тоном *цин цзюэ*) *C-чжи* лада. Тема впервые появляется в среднем голосе, а ответ – в верхнем (т. 12) с модуляцией лада в *G-шан*. Удержанное противосложение сочинено композитором.

О характере данного произведения говорит сюжет песни, описывающей горе расставания между мужем и женой, неизвестность будущего, положение между жизнью и смертью [См.: 212]. Хотя «Пешком на запад» – элегическая прощальная песня, мелодия характеризуется *чжи* ладом мажорной окраски, скачками на кварту, квинту, сексту, связанными с фольклором народа Шэньси (см. Приложение 1, нотный пример 24).

(«*Xiaohui ji*» [Сяо хуэй цзе]) китайского издателя Чжусян Чжёрэнь (Zhuxiang Zhuren, ранее известного как Вань Хоуцзюнь – Wan Houjun) в гунши-нотации (древнекитайская нотация). Эту книгу, богатую по содержанию, включающую в основном тексты опер, стихи, игры (шахматы, карты), сведения о военном мастерстве и т.д., можно рассматривать как энциклопедическое издание об общественной жизни Китая. Уже в середине периода династии Цин (XVII–начало XX в.) мелодия этой песни постепенно распространилась в различных вокальных (певческих) стилях и стала городской песней Янчжоу, в период царя Цяньлуна вошла в сборник опер [См. об этом: 313].

⁸⁶ «Пешком на запад» – популярная в провинциях Шаньси, Шэньси, Внутренней Монголии и северной части провинции Хэбэй народная песня [см.: 278]. Движение населения на западные территории Китая было связано с изменениями погодных условий, плохой экологией, невозможностью развития сельского хозяйства. Этот период, насчитывающий более четырехсот лет, начиная с середины правления династии Мин и до начала образования Китайской республики, называют «самой крупной миграцией населения в современной китайской истории» [316. С. 32]. Жители провинций названных провинций открывали во внутренних районах центральных равнин и монгольских степей территории и экономические и культурные зоны, что привело к культурно-экономическому развитию региона и его процветанию.

В трехголосной фуге «Течет река»⁸⁷ в мелодию народной песни композитор внёс некоторые изменения: размер изменился с 2/4 на 4/4, в теме фуги композитор заострил внимание на квартовой интонации, постоянно возвращаясь к ней, уменьшил диапазон мелодии песни и количество звуков пентатонного лада. В народной песне фраза с начальной квартой появляется лишь во второй фразе, а сама мелодия – широкого дыхания, с обилием украшений мелкими длительностями, трихордовое строение мотивов ярко показывает национальный китайский стиль. В теме Чэнь Пэнвэя квартовая основа темы вызывает аналогии с русской протяжной народной песней. Тема фуги начинается со среднего голоса, а затем вступает ответ в верхнем голосе в квинтовом соотношении. Противосложение удержанное, появляется в среднем голосе. Выразительные средства – лад *B-юй*: *g-b-c-d-f*, медленный темп, кружение мелодии вокруг ноты *g* выражают эмоции – любование луной⁸⁸ и любовную тоску. (см. Приложение 1, нотный пример 25).

В теме трехголосной фуги для фортепиано «Вышитый кисет» композитор использует только первую фразу народной песни из четырёх тактов, во второй половине (3 и 4-й такты) он внес ритмические и мелодические изменения, придав теме фуги устремлённый характер за счет применения пассажей из шестнадцатых длительностей вместо повторяющихся ритмических фигур оригинала (см. Приложение 1, нотные примеры 26–27).

Ладовая основа фуги – пентатоника *As-шан*. Тема начинается в верхнем регистре со среднего голоса. Ответ звучит в верхнем голосе и находится в квинтовом соотношении с темой.

⁸⁷ Образ текучей воды – очень распространенный в культуре Китая: в композиторской музыке это отражается в обилии названий произведений, связанных с созерцанием ее красоты и природных видов, в народной традиции – в типичных приемах игры на гучине, как, например, в старинной мелодии «Текучая вода», построенной на волнообразных фигурациях и глissандо [См.: нотный пример 110b в: 103. С. 131, нотный пример 2 в: 359. С. 13].

⁸⁸ Отражение луны в водной глади – типичный образ в мифологии, поэзии, изобразительном искусстве, музыке Китая.

Основа интонационного строения народной песни (в фуге – первые 2 такта темы) – скачки на кварту-квинту в восходящем и нисходящем направлении. Кварттовых скачков в целом много во всех упомянутых народных песнях, что придает фугам особую выразительность.

В целом, ладовая основа песни – ангемитонная пентатоника – определяет национальный колорит фуги: влияет на образное содержание произведения, характер темы, особенности ладотонального развития фуги, фонизм созвучий по вертикали. Согласно законам фуги, Чэнь Пэнвэй проводит тему в экспозиции в каждом из трех голосов в Т-D-T соотношении. При транспонировании в теме и ответе практически ни в одной из фуг не возникают изменения ее интервального строения, связанные со структурой трихордов ангемитонной пентатоники (кроме завершения ответа в фуге «Пешком на запад») – применяются реальные ответы. Модуляционный план всей фуги не нарушает колорита темы, композитор остается в пределах основного *гун*-лада, и все отклонения в срединном разделе лишь расцвечивают мелодию народной песни. Окружающие тему голоса не образуют сильного контраста, они дополняют ее мелодию подголосками.

Некоторые из фуг Чэнь Пэнвэй являются, скорее, ученическим опытом, на что указывает ряд несовершенств в контрапунктическом соединении голосов. Так, в фуге «Пешком на запад» не учтены правила вертикально-подвижного контрапункта: встречаются параллельные секунды (т. 31), септимы (т. 25), квинты (т. 49). Однако с точки зрения теории пентатонного многоголосия, данные интервалы допустимы в вертикалях, желательно на слабом времени и дополняемые третьим звуком до аккорда [266. С. 49], а движение параллельными квартами и квинтами встречается в произведениях разных китайских композиторов и, можно сказать, составляет характерную черту гармонического колорита китайской музыки. В традициях народно-инструментального ансамблевого исполнительства в фугах Чэнь Пэнвэй нередко встречается звучание в октаву в крайних голосах фактуры фрагментов темы – она предстает в исходном или фигурационно варьированном виде, и параллельными октавами звучат ее мелодические вершины, как например, в т. 25 фуги «Течет река» или т. 33 «Пешком на запад» соответственно.

В фугированном изложении при транспозиции пентатонной темы неизбежным является изменение ее интервального облика. Например, в фуге «Вышитый кисет» в т. 19 в разработке тема звучит от ноты *соль* (исходный лад – *Es-чжю*), и первый же мотив «обрисовывает» интонацию тритона *соль–ре-бемоль*. Напряжение усиливается скандированием уменьшенного трезвучия на *f* на сильные доли первых двух тактов этого проведения темы (т. 19–20). В данном виде описанные средства – тритон по горизонтали и уменьшенное трезвучие по вертикали – представляются неестественными для фонизма и образности китайской музыки, чужеродными для китайской народной песни элементами, даже несмотря на стремление создать напряжение в развивающемся разделе в духе европейской фуги (см. Приложение 1, нотный пример 28).

В фуге «Течет река» найдены более гармоничные средства подчеркнуть характер народной песни, отражающей широту и свободу воды. Многоголосие этой обработки напоминает русскую народную песню: мелодия-контрапункт порой переходит в подголосочное параллельное движение, в вертикалях часты секунды и кварты, в парах голосов – унисоны, как в проведении темы перед репризой-кульминацией (см. Приложение 1, нотный пример 29).

Сочетания голосов по вертикали часто образуют трезвучия, септаккорды в проходящем движении и их последовательности в натуральном миноре, например, в заключительных тактах данной обработки – *s-t7-d7-s7-t-s7-t-3*. (см. Приложение 1, нотный пример 30).

Фуги Чэнь Пэнвэя на народную песню – попытка создания современного национального фортепианного полифонического репертуара. Молодой композитор продолжает развитие идей классиков полифонии Дин Шандэ, Чэнь Минчжи, Ляо Баошэна, Ван Лисана, Линь Хуа, Чжан Сюдуна и других композиторов, в творчестве которых есть произведения на основе народных песен, народной драмы, элементов традиционной инструментальной музыки.

Фуги, малые циклы, состоящие из прелюдии (или другой вступительной части) и фуги и большие полифонические циклы являются особенно популярными

полифоническими жанрами у китайских композиторов. Малый и большой полифонический циклы представлены в фортепианном творчестве китайских композиторов во множестве вариантов трактовки идеи цикла.

Малый **полифонический цикл**⁸⁹, кроме прелюдии, может включать и другие вступительные части, например: «Вступление и fuga – лирическая поэзия» Рао Юяня, Пассакалия и fuga ля минор Линь Хуа и в триптихах: Увертюру, ораторию и fuga соль мажор Линь Хуа, Токкату хорал и fuga ор. 68 № 1. Хуан Аньлуна.

Большой и средний циклы⁹⁰, включающие в себя несколько малых, различаются, прежде всего, по количеству составляющих их произведений, например:

– «Четыре маленькие прелюдии и fugи» Дин Шандэ, 4 прелюдии и fugи ор. 68 Хуань Аньлуна (одна из них с дополнительным хоралом),

– «5 фортепианных прелюдий и fug» Яо Хэнлу, «5 прелюдий и fug» Ло Чжунжуна, Большая fuga для фортепиано Лу Шаоэня, разделенная внутри на 4 части: I – Прелюдия «Эстетическая прогулка», II – Четыре вариации fugи на главную тему «Полет мысли: комментарий к fugе», III – Большая fuga «Философские размышления», IV – название Постлюдия «Слава философии».

– 12 прелюдий и fug – Сборник для фортепиано «Fuga: Структура и экспрессия» Ян Юна,

– 13 прелюдий и fug Чэнь Минчжи (это собрание не сразу задумывалось как цикл, в сборник из 13 прелюдий и fug объединены субциклы разных лет создания, при этом 13-я сочинена на основе темы серии из 12-ти первых нот предыдущих fug),

– «24 фортепианных fugи (с аналитическими очерками)» Ю Сусянь, Линь Хуа. «24 стихотворения Сыкун Ту» и т.д.

⁸⁹ В качестве примеров малого полифонического цикла в Главе 3 будут рассмотрены прелюдии и fugи Дин Шандэ и Чэнь Минчжи.

⁹⁰ Исследователь И. И. Васирук в книге «Современная fuga: содержательные аспекты» приводит классификацию полифонических циклов: малые типовые полифонические циклы (прелюдия и fuga), малые полифонические циклы нового жанрового содержания, малые индивидуализированные полифонические циклы (трехчастные), большие типовые циклы (24), большие (10–34) и средние (6–9) индивидуализированные полифонические циклы, средние циклы (3–5) прелюдии и fugи или fugи [25. С. 214–231].

На примере фуг Ю Сусянь представляется возможность проследить логику композитора, опираясь на схематичное описание самого композитора в комментариях к нотам. Она, как профессор по полифонии (до 2023 года) и автор фундаментальных учебников, при написании фуг и составлении цикла из 24 фуг руководствовалась целью создать образцы фуг в национальном стиле, но с соблюдением всех правил западноевропейской теории полифонии, во всех возможных видах [см.: 386, предисловие].

Интерес к циклу из 24 прелюдий и фуг или только фуг композиторов разных стран и национальных школ исследователями также связывается с почитанием имени И. С. Баха [См.: 24–25]. Два больших цикла китайских композиторов Ю Сусянь и Линь Хуа, которые на основе идеи «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха предложили свои трактовки цикла, – это новое слово в истории развития китайской фуги: во-первых, оба цикла написаны в национальном стиле, причем являются показательными произведениями не только в китайской фортепианной музыке, но и могут стать основой для сравнительно-типологических исследований фуг и циклов фуг композиторов, принадлежащих к другим восточным композиторским школам. Во-вторых, они демонстрируют противоположные направления в видении цикла: инструктивного, сопровождаемого комментариями самого композитора, и программного полифонического цикла со свободной трактовкой полифонических форм прелюдии и фуги. Оба автора, являясь профессорами полифонии, авторами многих трудов в данной области, признанными на государственном уровне композиторами и музыковедами, создали уникальные в своем роде сочинения.

Фуги Ю Сусянь можно назвать инструктивными. Она объясняет структурные особенности своих фуг во втором томе к нотному изданию – краткий путеводитель по произведениям содержит информацию о вступлениях темы в разных голосах, ее модификациях – интонационных, ритмических и ладотональных, особенностях развертывания формы с указанием тактов и композиционных элементов. Кроме того, Ю Сусянь приводит собственные фуги в пример практически во всех разделах своего учебника полифонии, касающихся фуги – собрание фуг призвано служить

демонстрацией к теоретическим положениям, изложенным Ю Сусянь в учебнике по полифонии [386] – серьезном и масштабном труде.

Фуги Ю Сусянь в цикле «24 фуги» отличает строгость в соблюдении правил, насыщенность полифоническими приемами и тональным и мотивным развитием. В ее фугах пентатоника органично взаимодействует со средствами тональной драматургии, тематизм фуг, как зерно, содержит потенциал для конфликтного развития. Характерные для фуг китайских композиторов включения элементов традиционной оперной и инструментальной музыки в фугах Ю Сусянь получают экспрессивную трактовку, предлагая альтернативу драматургической статике, о которой исследователь Ван Сяо Тун сказал: «генеральное свойство *преобладания статике над динамикой* как основной художественный принцип традиционного художественного мышления...» [21. С. 24. Курсив Ван Сяо Туна. – Ц. С.]. Продуманность логики темообразования и развития в фугах Ю Сусянь и характер драматургического конфликта позволяют говорить о расширении границ китайской фуги как национального феномена и рассмотрении их в общемировом контексте развития жанра фуги в XX–XXI веке.

То же суждение относимо и к циклу 24 стихотворения Сыкун Ту» Линь Хуа, написанному по подобию больших полифонических циклов прелюдий и фуг, но по существу представляющий концептуально совершенно новую, свободную художественную его трактовку.

Структура каждого цикла заслуживает отдельного внимания⁹¹.

Фуги в цикле «24 фуги» Ю Сусянь следуют по полутонам – согласно логике следования прелюдий и фуг в «Хорошо темперированном клавире» Баха. В цикл вошли фуги в 2, 3, 4 голосах, 5 двойных фуг, 1 – на три и 1 – на четыре темы. Пассакалия располагается в конце цикла. В фугах наследуется классическая форма фуги: все фуги состоят из трех основных разделов: экспозиции, разработки и ре-

⁹¹ Некоторые наблюдения по структуре фуг Ю Сусянь см. в нашей статье: Цао Синьюй. Ю Сусянь. «24 фуги»: особенности строения цикла и исполнения [164]. В данном разделе помещен фрагмент из нее о строении цикла.

призы, кода завершает форму. В музыкальном языке и фактуре фуг органично проявляется национальная природа китайской музыки, выражающаяся в пентатонном строении тематического материала, в проникновении элементов китайской традиционной инструментальной и театральной музыки.

В цикл есть фуги на заимствованные темы других композиторов: в фуге № 1 темой является мелодия из кантаты «Хуанхэ» Сянь Синхая. Темы фуг № 8 и № 22, как уже говорилось выше, связаны с произведением и именем И. С. Баха. Фуга № 13 построена на пентатонике, полностью состоящей из черных клавиш фортепиано, что также является распространенным приемом в циклах прелюдий фуг композиторов XX века (см., например, прелюдию Фа-диез мажор С. Слонимского [54. С. 44]). Также к программным фугам относятся: двухголосная фуга № 3 «Детский танец».

В цикле Ю Сусянь предлагаются различные примеры взаимодействия и сочетания европейской формы и интонационности и китайского национального характера и тематизма. Рассмотрим некоторые из них в тройной четырехголосной фуге № 2 *c moll* Ю Сусянь, опираясь на анализ композитора [386] и демонстрируя степень подробности аналитических очерков к фугам.

Ю Сусянь начинает каждый очерк с общей краткой характеристики фуги: указывает количество голосов, тональность, образный характер, заимствования темы, если есть: «Тройная четырехголосная фуга до минор создана по принципу совмещения и наложения тем. По стилю и характеру она сходна с фугой 1, такая же величественная и драматичная» [см.:386. С. 114–115].

В очерке к данной фуге автор поместила нотный пример, что бывает не всегда. В данном случае необходимость продиктована разъяснением моментов вступления тем многотемной фуги. Далее следует разбор формы по тактам и разделам, мы его приведем в переводе и более художественном изложении.

Автор разделяет экспозиции I и II, так как каждая из них соединена со своим развивающим разделом. В первой экспозиции показаны две темы: ная перс *moll*'ная тема проводится в нижнем голосе, а вторая тема контрастирует ей (1–4

такты). Второе проведение обеих тем также объединено – они звучат в альте и сопрано в *g moll* (см. Приложение 1, нотный пример 31). В двух нижних голосах звучит противосложение, вместе все голоса образуют четырехголосную контрастную полифоническую фактуру. Экспозиция и разработка обеих тем проходит совместно. Темы проходят в зеркальном обращении в *Es dur*, *g moll*, *B dur*, и затем третья интермедия (т. 27–30) снова переключает тональность в *g moll*, готовится тональность второй экспозиции.

赋 格 2

c 小调四声部三重赋格

《赋格 2》是运用重叠式与并列式相结合的原则创作的三重赋格。在风格、气质方面与《赋格 1》有着同样的历史沧桑感。

呈示部 I

第 1–4 小节, c 小调第一主题在低声部, 第二主题与之以对比关系结合, 在第三声部重叠呈示, 见下例:



两主题之后延伸出一小节的连接, 将调性引入 *g* 小调。

第 5–8 小节, *g* 小调完全答题在高声部与第二声部进入, 下方两声部是对题, 共同构成四声部对比复调结构。之后是密不可分的第二连接句。

第 8–10 小节, 第二连接句, 调性转入主调 *c* 小调。

第 10–13 小节, *c* 小调两主题第三次进入。此次进入是初次呈示时的八度二重对位的转位, 高声部是对题。其后是第三连接句, 调性转入 *g* 小调。

第 15–18 小节, *g* 小调答题在上方两声部进入。这是第一呈示部的第四次进入, 结束于第 18 小节 *g* 小调的属七和弦到 *G* 和弦的功能性终止式, 这也是呈示部的结构划分点。同一小节开始了属于展开部的第一间插段。

展开部 I

第 18–20 小节, 第一间插段。调性转入平行调[♯]*E* 大调。

第 20–23 小节, 展开部首次进入的两主题, 是运用以 *c* 小调 IV 级音为轴进行倒影变形而形成的[♯]*E* 大

Ил. 2. Ю Сусьянь. Фуга № 2: аналитический очерк, начало

Во второй экспозиции (т. 30–33, *Piu mosso*) в сопрано показывается третья тема в тональности натуральной доминанты – *g moll*. В сочетании с ней звучит устойчивое противосложение, образуя двухголосную полифоническую структуру. Третья тема полна деревенского колорита, яркая и простодушная по характеру, а контрастная двухголосная фактура напоминает веселую музыку в исполнении

народных музыкальных инструментов. После проведения темы следует небольшая связка (см. Приложение 1, нотный пример 32). Затем звучит ответ в *d moll* в альте, и еще два проведения третьей темы, последнее из которых усиливается стреттой: после ее начала в *d moll* в басу через две ритмические доли вступает еще одно проведение темы в зеркальном обращении и канон. Удержанное противосложение звучит в сопрано. Таким образом, вторая экспозиция представляет собой четырехголосную полифоническую структуру, сочетающую имитацию и контраст. Экспозиция II заканчивается тоническим аккордом в *d moll* на второй доле такта 46.

В разработке II третья тема звучит одновременно в двух голосах в си бемоль мажоре (с т. 47): в сопрано и в теноре в зеркальном обращении, затем в басу в *F dur* (с т. 51), через две доли в альте стреттой вступает следующее проведение темы канон с интервалом на сексту выше. Интермедия в тактах такта 54–58 подводит к репризе.

В репризе все три темы контрапунктически соединяются – это типичный структурный принцип тройной фуги. Но его трактовка в каждой конкретной фуге разнообразна (см. Приложение 1, нотный пример 33).

Первая тема в репризе занимает доминирующее положение. Фуга завершается ее проведением последовательно во всех голосах сверху вниз в стретте в *c moll* (т. 71–74). Далее звучит парный канон на мотив первых тактов вторую и третью темы на сексту. После возвращения в основную тональность на тоническом октавном басу мощными акцентированными октавами на *fff* звучит первый мотив первой темы, словно вдохновляющий рог, призыв. Вся фуга заканчивается в *C dur* [См.: 386. С. 114–115].

Четырехголосная фуга № 17 *As dur* – пример фуги на 4 темы. В структуре фуги разделяются две экспозиции, также соединенные с разработками с попарным введением тем (см. Приложение 1, нотный пример 34 а, б). Ю Сусянь обозначает их как экспозиция I и экспозиция II.

Несмотря на строгость формы, Ю Сусянь включает в фуги элементы национального стиля. В духе китайской пекинской оперы – с ее контрастными образами-типами, красочностью, торжественностью – написано несколько фуг цикла. В

двухголосной фуге № 4 *cis moll* все мелодии – от темы, противосложения до интермедии, стретты и т. д., наполнены легким пунктирным ритмом ее музыки, изяществом, яркостью и великолепием характера. Использование декоративно-фигуративных приемов китайской оперной музыки образует уникальную фактуру (см. Приложение 1, нотный пример 35).

В трёхголосной фуге № 7 *Es dur* национальный колорит пекинской оперы проявляется в особенностях фактуры, например, в протянутых нотах, добавляемых к любым тематическим элементам, мелизматике и приемах варьирования и развития. Объединение национального стиля с западным полифоническим мышлением приводит к яркому, гибкому и разнообразному изменению полифонической фактуры: тема в *Es dur* звучит в октаву у тенора и баса на *ff* (т. 37–42), верхнему голосу поручена контрастная мелодия с добавлением к распевам мелодических украшений. Это проведение темы передает характер китайской народной драмы, который прорывается через традиционную технику полифонии. Далее тема проводится в двух верхних голосах в дублировке параллельными квартами. В басу также проводится тема, но в ракоходном варианте и с измененным ритмическим рисунком. Это совместное проведение тем в разных голосах заканчивается переходом в коду, в которой добавляется четвертый голос и снова темы проводятся в кварту, подчеркивая величие образов пекинской оперы и национальный колорит (см. Приложение 1, нотный пример 36). Звучание темы в ленточном голосоведении очень элегантно завершает фугу, усиливая трехмерность полифонической фактуры.

Еще одним примером национального стиля в цикле Ю Сусянь является трехголосная фуга № 10 ми минор, основанная на элементах мелодии традиционной китайской песни для пипы «Музыка на закате». В образном плане она отражает ощущение гармонии с природой, а музыкальный язык богат очарованием традиционной народной музыки (см. Приложение 1, нотный пример 37). Тема в экспозиции (т. 1–8) в среднем разделена на фразы: по 2 такта, а затем 4 – во втором предложении. Сочетание темы и противосложения художественно отражает характер народной песни.

Другая fuga подобной структуры – двухголосная fuga № 13 *Fis dur*, или fuga по черным клавишам. Ее основой на протяжении всей fuga является пентатоника: «пять ладов в fuga накладываются один за другим, излучая очарование и цвет древней китайской пентатоники, которая опьяняет» [386. С. 136]. Трехголосная fuga № 15 *G dur* написана на основе традиционной китайской гептатоники (см. Приложение 1, нотный пример 38).

Ритмическое оформление темы в fuga № 13 тридцать вторыми длительностями характерны для игры на гучине и в целом для мелизмов в китайской традиционной музыке (см. Приложение 1, нотный пример 39). Другой пример включения орнаментального украшения, типичного для окончания фраз в пекинской опере – в контрастном третьем голосе трехголосной fuga № 18 (с т. 10) (см. Приложение 1, нотный пример 40). В аспекте национального стиля интересно образование мелодических фигураций орнаментального типа, тематически вытекающих из темы fuga № 15 и впервые появляющихся в сопровождении темы и противосложения в конце разработки и затем переходящих в репризу (см. Приложение 1, нотный пример 41 а, б).

В традициях fug, построенных по принципу симметрии решена трёхголосная fuga № 11 *F dur*. Общая структура этой fuga двухчастна, причем вторая часть является ракоходной по отношению ко всему материалу первой части. «Как известно, fuga — это философская полифоническая музыкальная форма. Только логическое мышление может произвести художественный эффект. Эта fuga была создана в процессе изучения и исследования полифонических приёмов», – отмечает Ю Сусянь [386. С. 132].

Завершает цикл трехголосная Пассакалия си минор № 24. Китайские композиторы обращаются к этой форме в своих произведениях, следуя традиции Баха и его Пассакалии до минор⁹². Пассакалия из цикла Ю Сусянь предлагается композитором для демонстрации интерпретации классической формы в условиях пентато-

⁹² Анализ Пассакалии *c moll* И. С. Баха с точки зрения жанра (с приведением ее целиком в качестве нотного примера) представлен в учебнике Чэнь Минчжи [379. С. 260–276].

ники Тема пассакалии по характеру сдержанная, величественная, суровая, на протяжении всего произведения звучит октавами. В сочетании с ней происходит первое изложение темы фуги в среднем голосе. Задумчивая по характеру, она основана на начальном мотиве четырёх звуков темы пассакалии (см. Приложение 1, пример 42).

В заключительной части цикла объединяются структурные признаки обеих форм: минорный лад, трехдольный размер и постоянное повторение оstinатной басовой темы являются признаками пассакалии, а характер фуги очевиден в «надстройке» оstinатной басовой темы – фугированном изложении верхних голосов. Объединяющим стилевым средством выступает пентатоника.

Фуги Ю Сусянь достойны самого пристального внимания как со стороны исполнителей, так и музыковедов. Это высокохудожественные произведения, оригинальные в музыкально-стилистическом отношении и интересные для исполнителя в образном и техническом планах. В этой музыке отчетливо чувствуются особенности китайской национальной музыки. В музыке меньше нежных образов, но больше величия истории, трагического и глубокого чувства. В комментариях Ю Сусянь есть примечательная характеристика оstinатной басовой темы последней фуги «Пассакалии» следующим образом: «Это тема с лирическим характером, как альпинист на изрезанной горной дороге, храбро продвигающийся к ощущению восхождения на вершину». В этих словах отражается истинный характер Ю Сусянь, кредо ее творчества, ее собственного творческого пути [386. С. 162].

В представленной обширной панораме жанров и произведений очевидной является всесторонняя работа китайских композиторов и педагогов, целенаправленно разрабатывающих проблемы полифонии в самых разных аспектах в теории и на практике. Найденные ими приемы синтеза общих формообразующих принципов и национально-обусловленных особенностей обеспечили четкую стратегию для будущего творчества молодых композиторов. Связь музыкально-теоретических положений и творчества гарантировала высокий уровень профессионализма композиторов-полифонистов Китая, что отразилось в их произведениях. Несмотря на ин-структивный, показательный характер многих из них, им нельзя отказать в высоком

художественном уровне, оригинальности и индивидуальности, доказательством чему служит исполнительский интерес к ним (см. Приложение 4).

2.4. Полифония в подготовке национальных композиторов в российской системе музыкального образования

2.4.1. Опыт работы с национальными композиторами в классе полифонического сочинения Г. И. Литинского

Проблема подготовки национальных композиторов стояла в первой половине XX века не только Китае. В частности, поиски модели учебной программы по полифонии, которые ведутся в Китае со времени образования первых профессиональных учебных заведений, и исследование их особенностей обнаруживает параллели с методиками работы российско-советских преподавателей с национальными композиторами из республик бывшего СССР. Близость культур стран в социально-политическом и идеологическом аспектах, а также в более узкоспециальном – музыкально-стилистическом отношении – обусловило сходство путей развития музыкальных культур «восточных» азиатских и поволжских народов и Китая.

Важным фактором «сближения» стали и непосредственные контакты – дипломатические и в рамках обмена опытом – встречи китайских и, например, русских и татарских композиторов и музыкальных деятелей в 1950-е годы, например, в составе делегаций двух стран в 1957–1958 годах. Выше указывались примеры взаимодействия музыкантов двух стран в учебном процессе. Дополним их, приведя

факты общения китайских и российских музыкантов – посещение КНР В. С. Виноградовым⁹³ в 1958 году [26. С. 18], обучение в классе Г. И. Литинского композитора Цзо Чжэньгуаня в 1974.

Цзо Чжэньгуань сказал о нем: «Я буду вечно благодарен этому человеку за то, что он дал мне образование, заложил основы моей профессиональной деятельности, передал мне знания и фундаментальные понятия о творчестве и профессии. Он привил мне чувство принадлежности к определённой школе, помог понять трудности и ответственность, которые несет эта профессия. Он – учитель, чья педагогика тесно переплеталась с моими восточными этическими ценностями» [Цит. по: 312. С. 19].

Общей установкой композиторов, воспитанных в национальных традициях, коренных представителей своих народов, являлось сохранение национального своеобразия путем нахождения национально-характерных средств, говорящих о культурной идентичности, причем важнейшим индикатором их отбора стал этнослух.

На уроках практического сочинения Р. Глиэра, Х. Кушнарера, Г. Литинского, А. Лемана и других ученики получали знания по всему блоку музыкально-теоретических и исторических дисциплин, в том числе по полифонии. Подобные «монкурсы» А. Л. Маклыгин называет «уникальными дидактическими явлениями в истории композиторского образования» [79. С. 32].

В истории музыкальной педагогики есть выдающиеся личности, чьи методические принципы способствовали развитию талантливых композиторов, представляющих свою национальную культуру и стремящихся обучиться общемузыкальным основам композиции. Традиции объединения всех музыкально-теоретических дисциплин в рамках курса «практического сочинения» положено начало еще в Московской и Петербургской консерваториях в XIX веке П. И. Чайковским,

⁹³ Виноградов Виктор Сергеевич (1899–1992) – российский музыковед, фольклорист. Автор исследований о развитии национальных музыкальных культур: «Музыка в Китайской Народной Республике» (1959), «Музыка Советского Востока. От унисона к полифонии» (1968), «Индийская рага» (1976), «Классические традиции иранской музыки» (1982) и др. Главный редактор серии «Музыка народов Азии и Африки» (Тт. 1–5, 1969–1987).

Н. А. Римским-Корсаковым, С. И. Танеевым. Заботы о формировании консерваторского образования в России волновали их чрезвычайно сильно – об этом существует немало свидетельств из первых уст [см.: 58; 64], Римский-Корсаков изложил свои размышления в двух статьях «Обязательное и добровольное обучение в музыкальном искусстве», «Теория и практика и обязательная теория музыки в русской консерватории» и «Проекте преобразования музыкальной теории и практического сочинения в консерватории» [см. подробнее: 64. С. 43–73]. Главными из них были подъем общего музыкально-теоретического образования, в том числе среди исполнителей, а также подготовка композиторов с включением обязательной практики исполнения их сочинений. В подтверждение приведем слова исследователя творчества Танеева Л. З. Корабельниковой, которая проследила следование педагогическим принципам и теоретическим воззрениям Танеева в деятельности учеников: «Преемственность педагогической работы Танеева по отношению к Чайковскому проявилась в двух направлениях: в поддержании и возможном повышении уровня общей музыкально-теоретической подготовки учащихся исполнительских специальностей и в воспитании специалистов-теоретиков и композиторов» [58. С. 94].

Из класса С. И. Танеева вышли выдающиеся композиторы, которые продолжили его педагогические традиции и принципы организации специального музыкального образования. В их числе был Р. М. Глиэр, учитель Г. И. Литинского: «Развивая тенденцию Танеева, намеченную в его программе класса сочинения и особенно в его практике, Глиэр выступил инициатором перестройки композиторского образования в консерваториях в 1920-е годы, введения класса композиции уже с I курса», – отмечает Корабельникова [58. С. 143].

Выдающиеся композиторы и педагоги по классу композиции большое значение придавали овладению студентами теории контрапункта. Об этом свидетельствуют высказывания Чайковского и его учеников, опыт Глинки и Римского-Корсакова, изучавших контрапункт и фугу, будучи уже известными композиторами, многочисленные воспоминания учеников, прошедших класс Танеева [См.: 58; 64].

В педагогической деятельности разных педагогов, работающих с многонациональным контингентом учеников, сложились типологически общие подходы к построению уроков, тематическому наполнению, объему практических заданий и их формам, материалам для анализа музыкальных произведений. Опубликованные исследования и материалы о педагогической и учебно-методической деятельности таких педагогов, как Р. Глиэр, Г. И. Литинский, Х. С. Кушнарев, А. С. Леман, позволяют познакомиться с основополагающими принципами их методик работы со студентами, представляющими культуру своих народов. Существуют свидетельства учеников этих великих педагогов об их искреннем интересе к мелодическому богатству и своеобразию фольклора разных народов.

На примере деятельности педагогов по композиции и полифонии, музыковедов – профессора Московской и Казанской консерваторий, Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, композитора Г. И. Литинского (1901–1985) прослеживается уникальность его работы с классом композиции, интернациональным по своему составу, в который входили представители коренных татарского, чувашского, армянского, казахского, узбекского, туркменского, азербайджанского, осетинского, якутского, китайского народов. По воспоминаниям самого Литинского, в большинстве своем это была «группа, народной музыкальной основой которых была пентатоника... Пентатоническая монодия представлялась мне в работе начинающих композиторов настолько неподатливой, что не один раз я оказывался в тупике...» [70. С. 10]. Показательным примером можно считать воспоминание профессора об одном из уроков с будущим выдающимся татарским композитором и крупнейшим музыкальным деятелем в истории татарской культуры. «Не по-татарски!», – ответил ученик своему учителю в ответ на исправления рукописи, эмоционально отреагировав на «стилевой разрыв», как его определил профессор, «без качественного учета степени внутренне-смыслового взаимодействия их с индивидуализированными чертами основного материала» [70. С. 203, 205].

В одном из интервью Литинский обрисовал процесс работы с национальными композиторами на основе его методики, изложенной в учебнике «Образование имитации строгого письма»: «Занимаясь с композиторами, представителями

разных национальных школ, я стремился развивать их полифоническое мышление на основе коренных традиций. В результате Нурымов написал туркменские фуги, Арутюнян, Мирзоян, Бабаджанян – армянские, Жиганов культивировал имитацию на почве пентатоники... Они не только подтвердили жизнеспособность моей методики преподавания контрапункта, но и выявили еще не раскрытые творческие потенции национальных традиций» [70. С. 242]. К слову, Кушнарев в работе со студентами своего класса «настаивал на том, чтобы студенты писали работы на собственные темы и на темы из народной музыки, использовали... интонационный опыт собственной национальной музыкальной культуры» [85. С. 70], связывая таким образом уроки полифонии с творчеством и осваивая строгие правила на живых мелодиях, подчеркивая, однако, «свойственные каждой из них своеобразные специфические элементы» [70. С. 170–171] и избегая чисто внешних признаков «этнографизма». Метод «врастания», изучения особенностей разных народных традиций отличает работу не только названных выше педагогов, но и их учителей⁹⁴ и в принципе всю русскую композиторскую школу. Исследователь востоковед Н. Г. Шахназарова характеризует его как эстетическую позицию русской культуры: «Уважение к фольклору собственного народа, отношение к нему как высокой эстетической ценности рождало уважение и к народному искусству других регионов. Не случайно такую существенную роль сыграла русская музыка в процессе формирования композиторских школ Закавказья и Средней Азии» [188. С. 11]. Именно приоритет мелодико-тематического начала, унаследованный из традиций русской классической школы, стоял в основе обучения национальных композиторов полифонической технике у Кушнарева [см.: 85. С. 76], Литинского [62. С. 206, 324].

Проблемы, возникающие у молодых композиторов при освоении полифонической композиции и препятствующие достижению единства стиля в полифонической композиции, понятны и объяснимы с точки зрения отсутствия опыта. К ним Литинский относит освоение комплекса музыкально-выразительных средств во

⁹⁴ Г. И. Литинский, как и С. Скребков, учился у Р. М. Глиэра, который был учеником С. И. Танеева. Х. С. Кушнарев – ученик по классу фуги В. П. Калафати, который окончил класс композиции у Н. А. Римского-Корсакова.

взаимодействии и взаимовлиянии, и ни одно средство не отделимо от другого. Для передачи мысли профессора приведем его слова: «При глубоком постижении ритмической природы народной музыки могут возникнуть осложнения в голосоведении, лишенном характерных для данной традиции особенностей интонирования. В свою очередь, при сохранении некоторых характерных свойств интонирования может возникнуть неполнота или случайный характер гармонического развития. При наличии тонкого ощущения особенностей голосоведения и ритма – нивелирование народно-музыкальных ладовых особенностей, искусственная подмена их менее выразительными средствами, прежде всего, в кадансах. При тонком ощущении жанровых элементов композиции – аморфность полифонической фактуры, утрата специфически полифонического качества и мелодической логики» [70. С. 179].

К сожалению, стратегия и методы работы Г. И. Литинского с национальными композиторами не получили закрепления в виде учебного пособия, оставшись изложенными в виде статьи профессора «Преподавание полифонической композиции» [70. С. 160–191] и воспоминаний его учеников. Отчасти его методика работы и последовательность освоения полифонических техник отражены в учебнике «Образование имитации строгого стиля» и трех выпусках «Задач по полифонии» для практического сочинения на основе заданного материала, однако рекомендаций с пентатоникой в них не предлагается⁹⁵.

2.4.2. Пентатоника – хроматика – додекафония: о двух теориях

Чжэн Инле и Ш. Шарифуллина

Перед композиторами пентатонных культур в технике композиции стояла важная проблема соотношения пентатонного (ангемитонного) по своему строению

⁹⁵ Большую ценность представляет изданный в 2001 году Московской консерваторией сборник статей «Литинский: Жизнь, творчество, педагогика», включающий максимально полный объем материалов о разных сторонах личности Г. И. Литинского [70].

звукоряда и методов его развития в условиях европейских форм, а также расширения границ «пентатонической направленности... мелодического мышления» (Г. И. Литинский) и поиска способов «органического синтезирования специфического и общемузыкального» [70. С. 202]. «Нельзя ли ... попытаться сквозь призму пентатоничности заглянуть в близкие, а затем и в далекие, выразительно более “емкие” сферы, лежащие за гранью строгой пентатоники?» – задумывается Литинский [70. С. 202].

Мысли Литинского получили развитие в творчестве татарского композитора-новатора в области сонорики, додекафонии, знатока татарского фольклора Ш. Шарифуллина. Предложенная последним теория изложена в статье «Система ангемитонной пентатоники (константные и мобильные свойства)» – это «наблюдения над тем, как функционирует механизм этой звуковой системы, какие возможности в ней заключены и что они дают или могут дать с точки зрения современной техники композиции» [186. С. 29], и открытие «выхода в бесконечный космос хроматикиза счет квартовой транспозиции» [186. С. 33].

Идеи Ш. Шарифуллина представляются удивительно созвучными поискам национальной идентичности тематизма и музыкального языка в музыке китайских композиторов, в том числе, в полифонических жанрах. Как уже говорилось выше, в учебнике «Основы серийной музыки» Чжэн Инле дает конкретные рекомендации сочинения додекафонного ряда на основе ангемитонной пентатоники, применимого в качестве темы произведения. Данный метод – «при 12-тоновости, принципе неповторяемости звуков выявить тональную основу или придать отдельным сегментам серии вид национально характерных попевок» [53. С. 13] – на примере произведений отечественных композиторов Д. Шостаковича, Э. Бальсиса и татарских Р. Беялова, А. Монасыпова, отметила еще в 1978 году советский (российский) музыковед, профессор Казанской консерватории Г. Я. Касаткина.

Ниже приводится изложение основных тезисов Чжэн Инле по поводу создания музыкальных произведений на основе пентатонной серии, а также некоторые дополнения к данной теме.

Первым главным принципом Чжэн Инле считает сохранение пятизвучного звукорядной основы в мелодии как признак национального колорита. Примечательно, что введение полутона возможно уже при соединении двух серий, состоящих из двух шестизвучных групп, – они отделяются друг от друга полутонами основного гун-лада (первого тона лада). В первой шестизвучной группе содержится дополнительный звук «цинцзяо» (清角), а во второй – «бяньгун» (变宫). С помощью такого противопоставления возможно соединение в паре далеко отстоящих тональностей с сохранением пентатонного звучания. Композитор, используя определенные сегменты в мелодическом развитии, добивается чистого звучания пентатоники на слух.

Вторым приемом сохранения национального колорита Чжэн Инле считает ритмическую организацию, особенно в вокальной музыке, позволяющую соотнести звучание мелодии с традиционными этнослуховыми представлениями, в том числе с фонетикой речи.

Таким образом, выводы Чжэн Инле представляют собой чёткую и практически применимую концепцию: использование пентатонной серии в композиции фактически выполняет связующую функцию: с одной стороны, сохраняется характерная самобытность национального музыкального языка, а с другой – расширяются возможности выразительности за счёт комбинирования различных приёмов ритма, мелодии и взаимодействия с текстом (в вокальной музыке). При этом лексический и мелодический строй должны оставаться гармоничными, в соответствии с традицией китайской музыки, где важное значение имеет соответствие звука и слова.

В процессе сочинения композитору следует тщательно сопоставлять пентатонные обороты с современными гармоническими элементами (в том числе полутон и тритон). Подобное комбинирование оборотов в пентатонных ладах, фразировки и продуманного мелодического развития делает современное произведение одновременно традиционным по колориту и актуальным в художественном плане.

Описание обеих предлагаемых систем работы с пентатонными блоками у Чжэн Инле и Ш. Шарифуллина схоже – в схематичной записи звукорядов оба соединяют штрихами-стрелками звуки будущей пентатонной группы. Но есть и принципиальные различия.

Чжэн Инле предлагает из четырёх транспозиций увеличенного трезвучия извлечь по одному звуку для образования первой четырехзвучной группы звуков пентатонной ангемитонной внутренней структуры. Далее по такому же принципу выбираются еще 2 группы звуков (группы между собой оказываются одинаковой структуры) (см. Приложение 1, нотный пример 43 – 31а, 31б).

«Прототипом» избирается первая или любая другая группа, как и вариант внутри нее, структура вариантов может быть представлена в 24 видах (см. Приложение 1, нотный пример 43 – 31с – 31г).

Второй аккорд в качестве основы для транспозиций – уменьшенный септаккорд. Главное – при выборе звуков в группы придерживаться пентатонного стиля. Между группами возможны интервалы малой секунды и тритона, которые добавляют некоторое напряжение, динамику, не утрачивая при этом пентатонного характера.

Теория Шарифуллина основывается также на квартовой транспозиции и ангемитонных по структуре группах звуков, однако композитор использует логику совмещения звукорядов в объеме трихорда, тетрахорда, пентахорда, приводящего к образованию рядов от 6 до 12 звуков в пределах октавы. Характерным отличием системы Шарифуллина является перечисление составляющих комбинацию звукорядов по устою основного вида 2–2–3–2 и его транспозиций, что противопоставляет ее атональной в своей основе теории Чжэн Инле (см. Приложение 1, нотный пример 44, в котором приведены все нотные схемы из статьи Ш. Шарифуллина). На первом этапе Шарифуллин предлагает совместить пары соседних транспозиций основного вида, в результате чего образуются пять «кругов» (по Шарифуллину) в рамках октавы. Каждый тетрахорд, образующийся внутри «круга» из общих для обеих транспозиций звуков, автор рассматривает как совмещение двух трихордов

или тетракордов – основного и ракоходного, а затем с точки зрения симметричности их структуры. На втором – «макрокровне развития этой звуковой системы» [186. С. 33] автор соединяет «пентатонные комплексы» от разных звуков, отстоящих друг от друга на кварту – от 2 до 8, в результате чего образуется 12-тизвуковой ряд. Общие звуки предлагается использовать также и для переходов из одного комплекса в другой, а также из пентатоники в гептатонику и так далее.

Вывод: Исследование структуры, содержания, теоретических и практических рекомендаций, изложенных в учебниках по полифонии китайских авторов, можно сделать вывод о синтезе двух направлений подготовки композиторов. Согласно первому, обязательной основой формирования композитора как профессионала является изучение музыкально-теоретических дисциплин, важнейшей из которых является полифония. Второе направление, необходимое в курсе подготовки *национального* композитора, связано со знанием традиционной культуры и нахождением наиболее оптимальных способов сочетания общеевропейских канонов построения формы и национальных особенностей содержания и музыкального языка.

Ценность разделов в учебниках по практике сочинения в полифонических формах на основе пентатонных ладов, а также примыкающих к ним по проблематике трудов по полифонической обработке народных песен, методике игры на фортепиано в пентатонных ладах чрезвычайно высока и, с точки зрения обучения национальных композиторов, актуальна и значима.

Глава 3. Полифония: от педагогики к творчеству

3.1. Фуга d moll из цикла «24 фуги с аналитическими очерками» Ю Сусянь: инструктивный и концертный варианты

В истории развития китайской музыкальной культуры Китая благодаря синтезу музыкально-теоретического образования с творческим процессом – сочинения и исполнения, музыковедением, в стремлении охватить всю панораму жанров полифонической музыки, китайские композиторы вдохновенно подошли к процессу подготовки молодой смены. Воспитание и обучение национальных композиторов, как и исполнителей, в Китае начиная с 1980 годов принимает небывалый размах. Уникальным для национальных композиторских школ является создание произведений инструктивного характера с целью показать своим примером и объяснить начинающим начинающим (и не только в силу возраста) композиторам возможности сочинения в той или иной музыкальной форме и с применением тех или иных приемов композиторской техники. История музыки, безусловно, знает подобные примеры – «Хорошо темперированный клавир» Баха, примеры «школьных образцов» из учебника «Фуга. Руководство к практическому изучению» В. А. Золотарёва [49] и другие [см.: 35; 115. Т. 2. С. 148–150].

Одно и то же произведение предлагается композиторами как для изучения в классе полифонии и сочинения,

Издание Ю Сусянь из 24 фуг для фортепиано и ее собственных аналитических комментариев к ним является уникальным и имеет большое теоретическое значение для национальных композиторов, обратившихся в творчестве к фуге и, шире, желающих изучить полифонические приемы на основе

той традиции, которую они представляют по своей национальной принадлежности, особенно для тех, кто обращается к пентатонике. В своих аналитических статьях, посвященных 24 фугам, она одновременно выступает как исследователь в области композиции и как преподаватель, что придает ее манере изложения серьезную научность наряду с практической конкретностью. Собрание «24 фуги с аналитическими очерками» Ю Сусянь, созданное как дидактическое пособие, также является образцом художественного творчества высокого уровня профессионализма.

На примере одной из фуг из названного цикла предлагаем проследить разный подход композитора-ученого к фуге – как произведению для художественного концертного воплощения и инструктивному ее варианту.

Как отмечает сама композитор, в основу темы трехголосной фуги d-moll (№ 6 из цикла «24 фуги») легли интонации припева и сопровождения двух тактов басовой партии аккомпанемента струнных инструментов гучинь к народной китайской хоровой песне «Су У». Ноты этой песни были записаны Ли Хуаньчжи, им же была сделана аранжировка для ансамбля струнных инструментов и гучиня. В песне рассказывается о Су У, политике во времена династии Восточная Хань (東漢) (25—220), который был заключен в тюрьму на девятнадцать лет за отказ предложить хуннам нефритовую печать. Зарабатывая на жизнь выпасом овец на лугах, он придерживался своей веры и, наконец, растрогал хунну-хана и был освобожден. Этот сюжет используется в традиционных народных драмах: например, в пекинской, хэнаньской и других, где есть традиционный сюжетный мотив о Су У, пасущем овец.

Первоначальная версия трехголосной фуги ре минор была создана в 1982 году, а позже была включена в «Полифонические фортепианные произведения в китайском стиле» и опубликована издательством People's Music Publishing House в 1997 году. В цикл «24 фуги» включен измененный вариант – сокращенный с 87 тактов в первом издании до нынешних 64 тактов. Чэнь Минчжи в своей монографии «Новая теория фуги» назвал эту фугу «новаторским произведением, демонстрирующим аналитическое мышление композитора» [371. С. 9–10].

Тема экспонируется в среднем голосе. Она диатонична, написана в натуральном миноре. Трихордовое строение мотивов в начале и конце темы, опора на интонации кварты, характерные для китайских народных песен, подчеркивает национальный характер темы сообщает ей сосредоточенно-торжественный характер (см. Приложение 1, нотный пример 45).

Тема в *d-moll* начинается с доминантового звука и заканчивается тоникой. Ответ верхнем голосе проводится в тональности натуральной доминанты. Связующий мотив, развивающий настроение темы, построенный на пассажах с постепенным нисхождением, и, по словам композитора, «полный внутренней страсти» возвращает в основную тональность к третьему проведению темы в басу. Противосложение в сопрано – удержанное. Первая интермедия (такты 16–21) завершает экспозицию. Она построена на нисходящих пассажах параллельными сектакордами, драматично завершая раздел.

Разработка начинается с проведения темы в *F-dur* в среднем голосе, затем следует первая стретта (т. 25–29): тема в *B-dur* вводится в басовой голос, а средний голос вступает с темой после половины такта, образуя стретту в каноническом стиле. Верхний голос представляет собой свободный контрапункт. Поскольку в начальном голосе, составляющем стретту, подчеркивается *си бемоль* и сектакорд *B-dur*'а, настройка отдельных тонов мелодии выражает ладовые характеристики этой тональности. Имитация темы подчеркивает звуки пентатонного лада *d-цзюе*, формируя таким образом канон, основанный на единой тональности *B-dur*.

Вторая интермедия (такты 29–30) модулирует в *f-moll*, *гун*-ладом становится *As*.

В тактах 30–38 наступает вторая стретта. Тема в *f-moll* в ритмическом расширении и с интонационными изменениями вступает в басовом голосе, ее звучание трагическое. Спустя один такт вступает средний голос, зеркально имитируется тема в *Es-чжи* ладу. В такте 35 тема в зеркальном виде проводится в *C-цзюе* ладу в верхнем голосе, входя в стретту с темой в увеличении в низком голосе, которая все еще продолжает звучать. Хотя в ладовом отношении проведения темы разнооб-

разны, тональность четко унифицирована как *As-dur* и определяется в вертикальных сочетаниях голосов как на сильных, так и на слабых долях, и в проходящем движении.

В третьей интермедии (такты 39–40) происходит модуляция в *d-moll*.

Реприза начинается с третьей стретты (т. 40–45). Это первый раздел репризы. Основная тема в оригинальном виде проводится в верхнем голосе, она звучит восторженно, в октавной дублировке, с аккордовой поддержкой на сильных долях. Через полтакта нижний голос также в октаву имитирует тему, образуя стретту, при этом интонационное строение аналогично ответу в экспозиции. Чтобы комбинация голосов была созвучной, в теме нижнего голоса скорректированы отдельные звуки, изменены интервалы в имитации.

После *diminuendo* и ферматы с тоники «ре» начинается кода (т. 46–57). Она носит характер динамизированной репризы, что отмечается ускорением темпа (*ritmo mosso*) и учащением движения со сменой размера – с 4/4 на 2/4, звук становится громче – *ff*. Полифоническая фактура сменяется гомофонно-гармонической: основная тема с 46-го такта звучит в октаву в басу, в среднем голосе тянется педальный тон – сначала доминантовый, затем тонический, в верхнем регистре, как колокола, звенят раскачивающиеся интонации от *re*. Завершают фугу кульминационные каскады во всех регистрах фортепиано: на фоне тонико-доминантовых басов в аккордовом виде появляется начальный мотив темы. Строение аккордов здесь терцовое, как и в целом в данной фуге – композитор стремится к консонирующему звучанию в вертикально образующихся комплексах, особенно на сильных долях. Пассажи на интонациях темы сверху вниз в верхнем регистре достигают четвертой октавы – октавная дублировка используется во всех пластах фактуры, подчеркивая кодовый заключительный характер данного проведения темы (т. 54–57). Это кульминация всей фуги (см. Приложение 1, нотный пример 46).

Музыка заканчивается мощным звучанием – завершается фуга на тоническом органном пункте ре минора колокольные аккорды ре мажорного трезвучия.

При сравнении двух вариантов данной фуги Ю Сусянь – первоначального отдельного произведения (1982) и части цикла «24 фуги» (2013) обнаруживаются

значительные изменения, характеризующие их как «национальный» и «европейский» варианты. В более позднем из них сокращения коснулись среднего раздела – уже начиная с интермедии в конце экспозиции композитор не только сократила музыкальный материал, но и изменила голосоведение, максимально приблизив его к гармоническому благозвучию по вертикали с точки зрения европейской гармонии. В раннем варианте в музыке этой фуг фонизм вертикалей был разнообразным, в традициях пентатонных обработок народных песен, автор допускала квартовые, кварт-октавные, кварто-секундовые сопряжения голосов. Также в развивающем разделе первоначального варианта фуги тема подвергалась более глубокому и протяженному развитию: по тональностям *F-B-g-f*, причем средняя пара представлена многократным проведением темы в стреттах во всех трех голосах. Они складываются из последовательности тем: в разных тональностях – *B-g-B*, сначала от баса к сопрано, устремляя кварты вверх, затем в сочетании двух тем в обращении и одной в искомом виде, от сопрано к басу вниз в *g-moll*. Таким образом, во-первых, углубляется сфера субдоминанты в разработке, во-вторых, с помощью стретты и динамики (*f* и *ff*) в музыке нарастает напряжение и драматизм. В варианте 2013 года присутствует только одно проведение в *g-moll*, после которого с помощью короткой связки через *c-moll* вступает тема в увеличении в *f-moll*. В фуге 1982 года интермедию и проведение темы в *f-moll* можно выделить в отдельный раздел «в китайском стиле»: интермедия более расширенная и эффектно драматичная, так как оба ее голоса дублируются в октаву, проведение темы дополнено контрапунктом в квартовой дублировке и подголоскам, как эхо к теме, с мелизматическими украшениями в стиле пекинской оперы (см. Приложение 1, нотный пример 47 а, б.). Далее они разрастаются до масштабного перехода к репризе, по всем признакам напоминающего исполнительскую каденцию. Музыка передает весь драматизм истории героя. Каденция строится на коротком трехзвучном мотиве темы – опевании, который звучит в кварту в двух голосах, сначала переключками, а затем единым пассажным каскадом параллельными кварт-октавными комплексами сверху вниз, возвращая основную тональность. Завершается каденция переключками трелей на доми-

нантовом звуке в сопрано и арпеджато на квартаккорде субдоминанты. Эти трелеподобные звучания – звукоизобразительный момент имитации игры на традиционном музыкальном инструменте, например, флейты пастуха Су У. Это излюбленный прием в творчестве китайских композиторов, ими так богата китайская фортепианная музыка. Таким образом создается национальный колорит звучания, архаичный, древний.

Можно предположить, что целью композитора Ю Сусянь при сокращении данной фуги являлось включение ее в цикл европейского образца для *обучения* в рамках строгой архитектоники фуги. Анализ остальных ее фуг и теоретических трудов позволяет утверждать, что композитор стремилась в своих произведениях приблизиться к европейским стандартам классической фуги, образцом которой считала творчество И. С. Баха. Поэтому она заострила тональный план в разработке фуги, по возможности динамизировала форму, убрав протяженные фрагменты.

3.2. Полифоническое произведение как художественный ориентир для молодых композиторов: прелюдии и фуги Дин Шандэ и Чэнь Минчжи

Среди авторов полифонических произведений среди китайских композиторов выделяются два корифея – Дин Шандэ и Чэнь Минчжи, личность, идеи, творческая энергия и опыт которых оказали неоценимое влияние на развитие музыкальной культуры и образования в Китае. Являясь авторами музыкально-теоретических трудов – научных статей, учебников, а также педагогами по полифонии, они предложили научному и музыкальному сообществу свои прелюдии и фуги как образец сочинения в форме малого полифонического цикла. Написав, как было сказано выше, прелюдии и фуги для демонстрации докладов на Всекитайской научной конференции музыкальных вузов по полифонической музыке (1988), Дин Шандэ и

Чэнь Минчжи в числе других ученых-композиторов задали направления для ее развития в Китае.

Самым популярным среди малых и больших полифонических циклов в китайской фортепианной музыке является цикл **«Четыре маленькие прелюдии и фуги» Дин Шандэ (ор. 29, 1988)⁹⁶**. Этот цикл программный: все пьесы имеют названия: № 1 «Медитация» (прелюдия) и «Просветление» (фуга), № 2 «Печали» (прелюдия) и «Радости» (фуга), № 3 «Впечатлённый» (прелюдия) и «Один догоняет другого» (фуга), № 4 «Одухотворенный» (прелюдия) и «Праздничный танец» (фуга) (См. Приложение 1, нотный пример 48 а, б: Прелюдия и фуга № 1).

Цикл «Четыре маленькие прелюдии и фуги» Дин Шандэ (ор. 29, 1988) не раз становился предметом исследования музыковедов Китая и других стран [см.: Введение], в том числе на русском языке, поэтому мы не будем подробно останавливаться на нем. Самыми основательными трудами среди перечисленных следует считать диссертацию У На «Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма» [126], написанную на основе архивных материалов самого композитора, статью ученика композитора – Чэнь Минчжи «Новое развитие полифонического мышления Дин Шандэ – анализ «Четырёх маленьких прелюдий и фуг» [372] и раздел о Дин Шандэ в учебнике Чжу Шируя [359].

Прелюдии и фуги в этом цикле невелики по масштабам представляют собой небольшие двухголосные полифонические произведения, предназначенные для освоения полифонических приемов на национальном тематическом материале. В цикле Дин Шандэ наблюдается попытка соединения принципов строения европейской фуги, а также национального тематического материала и характера музыки. Малые циклы внутри связаны между собой: в образном плане – все они отображают детские образы и предназначены для педагогического репертуара, в

⁹⁶ Циклу Дин Шандэ посвящена наша статья: Цао Синьюй, Агдеева Н. Г. Цикл «прелюдия и фуга» в китайской музыке: на примере цикла «Четыре маленькие прелюдии и фуги» Дин Шандэ [157]. Отдельные положения из статьи изложены в данном параграфе.

тональном отношении – их объединяет между собой последний тон фуги, переходящий в следующую прелюдию в качестве значимого тона – устойчивого или первого звука, в музыкально-стилистическом плане – в основе лежит пентатоника, лады взаимодействуют между собой по принципу миксов, в результате объединения и сопоставления с другими ладовыми структурами возникает хроматизированная музыкальная ткань (У На усматривает влияние музыкальной системы Хиндемита и его полифонического цикла *Ludus tonalis* [139]). Темы фуг написаны в пентатонных ладах. Интересно отметить, что ни одна прелюдия и fuga из этого цикла не заканчивается в основной тональности ярко выраженной тоникой. Вместо консонансов терцовой структуры в заключительных аккордах используются аккорды-диссонансы или пентакорды с секундами и квинтами. Из полифонических приемов активно применяется имитационное изложение темы и канон. Однако его фуги нельзя назвать полностью полифоническими. Как уже отмечалось выше, репризные разделы фуг являются гомофонно-гармоническими по своей фактуре: здесь вместо противосложения появляется аккордовый аккомпанемент или утолщение мелодической линии. Вероятно, такие средства композитор использует для создания драматургического развития, усиления звучности в условиях преобладающего в произведении двухголосия.

Прелюдии и фуги Дин Шандэ явились новым для китайской фортепианной полифонической музыки 1980-х годов явлением – в них композитор объединил пентатонные и хроматические ладовые средства. Нельзя сказать, что это было впервые в китайской музыке – опыты сочинения с применением средств хроматики и даже додекафонии были уже в произведениях 1940–1950-х годов у Сан Туна, Чэнь Минчжи, и в десятилетие после Культурной революции – у Ло Чжунжуна, Ван Лисана, однако публичное исполнение и одобрение мировым сообществом прелюдий и фуг Дин Шандэ способствовало возведению полифонического цикла Дин Шандэ в ранг образца.

«13 прелюдий и фуг для фортепиано» Чэнь Минчжи. Не менее яркими и показательными образцами полифонической музыки в Китае являются прелюдии и фуги Чэнь Минчжи. «Чэнь Минчжи как основатель китайской полифонической

музыки, предложил новые идеи для развития полифонической музыки в новую эпоху», – пишет преподаватель университета, автор биографии о Чэнь Минчжи Мэй Джи [277. С. 126].

За более чем 50 лет разносторонней работы в сфере композиторского творчества, педагогики, науки он создал большое количество музыкальных произведений высокой художественной ценности, закрепившиеся в репертуаре выдающихся китайских пианистов. Прелюдия и fuga являются важными областями творчества Чэна Минчжи, об этом пишут такие крупные исследователи, как Чжан Сюдун [346], Чжу Шируй [359], Сюй Мэндун [299], Мэй Джи [277], Фань Юй [143–145]⁹⁷ и другие. Всего им в разные годы, начиная с 1956, написано 13 малых циклов прелюдий и fuga. В 2004 году они были опубликованы одним изданием, объединившим и некоторые ранее вышедшие в печати на страницах журналов прелюдии и fuga (См. Приложение 3). Тема-серия в прелюдии и fuga № 13 составлена из первых нот предыдущих его fuga. 13 прелюдий и fuga первоначально не задумывались Чэнь Минчжи как цикл с единой логикой драматургии, однако последняя прелюдия и fuga объединила все fuga воедино в 12-ти звуках своей темы.

Fuga в большом цикле, в основном, трехголосные, а также три четырехголосные, две двухголосные; два цикла программные, два – основаны на теме-серии:

трехголосная fuga *h moll* (№ 1 в цикле «13 прелюдий и fuga»),

трехголосная fuga *a moll* – «Народная песня и деревенский танец» (№ 2 в цикле «13 прелюдий и fuga»),

трехголосная fuga *D-юй* (№ 3 в цикле «13 прелюдий и fuga»),

трехголосная fuga *F dur* (№ 5 в цикле «13 прелюдий и fuga»),

двухголосная fuga *G dur* (№ 6 в цикле «13 прелюдий и fuga»),

четырёхголосная fuga *As-гун* (№ 7 в цикле «13 прелюдий и fuga»),

трехголосная fuga *Fis юй* (№ 8 в цикле «13 прелюдий и fuga»),

трехголосная fuga *B чжи* (№ 9 в цикле «13 прелюдий и fuga»),

⁹⁷ В данном параграфе использован фрагмент из нашей опубликованной статьи: Цао Сяньюй «Полифония в творчестве Чэнь Минчжи [163].

трехголосная fuga *E-цзюэ* «Китайский Новый год» (букв. «Новая весна») (№ 10 в цикле «13 прелюдий и фуг»),

трехголосная fuga *Es-гун* (№ 11 в цикле «13 прелюдий и фуг»),

двухголосная fuga *Des dur* (№ 12 в цикле «13 прелюдий и фуг»),

трехголосные фуги на тему-серию (№ 4 и 13 в цикле «13 прелюдий и фуг»).

Как видно из перечисления, малые циклы внутри большого не следуют какому-либо тональному, симметричному, монотематическому или любому другому принципу. Их объединяет между собой внешний фактор – собрание сочинений в форме цикла «прелюдия и fuga» в творчестве Чэнь Минчжи и тема-серия 13-го диптиха.

В прелюдиях и fugaх Чэнь Минчжи, как и у других китайских композиторов между прелюдией и fugaй есть контраст: строгости fuga противопоставляется виртуозная картинно-импровизационная фортепианная пьеса, как правило, построенная на пассажных, аккордовых и фигурационных элементах фортепианной техники. Прелюдии отличаются красочностью гармонического языка. Пентаккорды, их колорит и последовательности, применяются в стиле характерных для китайской фортепианной музыки звукоизобразительных «картин» в программных пьесах китайских композиторов – в виде череды красочных пятен. Фонизм многотерцовых комплексов ассоциируется с фортепианными пьесами Листа, Дебюсси и Равеля.

Рассмотрим некоторые малые циклы Чэнь Минчжи с точки зрения соотношения прелюдии и fugaи и внутреннего строения.

Прелюдия и трехголосная fuga № 3 представляют собой цикл частей, мало контрастных между собой. В тематическом отношении обе части данного цикла связаны интонационно: мелодико-гармоническая фигурация, открывающая своим каскадом прелудию, построена на тех же звуках, что и fuga, причем мелодические вершины каждого из нисходящих пассажей «собираются» на расстоянии в сходный мотив – *d-c-a-f* (см. Приложение 1, нотный пример 48а).

И прелюдия, и fuga в данном цикле состоят из трех разделов – экспозиции, развивающего раздела (разработки) и репризы, несмотря на это прелюдия относительно коротка. Прелюдия в фактурном отношении относительно однородна, мелодико-гармоническая фигурация отличается широким объемом диапазона – разложенные аккорды по звукам пентатоники, начинаясь от октавного баса в начале каждого такта, разливается в верхнем регистре.

Основная тональность темы fuga определяется в конце прелюдии – они тесно связаны между собой не только тематически, но и следуют друг за другом без перерыва. В теме fuga первые пять нот – *d-c-a-f-g* – исходят из указанного мотива прелюдии. В ладовом отношении тема объединяет два лада пентатоники – F-гун и D-юй как побочный с добавочным тоном *м и*. В ответе интонационное строение мелодии корректируется согласно звукоряду пентатоники. Ответ – в квинтовом отношении с темой: начинается с лада *A-цзюэ*. В экспозиции и разработке композитор не использовал тональный контраст, а переключал лад в самом начале экспозиции, чтобы темы располагались в порядке D-юй, *A-цзюэ*, D-юй, F-гун и C-чжи, G шан. Образуется одна основа гун-тональности, но разная по ладовой окраске: в одной тональности тема появляется в репризе – в стретте (т. 81).

Противосложение дополняет ритм ответа (т. 39): два характерных ритмических рисунка противосложения исходят из темы – это группы из двух восьмых, которые имитационно перекликаются друг с другом. Далее в fuga эти группы дублируются параллельными интервалами – терциями, секстами или дополняются встречными гармонически звучащими интервалами, образуя «островки» другого типа фактуры – мелодии с гармонической поддержкой.

В fuga несколько интермедий, построенных на одном тематическом материале, взятом из третьего такта темы мотиве – это нисходящий хроматический ход в диапазоне секунды восьмыми длительностями (см. Приложение 1, нотный пример 48б). В первой интермедии этот мотив начинается с восходящего квинтового скачка (такты 49-54) в верхнем голосе с последующей имитацией в среднем голосе. Дополняет этот секундовый мотив движение шестнадцатыми на материале из заключительных тактов темы в нижнем и среднем голосах.

В этой интермедии тематический материал получает развитие в регистравом и интонационном плане, так как звуковой состав остается неизменным, а только меняется ладовая окраска. Таким образом, из-за добавления хроматической ноты в интермедии и постоянного использования секвенций и имитаций тональные краски становятся богаче, а ощущение неустойчивости и напряжения становится все сильнее и сильнее. Несмотря на родство тематического материала между интермедией и темой, есть и много контрастирующих факторов. В интермедии в основном используются короткие мотивы, методы развития относительно просты, и большинство из них основаны на переносах из регистра в регистр; в композиции темы присутствуют как ладовые контрасты, так и ритмические изменения.

Во второй интермедии (такты 63–69) хроматический мотив изменяется ритмически и интонационно – теперь он звучит шестнадцатыми нотами в басовом голосе и предваряется октавным скачком. Кроме того, он образует остиаточно повторяющуюся фигуру, напоминающую предикт, на фоне фигураций в верхних голосах.

В условиях отсутствия ярких модуляций и развития тематизма в разработке эти хроматизмы вносят в музыку фуги легкую изысканность и свежесть.

Кода (т. 91–106) завершает фугу, она построена также на нисходящем хроматизме, который проводится переключками во всех голосах, затрагивая далекие для начального устоя тональности – си-бемоль минор, ми-бемоль минор. В конце коды голоса приходят к согласию и звучат едиными аккордовыми трехголосными комплексами. Завершается фуга ре минорным аккордом.

В основе Прелюдии фуги № 13 Чэнь Минчжи лежит тема-серия. Освоение композиторских техник XX века становится одной из задач в развитии музыкальной культуры в Китае. Чэнь Минчжи в данном малом цикле руководствуется стремлением на практике освоить додекафонную технику. В статье композитора об этом сочинении «Моя “Прелюдия и фуга”» указывается, что это первая официально изданная додекафонная фуга в Китае [см.: 353]. Предыдущее сочинение композитора в этой технике – «Восемь фортепианных пьес». Композитор считает, что этот метод письма эффективен для укрепления внутреннего единства музыки и расширения

средств выражения музыки. Из 13 прелюдий и фуг Чэнь Минчжи два малых цикла написаны на основе додекафонного ряда – № 4 и № 13.

Чэнь Минчжи в своей статье «Моя fuga» подробно разъясняет принцип группировки звуков для придания теме национального колорита. Всего в фуге разделяется 4 формы серии: прототип, его зеркальный и ракоходный варианты и совмещенный зеркальный с ракоходным, схемы которых подробно приводятся в статье композитора, там же содержатся таблицы с указанием разделов фуги, количества тактов в них, вступление голосов и их высотное положение и внутренние структурные особенности, приведены звуковые ряды прелюдии и фуги [370. С. 127] (см. Приложение 1, нотные примеры 49 а, б, в, г.).

Додекафонный ряд в данном цикле в полном виде проводится лишь единожды – в тактах с 24 по 26 прелюдии (но не в том же порядке, что и исходная тема). В остальных проведениях композитор допускает изменения в последовательности звуков и их замены, например, в прелюдии и интермедиях. Указанные звуковые ряды в фуге звучат разнообразно, композитор использует приемы секвенции, стретты, интонационного варьирования.

Пример композитора в сочинении фуг на додекафонную тему был подхвачен его современниками и следующими поколениями композиторов (см. Приложение 3), среди наиболее ярких композиторов следует назвать Ло Чжунжуна и Ван Лисана. Кроме додекафонии, композиторы используют и другие современные композиторские приемы.

3.3. Полифоническое произведение как художественный феномен: программный полифонический цикл Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту»

Сборник «24 стихотворения Сыкун Ту» Линь Хуа трудно назвать циклом прелюдий и фуг в привычном понимании. По строению цикла и полифонической

технике в данном сборнике отражены идеи «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и других подобных больших полифонических циклов. По аналогии, в немногочисленных исследованиях, где упоминается и кратко характеризуется общая идея произведения, сборник называется циклом [см.: 4; 263; 314]. Однако творческая концепция этого сборника принципиально иная и зиждется на конфуцианских идеях гармонии природы и всего мироздания. Также иной состав входящих в цикл частей, так как они не являются субциклами из прелюдии и фуги, а более представляют собой художественно трактованную фугированную форму либо пьесу, построенную на имитациях, или прелюдию импровизационного типа (см. подробнее далее).

Сыкун Ту (837–908) – китайский поэт поздней династии Тан (VII–X в.), теоретик поэзии. Его «24 стихотворения»⁹⁸ как поэтический источник вдохновил в музыке – Линь Хуа, в живописи – китайского художника династии Цин XVII века Хуан Юэ, в поэзии – бесчисленное количество последователей.

Необходимым аспектом рассмотрения цикла Линь Хуа, предваряющим музыкальные аналитические наблюдения, является, по нашему мнению, литературная и неотделимая от нее философская составляющая программы произведения. В наименовании цикла Линь Хуа содержится дополнение: «24 стихотворения Сыкун Ту. Объяснение и комментарии» (вариант перевода: «примечания к неправильным толкованиям»), которое ни в коем случае нельзя считать предупреждением о подробном разъяснении содержания музыки. 24 стихотворения Сыкун Ту – это сборник стансов, которые причислялись современниками и последователями поэта к категориям поэзии, «разновидности поэтического вдохновения, порождающие различные стили» [68]. Встречается несколько названий данного сборника стихов, среди которых, помимо «24 стихотворений», «Категории поэтических произведений», «Стансы», «Поэма о поэте», «Категории стихов», в последнем наименовании В. М. Алексеев предлагает уточнить «стихотворение» как «высшее идеальное наитие» [См.: 9. С. 24–34].

⁹⁸ Жанр «24 стихотворений» Сыкун Ту – «стихи о стихах», «беседы о стихах», «размышления о природе и сути поэзии» [9. С. 4–5].

Традиция комментирования «стихотворений» Сыкун Ту насчитывает несколько веков, довольно разнообразна в смысловом плане, учитывая то значение, которое имеет труд Сыкун Ту для искусства поэтики, и исследована выдающимся ученым, основоположником российского китаеведения, академиком Василия Михайловича Алексеева, который в 1916 году представил мировому научному сообществу труд – перевод и аналитическое исследование с подробнейшими комментариями. Аннотация к изданию 2008 года гласит: «Книга академика В. М. Алексеева (1881–1951) – первое в мировом китаеведении фундаментальное исследование одного из важнейших памятников китайской поэтики – раскрывает читателю синкретический характер видения мира китайским поэтом и природу вдохновения. Автор скрупулезно разбирает текст двадцати четырех стансов Сыкун Ту, приводя источник каждого образа и каждого понятия, встречающихся в поэме» [9].

Для Сыкун Ту поэзия – «таинство, наивысшее воплощение абсолютной идеи (дао), проникшись которой поэт получает сверхъестественное могущество. Главное для него — выход за пределы видимого (“образ вне образа”, “вкус вне вкуса”), в постижении неуловимой внутренней сущности» [68]. Алексеев дает полное определение идеи произведения: «поэт Сыкун Ту есть также не поэт высказываемых чувств, а поэт наития в дао, поэт дао, дао-поэт. И действительно, все те места в тексте Сыкуна, которые говорят о внемирных постижениях и достижениях идеальной личности поэта, находятся в контексте с мистическими мечтаниями первых даосов о дао-человеке.... Следовательно, дао-человек в экстазе философской интуиции превращен здесь в дао-человека интуиции поэтической, и вводимый мною термин “дао-поэт” есть лучшее определение, какое я могу дать идее Сыкун Ту, лежащей в основе всего его произведения» [9. С. 23].

Сыкун Ту, как теоретик литературы, обобщил стилистические особенности различных по характеру стихов – или «24 стиля» [314. С. 12. 263. 126–127]. Каждый стиль изложен в стихотворении по одинаковой схеме: из двенадцати предложений, каждое из которых состоит из четырех слов. Они названы соответственно: Величественность (№ 1), Бледный, водянистый (№ 2), Роскошь (№ 3), Спокойствие (№ 4), Возвышенность (№ 5), Изысканность (№ 6), Очищение (№ 7), Могущество (Сила)

(№ 8), Богатство цвета (№ 9), Естественность (№ 10), Загадочность (№ 11), Буйство (№ 12), Жизненная сила (№ 13), Искусный в деталях (№ 14), Безыскусная простота (№ 15), Чудесная свежесть (№ 16), Деликатность (№ 17), Действительность (№ 18), Печаль (№ 19), Образное выражение (№ 20), Превосходство (№ 21), Одухотворенность (№ 22), Великодушие (№ 23), Течение (№ 24).

Глубина смыслов, содержащихся в стихах, приоткрывается в сравнении нашего перевода *только слов* заголовков с переводами-парафразами Алексева: Мощный натиск и всеобъемлющая полнота (№ 1), Емкость пустоты и вневкусовая простота (№ 2), Тонкая прелесть и пышная краса природы (№ 3), Глубокая сосредоточенность (№ 4), Настроение высокое и старинное (№ 5), Изысканная, классическая эстетичность (№ 6), Внутреннее омовение и выплавление в себе эссенции лучшего (№ 7), Крепость духа, сила вдохновения (№ 8), Узорчатая прелесть (Роскошество) (№ 9), Непосредственность и дао-естественность (№ 10), Гениально осознанная свобода и самораспущение (№ 11), Вдохновение, накопленное и таящееся внутри (№ 12), Сгущенно-бодрое бытие духа (№ 13), Плотно-целостное из тончайшего (Не подлежащее познанию и прорыву) (№ 14), Опрошение от мирского и приобщение к природе (№ 15), Чистое от мира, необычное (№ 16), Извилины и изломы творчества (№ 17), Целостно-сущностное наитие (Дао-сущное) (№ 18), Тоска рыцарской души (Скорбное, волнующее) (№ 19), Образы и лики дао в природе (№ 20), Переход граней и углубленное постижение (№ 21), Лёт в буре, парение ввысь (Порхание, парение) (№ 22), Ширь, свобода и устремление (№ 23), Перекатывающаяся подвижность (Текучесть. Подвижность) (№ 24) [9. С. 125–445].



Ил. 3. Сыкун Ту. Стихотворение № 1



Ил. 4. Сыкун Ту. Стихотворение № 2



Ил. 5. Сыкун Ту. Стихотворение № 3

Каждая из частей сборника представляет собой полифоническое произведение и также имеет название. Композитор сопоставил литературный язык с музыкальным и образно выразил китайскую традиционную поэтику в музыке. Линь Хуа синтезировал в пьесах множество различных творческих методов, отражающих его собственное субъективное понимание и эстетическое отношение к поэзии. «Владение современными композиторскими приемами, прочные и глубокие навыки гармонии, многослойное и многолинейное мышление — все это демонстрируется в сборнике», — характеризует цикл современник [263. 126–127]. Первые двенадцать пьес располагаются по полутонам от *до* вверх независимо от наклона лада. За ним следует вторая половина, но тональность противоположна первой половине.

Очевидная по названию цикла программность цикла проявляется в музыке. Названия каждой части отражают общее настроение пьес. Основная их часть написана в свободно трактованной фугированной форме, «стихотворения» № 1, 3, 7, 9, 21, 23 представляют собой пьесу по типу прелюдии, фантазии или токкаты (для единообразия предлагаем всех их называть пьесами). Такого же фактурного типа вступления (к некоторым пьесам в фугированной форме), интермедии, противосложения, заключительные кодовые разделы, выполняют функцию прелюдийного отступления от фугированного изложения. В ряде пьес программная логика и картинная изобразительность меняют полифоническую форму и фактуру настолько, что назвать их фугированными сложно — например, в пьесах № 11, 15, 17, 19.

Единственной по своей композиционной идее в сборнике является — пьеса № 11. Она строится по принципу зеркальной симметрии. Тематическим зерном являются два отдельных звука в разных регистрах — *си-бемоль* в верхнем и *ре-бемоль* в нижнем. Звук в верхнем регистре дается в разнообразном ритмическом оформлении с применением приема *санбан* (см. о *санбан* ниже). Его скандирование дополняется нисходящими пассажами-каскадами, и его можно назвать темой. В басу с самого начала пьесы поддержкой выступает *ре-бемоль*, при смене аккордов он всегда присутствует в виде форшлага (см. Приложение 1, нотный пример 50).

Постепенно *си-бемоль* опускается в нижний регистр, где чередуется с басовым *ре-бемоль*. В середине пьесы эти два звука остаются одни – заполняют все регистровое пространство. С т. 34 композитор предлагает перевернуть ноты на пюпитре, таким образом, нотная запись будет прочтена наоборот (см. Приложение 1, нотные примеры 51 а, б). В исходном, неперевернутом виде ноты *си-бемоль* и *ре-бемоль* будто меняются регистрами.

Пояснение Алексеева к стансу XI Сыкун Ту содержит характеристику сложности замысла, запредельности перехода, перевоплощения: «Станс XI, колоссальные гиперболы которого эксцентричны и не поддаются полному учету (не говоря уж про перевод), сообщает нам идею гениально осознанного безудержного порыва, исходящего из человеческого постижения дао внемысленного. Дао производит буйное преображение поэтического духа, наводняя его безумием свободы и мча его, как вихрь, в бесконечность. Сверхчеловеческие силы заполняют все извилины духа, и вот, прейдя земные грани, поэт видит, что вся природа вдруг очутилась где-то в стороне. Совершилось сверхмысленное превращение. Поэт вбирает в себя и выдыхает всю ширь мира, зовет перед свое лицо небесные светила и велит идти сзади себя лучезарному фениксу...» [9. С. 252].

Несмотря на отсутствие формы фуги и ярко выраженной имитационной техники, логически-конструктивный принцип, лежащий в основе сочинения данной пьесы, находится в одной плоскости с полифоническими формами.

На примере фуги № 22 также возможно проследить воплощение мысли поэта в разных плоскостях полифонической фактуры. В данном «стихотворении» тема экспонируется в ладу *A-гун* в верхнем регистре, затем еще дважды – в среднем и нижнем регистрах в кварто-квинтовом соотношении (по аналогии с T-D-T проведениями темы в классической трехголосной фуге). Далее после небольшой интермедии тема звучит в верхнем голосе в ладу *fis-юй*, модулирующим в *cis-юй* и *E-гун* с небольшой связующей интермедией к репризе. Она заканчивается на сильную долю в басу в основной звук фуги, однако в верхних голосах на это разрешение наслаивается первый звук проведение темы в *Fis-гун*, образуя

перечень в одном регистре и в партии одной руки. «Мешающий» звук отмечен в нотах ремаркой *delicato* и *subito p*, перенося звучание в иную плоскость.

Для прояснения содержания обратимся к толкованию Алексеева: этот станс, по его мнению, «характеризует вдохновение поэта как устремление в бурю и в беспредельную высь. Оторваться от людского стада, сиять непередаваемым в слове одиночеством, как сияет на небе одинокая луна, и вознестись в выси, как подвижник древности или как тучи над высочайшими вершинами, - вот состояние поэтической души, излучающей космическое, как излучает высокую идею портрет великой личности. Свободу гению! Он в буре мчится, как сухой пырей, по безграничным пространствам. Он весь – неуловимость... Однако есть как бы некая линия в его порыве, какой-то особый зов ...» [9. С. 411]. В дословном переводе пятой и шестой строк слова: «5. Как бы нельзя ухватить, как бы вот-вот имеет слышание. 6. Познавший – тот уже приял ... Жди его – больше **отделится**» [выделено нами. – Ц. С.: 9. С. 411].

Шесть строк данного станса и шесть проведений темы в фуге совпадают до указанного проведения в *Fis-гун*. Далее в фуге появляется необычная интермедия, в которой композитор отсылает к тембру челесты обозначением в нотах и приемами фактуры: октавными скачками в высоком регистре, глиссандо по черным клавишам, трели, стаккато (см. Приложение 1, нотный пример 52), еще большее «отделяя» вдохновение поэта, устремленное ввысь. Интермедия заканчивается остановкой на звуке *fis* и прием ритмического ускорения на одной ноте, в традиционной китайской музыке именуемый *санбан* (см. Приложение 1, нотный пример 53). Он часто встречается в фортепианной музыке китайских композиторов, например, в Прелюдии и фуге «Впечатление от Пекинской оперы. Сипи⁹⁹. Адажио» Чжан Сюдуна (см. Приложение 1, нотный пример 54), коде в фуге № 19 Ю Сусянь (см. Приложение 1, нотный пример 55). Техника исполнения *санбан* специально изучается в сборнике «Методика упражнений в пентатонных ладах на фортепиано» Ли Инхья (раздел 16) [248]. Он предлагает переменные пальцы на повторяющиеся звуки – с

⁹⁹ Сипи – тип театральной мелодии.

увеличением скорости за счет дробления длительностей подключается все большее количество пальцев (см. Приложение 1, нотный пример 56).

Звук *fis* связывает мелодически тональности среднего раздела и репризы. Возвращение *A-гун* ознаменовано стреттой из трех пар проведений тем – и снова числовое совпадение с 6 строфами станса. Что хотел сказать композитор, можно только предположить: возможно, это те люди во множестве, от которых возносится гений, или его лучи, озаряющие все вокруг...

Линь Хуа обратился к фортепианной музыке, чтобы поделиться своим уникальным видением древней поэзии, и это подчеркивает символичность заглавий пьес, глубоко иносказательно, философски, без прямого звукоизображения передающих мысль обоих авторов. Вновь обращаясь к характеристике понимания дао-содержания Алексеевым, акцентируем внимание на его формулировке о звуке, которая может быть истолкована как рекомендация к интерпретации этой музыки: «состояние наития Сыкунова “дао-поэта”: одинокий сидит у воды или бродит по лесу, выпевая стихи, копя в душе *юань ци* - изначальное семя; рождение и перемены в мире (*цзао хуа вань у*) не утаивают от него своей сути; бесформенное заставляет он “обрести звук”, т.е. проявить себя и т.д.», однако «без бытовых деталей или исторических намеков, упоминаний об известных исторических персонажах» [9. С. 5].

Находки композитора в фактуре, гармонии и в целом в музыкальной концепции композитора говорят об удивительном художественно вкусе и слухе композитора, а также об оркестровом и, шире, многопараметровом слышании фортепиано.

Национальный стиль проявляется в пьесах цикла в пентатонной ладовой основе тематизма, влияющей на структуру созвучий по вертикали и их последовательности, а также в изобилии звукоподражаний китайских традиционных инструментов. Уникальность музыкального облика пьес состоит в синтезе с хроматической системой, многотерцовыми аккордами и их чередованиями, в разнообразной трактовке фортепианной фактуры с сочетанием одного ее типа в другом и, шире, фактурных слоев в разном стиле.

Приведем несколько примеров на разные приемы. «Звучание» инструментов оркестра слышится в самых разных пьесах цикла. Тема № 2 содержит форшлагги, имитирующие «прыгающие» штрихи на струнных смычковых инструментах (см. Приложение 1, нотный пример 57). В кодовом завершении данной фуги звучит стретта: на фоне темы в басу в верхних голосах одновременно вступают еще два проведения в нону (типичным для реприз и код для китайских фуг является проведение темы в репризе и коде в унисон), имитируя флажолеты. В заключительных тактах отзвук от форшлага в басу в нижнем регистре выполняет роль бурдона, диапазон достигает пяти октав (см. Приложение 1, нотный пример 58). В пьесе № 13 фактура заключения ассоциируется с ударами колоколов: (см. Приложение 1, нотный пример 59).

Композиционные приемы, применяемые Линь Хуа, также разнообразны. Пьеса № 5 написана в форме вариаций на *basso ostinato*, причем только для левой руки (см. Приложение 1, нотный пример 60). Дальнейшее развитие темы предполагает подключение правой руки. В фуге № 6 противосложение тематически самостоятельно и выполняет роль второй темы (см. Приложение 1, нотный пример 61). В основе фуги № 8 лежит тема-серия (с повтором звука *до*) (см. нотный пример 62. Приложение 1). В завершение пьесы тема модифицируется, ее звучание становится масштабным: она проводится одновременно в разных голосах – в обращении в басу, в октавный унисон в двух средних голосах и в акцентированном виде в сопрано, при этом в утолщении квартаккордами (см. Приложение 1, нотный пример 63). Дублировка созвучиями из кварт и квинт, как заполнение октавной дублировки и наряду с ней, – достаточно частое явление для репризных разделов в данном цикле и вообще в китайской полифонической музыке для фортепиано.

В основе фуги № 18 «лежит пентатонная мелодия в ладу *юй* с добавочным тоном *бянь гун*, она определяет интонационное, ладовое строение фуги по горизонтали и вертикали. Это, пожалуй, единственная фуга в цикле, в которой пентатоника господствует (см. Приложение 1, нотный пример 64).

Фуга № 14 – единственная пятиголосная в данном цикле. Это самое большое количество голосов в фугах данного цикла. Необычным является вступление ответа раньше, чем прозвучала вся тема фуги, таким образом, fuga является стреттной (см. Приложение 1, нотный пример 65). Нужно сказать, что количество голосов в фугах в этом цикле постоянно варьируется: они свободно включаются и выключаются, исходя из художественных задач. В этом также проявляется свобода трактовки формы фуги.

Тема фуги № 24 отличается протяженностью и принципом образования: ее осью является устой *си-бемоль*, от которого сначала вверх, затем вниз раскручивается тема. В построении темы обнаруживается монодийная логика развертывания темы из ядра. В противосложении отрывистые восьмые длительности с паузами ассоциируются с щипковой техникой игры на струнных инструментах (см. Приложение 1, нотный пример 66 а). В полифонической фактуре встречаются фрагменты с ярко выраженной мелодико-гармонической секвенцией из чередования секундакорда и септаккорда (см. Приложение 1, нотный пример 66 б). В завершение композитор полностью переходит на гомофонно-гармоническую фактуру с главенством мелодии и аккордовым сопровождением (см. Приложение 1, нотный пример 66 в).

Цикл Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту» заслуживает отдельного специального исследования, выполнить которое в рамках настоящей диссертации не представляется возможным. На основании вышеизложенных концепции и особенностей данного масштабного произведения очевиден вывод о его высокохудожественном значении в истории китайской фортепианной музыки. Цикл, как и его отдельные части, – безусловно, украшение в репертуаре концертирующего пианиста (информация о двух концертах, в программы которых вошли пьесы из цикла, содержится в Приложении 4).

Выводы: Обобщая аналитические наблюдения, можно сказать, что на индивидуальную трактовку полифонических форм и жанров в сочинениях китайских композиторов большое влияние оказала китайская традиционная музыкальная культура и образ мышления в целом. Национальная специфика в произведениях

проявилась в характере тематизма фуг, выборе музыкально-выразительных средств, особенностях фактуры, образном содержании, иной логике процессуальности. Выделим некоторые из особенностей:

- следование традициям китайского народного многоголосия в использовании контрастной полифонии, гетерофонии, подголосочной полифонии и их смешения как характерной черты национального стиля. В трудах китайских исследователей отмечается обращение композиторов к разным видам полифонии и сохранении национального колорита. Например, Жен Ляосу, Чжан Нань считают, что такой прием письма, как сочетание подголосочной и контрастной полифонии, подчеркивает в произведении национальные черты [223; 328]. Расширение полифонической фактуры в произведениях выражается в проникновении логики гармонического склада – в аккордовой и гомофонно-гармонической фактуре в кодах, интермедиях, в противосложениях (не так часто) фуг;

- особенности интонационного строения тематизма фуг с опорой на пентатонные лады и характерные для народной песни обороты, что само по себе является уникальным для формы и тональной логики западноевропейской фуги;

- особенности мелодического строения фуг, тесно связанного с содержанием песни и ее словесным текстом, со спецификой тонового произнесения китайского языка;

- особенности строения вертикалей в сочетании голосов, в котором объединяются два вектора – следование правилам контрапункта и классической гармонии и национальная характерность, идущая от пентатоники;

- особенности структуры тем фуг, которые под влиянием традиционных мелодий становятся более протяженными, с включением цезур, импровизационных вставок;

- особенности модуляций и тонального строения фуг с опорой на систему *юнь-гун-дяо*, определяющей новые для формы фуги ладотональные отношения темы, ответа, тональные планы разделов;

- преобладание «п р е б ы в а н и я , а не действия» [разрядка Н. Шахназаровой. – *Ц. С.*: 188. С. 98] в развитии формы как характерная черта китайской музыки,

имеющая под собой фундаментальную для китайского мировоззрения философскую основу. В фугах выражается в некоторых темах в духе протяжных песен, большом количестве интермедий, со сменой типа фактуры, насыщенности стреттами как средстве динамизации формы, торжественном и даже эпическом характере код, как правило, в аккордовой фактуре с ведущим мелодическим голосом и максимальным расширением регистра в традициях финальных разделов пекинских опер;

– программность и, шире, зримость образов и связанные с последней звукоизобразительность, ассоциативность мышления китайских композиторов.

Кроме того, такая характерная черта фортепианной музыки китайских композиторов как включение в музыкальную ткань элементов традиционного исполнительского искусства – китайской традиционной оперы, народных исполнительских стилей вокальной и инструментальной музыки¹⁰⁰, для полифонических произведений не стала исключением. Элементы традиционных музыкальных жанров причудливым образом сочетаются в полифонии со строгими формами и правилами. Они узнаваемы в нотном тексте, однако говорить об их чисто внешнем изобразительном характере в корне неверно.

В основе интерпретации фортепианной музыки китайских композиторов пианистами¹⁰¹ лежит философско-эстетическая направленность мировоззрения китайцев. Традиционная китайская музыка находится под влиянием конфуцианства

¹⁰⁰ «Фокус исследовательского внимания на музыкальных инструментах, способных «говорить» от имени народа, является одним из методов, разрабатываемых в музыкальнопсихологической антропологии А. В. Тороповой» [192.С. 108]. Обращение к имитации приемов игры на народных инструментах, народной традиционной образности, цитированию народных песен – проявления национальной природы, знаки, символы духовной культуры китайского народа. Проблема разрабатывается с различных точек зрения учеными таких областей знания как этносемиотика, музыковедение, музыкально-психологическая антропология (А. В. Торопова).

¹⁰¹ Несмотря на относительно высокую степень изученности исторического процесса становления и развития китайского фортепианного искусства, некоторые аспекты данного явления остаются недостаточно раскрытыми, в частности, сведения об исполнении полифонических произведений в концертном и учебном репертуаре китайских пианистов единичны и не становились предметом специального исследования. Также нераскрытыми остаются вопросы исполнения полифонических произведений китайских композиторов, так как исполнительский интерес китайских пианистов к ним еще только формируется, концерты и аудиозаписи произведений в полифонических жанрах, особенно крупных циклов, единичны.

и в основном характеризуется эстетическими характеристиками изящности, сдержанности и пустого пространства. Направленная на выражение сокровенных мыслей и достижение гармонии и баланса, она глубоко символична и фокусируется на выражении глубоких внутренних мыслей. Согласно учению конфуцианства, музыка является важным средством воспитания нравственных качеств и эстетики людей. Идеи конфуцианства значительно повлияли на развитие музыкального творчества, в частности, определили такие качества фортепианной музыки, как статичность драматургии, созерцательность и медитативность образов, в то же время – их философская глубина, программность, связанная с темами природы – воды, ветра, воздуха, луны, огня, мифов и т.п., красочно-изобразительная трактовка фортепиано, выражающаяся в темброво-колористическом слышании рояля. Как говорят китайцы о звучании инструмента циня, лучший звук можно описать, как «железо, завернутое в хлопок», а «звук циня – это звук для способного слышать изысканное» [89. С. 82]. Эти слова применимы и по отношению к трактовке фортепиано в интерпретации полифонических произведений китайских пианистов.

Указанные художественные и музыкально-стилистические аспекты обусловили исполнительские особенности полифонических произведений и подходы к работе с ними. К ним относятся такие группы исполнительских выразительных средств, как звукоизвлечение, красочно-тембровое слышание, связанное со спецификой национального инструментария, штрихи и приемы, динамика, типизированные фактурные рисунки, относящиеся к разным жанрам традиционной культуры. Из технических проблем выделим аппликатуру в ее связи с позиционной игрой и разнообразные виды техники.

Особенно сложным пунктом в исполнении китайских полифонических произведений представляется исполнительская форма – как всего произведения, так и отдельного его раздела. Например, протяженная пентатонная тема фуги при отсутствии полутоновых сопряжений и функциональной ладовой основы требует других подходов к исполнительской драматургии, чем тема в западноевропейской фуге, а в анализе исполнительской формы всей фуги китайского композитора ключевым

выводом пианиста являются отличные от западноевропейских принципы тематического развития в полифонической форме, основанные на иной философско-эстетической позиции, противоположные конфликтно-диалектическому типу драматургии западно-европейской фуги. Сложность в построении исполнительской формы возникает в том числе из-за практически полного отсутствия (за редким исключением) исполнительских – динамических, агогических, аппликатурных указаний и нюансировки в нотных изданиях полифонических произведений китайских композиторов¹⁰². Учитывая слабую подготовку китайских студентов и выпускников ВУЗов по теории и истории музыки (см. Глава 1, раздел 1.4), освоение китайскими музыкантами полифонического репертуара должно сопровождаться пытливым изучением теории и истории полифонии и анализом полифонических произведений западноевропейских и русских композиторов.

Оригинальные национальные характеристики и присущие мелодии народной песни элементы, например, узнаваемые ритмические и интонационные узоры сохраняются, в первую очередь, в произведениях на основе мелодий и стиля традиционных народных песен. Например, в фуге № 10 из цикла «24 фуги» Ю Сусянь, фуге ре минор из цикла «Четыре фуги» Хуан Аньлуна, фуге «Пекинские впечатления: Сипи Адажио» Чжан Сюдуна. Инновационной формой интерпретации фортепианной полифонической музыки является отражение национального колорита с пониманием содержания китайской музыкальной культуры, таким образом устанавливая тесную связь между произведениями для фортепиано и китайской культурой.

Такой подход в творческом процессе пианиста необходим, когда в произведении нет прямого цитирования и имитации элементов традиционной культуры и

¹⁰² При подготовке концерта фортепианной музыки из произведений китайских композиторов в различных полифонических жанрах в Казанской консерватории, который состоялся 25 апреля 2024 года (см. Приложение 4), возникла необходимость исполнительской редакции нот, продумывание драматургии посредством анализа тематизма, планирования динамических, агогических нюансов, а также консультация студентов-исполнителей по вопросам китайской традиционной культуры, особенностей мышления, сравнительно с западноевропейской полифонией.

не используются китайские традиционные лады, а композиторы опираются на собственное понимание национального искусства, как, например, в произведениях: «Вступление и фуга – Лирическая поэзия» Рао Юяня, «24 четыре стихотворения Сыкун Ту» Линь Хуа, «Пять прелюдий и фуг» Ван Лисана. В большинстве полифонических произведений китайских композиторов признаки национального стиля с точки зрения концепции, музыкального стиля и исполнения предстают в сочетании друг с другом и составляют уникальность китайской полифонии.

Заключение

Процесс сочинения китайскими композиторами произведений в полифонических формах и жанрах сопряжен с целым комплексом проблем, решение которых в процессе истории развития музыкальной культуры было предложено выдающимися музыкантами Китая в сферах профессионального музыкально-теоретического образования и научных исследований.

В полифонических произведениях китайских композиторов сложились устойчивые принципы их сочинения в национальном стиле в сложившихся в западноевропейской полифонии формах. На освоение полифонии китайскими музыкантами как музыкального мышления и рационального метода построения формы направлены усилия выдающихся деятелей китайской музыкальной культуры, ведущих педагогов, музыковедов, композиторов. Труды по полифонии китайских авторов отражают основную задачу музыкальной общественности – научить музыкантов понимать иной тип музыкальной композиционной логики и применить ее закономерности в китайской национальной музыке. За три четверти века китайском профессиональном музыкальном образовании, науке и композиторском творчестве сложились пути развития полифонической музыки, целью которого с самого начала является создание национального полифонического репертуара и, шире, китайского полифонического стиля. Крепким фундаментом для их формирования стали богатые традиции китайского традиционного искусства, выразившиеся в художественной образности и глубоко символическом содержании музыки, особенностях музыкального языка и исполнения.

В исследовании китайской полифонической музыки объективно значимым представляется вопрос характеристики стиля с точки зрения взаимодействия составляющих музыкального языка, сложившихся в музыке новоевропейской традиции, – жанровых признаков, элементов композиции (мелодии, гармонии, лада, ритма, фактуры, тембра и т.д.) и принципов формообразования – с национальными традициями. Одним из основополагающих методов сочинения полифонической музыки для китайских музыкантов стала опора на традиционную культуру. Это не только привычное для композиторов национальных школ цитирование народных песен, включение интонаций, ритмов, ладов, фактурных формул и других элементов, заимствованных из фольклора, но более глубокое погружение в духовную культуру народа, отражающееся на всех параметрах музыкальной композиции.

В данном аспекте необходимым явилось рассмотрение истоков тематизма полифонических произведений, его связей с подлинными образцами китайского традиционного музыкального искусства. Полифонические жанры и формы в творчестве китайских композиторов трактуются в национальном ключе, что проявилось в ладоинтонационных и ритмических особенностях тематизма, полифонической фактуре и ее сочетании с элементами аккордовой и гомофонной гармонической фактуры.

Развитие полифонии в целом и фуги как высшей ее формы выходит за рамки развития отдельного жанра, отдельной формы, представляя собой одну из культурных доминант. Первые полифонические произведения китайских композиторов, написанные за пределами Китая или под сильным влиянием зарубежной системы, продемонстрировали поначалу один вариант схемы взаимодействия западноевропейского и национального типов мышления – с включением в европейскую форму экзотических для нее элементов – интонаций, ладов, ритмов, и показом новых образов.

Соотношение в китайской музыкальной культуре восточного и западного, национального и общего претерпело эволюцию: от полного погружения в иностранную для Китая культуру – европейскую, или «западную», как ее обозначают

в трудах китайские исследователи, в отдельные годы даже приводящую к отрицанию, отчуждению национальных, китайских, традиций, через взаимодействие и взаимообогащение двух культур, выражающиеся в создании национальных по музыкальному стилю произведений в формах и жанрах европейской музыки к идеям преобладания в китайской культуре процессов глобализации с призывами к отрицанию восприятия западноевропейской музыки как эталона и образца для подражания и возвращению к национальному своеобразию китайской культуры, идеям самодостаточности, самоидентичности, накопления достаточного количества методов и приемов художественного творчества.

В китайской полифонической музыке для фортепиано соотношение национального и европейского постепенно становилось иным – появились национальные варианты фуги и других полифонических форм, которые уже не являются полифоническими экспериментами, вполне могут называться жанровыми феноменами. Педагоги проявили себя в этом процессе как наставники, предложив дидактически целесообразные способы ускоренного достижения результата: музыкально-теоретические знания и собственные произведения в качестве примера. Масштабы деятельности педагогов-наставников в Китае настолько широки и глубоки, что могут обогатить стратегии обучения национальных композиторов в других музыкальных культурах.

Одним из этапов подготовки национальных композиторов стало освоение формы фуги и набора композиционных элементов, полифонических техник, основной из которых считалась техника контрапункта – как основа для изучения техники полифонии вообще и как опорная точка для развития полифонии в условиях пентатонной ладовой системы и тематизма.

Использование элементов инструментальной музыки, народных драм и других жанров традиционной музыкальной культуры Китая – с характерным комплексом выразительных средств – лада, ритма, мелодии, инструментального состава, приемов игры, образного наполнения не только придает оригинальный изыскан-

ный колорит, но и выражает национальные особенности в музыке. Синтез их с приемами внутри сложившихся полифонических форм влияет на последние, не ломая их структурную основу.

В условиях фуги элементы традиционного музыкального искусства – звуко-изобразительные (инструментальная музыка) или программные (народная драма) часто служат тематической основой для связующих разделов, интермедий и коды, наблюдается применение отдельных элементов и в противосложениях. Китайские композиторы стремятся обогатить строгую форму, наполнить новым содержанием – образным и интонационным – и приблизиться к созданию произведений с определениями «китайская фуга» и «китайская полифония».

Список литературы и источников

На русском языке:

1. Абдуллина Г. В. К вопросу эволюции жанров: пассакалия в творчестве российских композиторов второй половины XX века // *Opera Musicologica*. 2019. № 4 (42). С. 58–71.
2. Абдуллина Г. В. Полифония. Свободный стиль: Учебное пособие. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2010. 2010 с.
3. Абдуллина Г. В. Полифония. Строгий стиль: Учебное пособие. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2010. 60 с.
4. Абдуллина Г. В., Сунь Я. Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века // *Манускрипт*. Тамбов: Грамота, 2018. № 11 (97). Ч. 2. С. 322–326.
5. Айзенштадт С. А. Из истории русской музыкальной эмиграции в Шанхае 30-х годов XX столетия: С. Аксаков и А. Черепнин // *Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке: Материалы Международной научно-просветительской конференции (23–25 ноября 2015 г.) / Хабаровский гос. институт искусств и культуры*. Хабаровск, 2015. С. 3–13.
6. Айзенштадт С. А. О роли русской фортепианной школы в процессе художественного формирования пианистического искусства Китая и Японии // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2015. № 3 (53). Ч. 1. С. 22–27.

7. Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: автореф. дис. ...д-ра иск. Новосибирск, 2015. 49 с.
8. Айзенштадт С. А., Исаева Н. Г. Обучение китайских студентов в классе специального фортепиано. Из опыта Дальневосточного государственного института искусств // Манускрипт. 2019. Том 12. Вып. 11. С. 239–244.
9. Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте: стансы Сыкун Ту (837–908): перевод и исследование (с приложением китайских текстов) / В. М. Алексеев; Отд-ние ист.-филол. наук РАН. М.: Вост. лит, 2008. 702 с.
10. Алендер И. З. Музыкальные инструменты Китая: Иллюстрированный очерк. Авториз. пер. с кит., под ред. и с доп. И. З. Алендера. М.: Музгиз, 1958. 51 с., 64 отд. л. ил.
11. Алкон Е. М., Цинь Чуин. О способах репрезентации китайского стиля в этюдах для фортепиано // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023 № 3 (46). С. 112–123.
12. Амрахова А. А., Акопян Л. О., Зенкин К. В., Кириллина Л. В., Раскатов А. М., Селимханов Дж., Юнусова В. Н. Национальные школы в эпоху глобализации: «история с географией» (интервью и беседы с Л. О. Акопяном, К. В. Зенкиным, Л. В. Кириллиной, А. М. Раскатовым, Дж. Селимхановым, В. Н. Юнусовой, ведущая А. А. Амрахова) // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 2 (18). С. 2–28.
13. Арзаманов Ф. Г. К вопросу о методике преподавания полифонии строгого письма на основе пентатонного лада // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин: Сб. Статей / ГМПИ имени Гнесиных. М.: Музыка, 1967. С. 158–165.
14. Арзаманов Ф. Г. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке // Музыка народов Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 5. С. 241–256.

15. Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья / Казан. гос. консерватория. Казань, 2002. 283 с.
16. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра *цзинцзюй*: Пекинская опера: Диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2011. 29 с.
17. Бушуева Л. И. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: Автореферат дис. ...канд. искусствоведения. Казань, 2008. 23 с.
18. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1994. 22 с.
19. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. СПб., 1996. 142 с.
20. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: Автореферат ...канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 24 с.
21. Ван Сяо Тун. Московский композитор Цзо Чжень-Гуань: индивидуальный путь в музыке: Автореферат дис. ...канд. искусствоведения. М., 2007. 25 с.
22. Ван Сяшань, Гетьман В. В. Учебные пособия для обучения игре на фортепиано в Китайской Народной Республике: аналитический обзор // Педагогика и психология образования. 2021. № 4. С. 18–27.
23. Ван Тун. Музыка Иоганна Себастьяна Баха в судьбе пианистки Чжу Сяомэй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород. 2001. С.44–48.
24. Васирук И. И. Пентатоника и полифония: о цикле «24 прелюдии и фуги» Виталия Харисова // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024 № 4 (48). С. 75–86.
25. Васирук И. И. Современная фуга: содержательные аспекты: Монография. Волгоград, 2011. 234 с.

26. Виноградов В. С. Музыка Китайской Народной Республики. М.: Сов. композитор, 1959. 86 с.
27. Виноградов В. С. Музыка Советского востока. От унисона к полифонии: Очерки. М.: Советский композитор, 1968. 234 с.
28. Волкова С. П. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Мос. гос. консерватория. М., 1990. 24 с.
29. Вульфийус. П. А. Х. С. Кушнарев // Статьи. Воспоминания. Публицистика. Л.: Музыка, 1980. С. 191–200.
30. Вэй Цюянь. Потенциал российской фортепианной педагогики и системы подготовки пианистов в современном Китае // Обществознание и социальная психология. 2022. № 9 (39). С. 49–53.
31. Гао Июй. Основные методические особенности работы над полифоническими произведениями в процессе изучения традиционной китайской музыки // Педагогический журнал. 2022. Т. 12. № 6А. Ч. I. С. 477–483.
32. Гарипова Н. Ф. Становление и развитие башкирского фортепианного искусства: исполнительство, образование, композиторское творчество: Автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2010. 43 с.
33. Гирфанова М. Е. Двухголосная каноническая секвенция в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха: Учебное пособие по курсу «Полифония» / Казанская гос. консерватория. Казань, 2023. 64 с.
34. Гирфанова М. Е. Теория баховской фуги: Тема, противосложение: На материале фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха: Лекция по курсу «Полифония» / Казанская гос. консерватория. Казань, 2009. 68 с.
35. Гирфанова М. Е. «Школьная фуга» по И. С. Баху // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 3(27). С. 39–52.
36. Гиршман Я. М. Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. М.: Советский композитор, 1960. 179 с.
37. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.

38. Григорьев С. С., Мюллер Т. Ф. Учебник полифонии. М., 1977. 309 с.
39. Гун Вэй. О работе пианиста над «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха (на материале прелюдии и фуги C-dur из первого тома) // Университетский научный журнал. 2015. № 6. С. 43–50.
40. Дивеева Г. А. Шанхайская национальная консерватория в 1920–1940-е гг.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования // Terra Humana. 2014. № 1. С. 137–140.
41. Дискин К. В. Эволюция учения о фуге в австро-немецкой традиции XVIII века: от И. Й. Фукса к И. Г. Альбрехтсбергеру: Автореферат дис. ...канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2013. 25 с.
42. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: Автореферат дис. ...доктора искусствоведения. Новосибирск, 2005. 49 с.
43. Дубравская Т. Н. Полифония: учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070111 «Инструментальное исполнительство». М.: Альма Матер: Академический Проект, 2008. 359 с.
44. Дуин, Калинина Г. И. Концептуализация музыки Баха в интерпретации современных китайских исполнителей (философско-критическая рефлексия) // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2019. 4(32). С. 5–12.
45. Дулат-Алеев В. Р. Текст национальной культуры: Новоевропейская традиция в татарской музыке / Казанская гос. консерватория. Казань, 1999. 244 с.
46. Дун Вань. Специфика фортепианной партии в обработках народных напевов и художественных песнях композитора Ли Инхая: Автореферат дис. ...канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2023. 22 с.
47. Евсеев С. В. Русская народная полифония: Учебное пособие. М.: Госмузиздат, 1960. 128 с.
48. Земцовский И. И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке. Л.; М.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1978. 174 с.
49. Золотарёв В. А. Фуга. Руководство к практическому изучению. Изд. 3-е, доп. М.: Музыка, 1965. 500 с.

50. Иофис Б. Р., Цю Сяон. Классическая гармония в музыкально-теоретическом образовании в Китайской Народной республике // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 4. С. 44–64.
51. Кантор Г. М. Основатель музыковедческого образования в Казани // Из педагогического опыта Казанской консерватории: прошлое и настоящее: Вып. 2 / Казан. гос. консерватория. Казань, 2005. С. 95–111.
52. Карелина Е. К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование / Е. К. Карелина; Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского; науч. ред. док. иск. В. Н. Юнусова. М.: Изд-во «Композитор», 2009. 552 с.
53. Касаткина Г. Я. Национальная специфика и современные средства музыкальной выразительности // Музыкальная культура народов Поволжья: Сб. науч. трудов / Ред. колл.: Ч. Н. Бахтиярова, Н. Г. Жиганов; ГМПИ имени Гнесиных. М., 1978. С. 7–18.
54. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 224 с.
55. Кобзев А. И. О философско-символическом смысле образов природы в китайской поэзии // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С. 140–152.
56. Коган Г. М. Работа пианиста. М.: Классика– XXI, 2004. 204 с.
57. Корабельникова Л. З. А. Н. Черепнин: Долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с.
58. Корабельникова Л. З. С. И. Танеев в Московской консерватории: Из истории русского музыкального образования. М.: Музыка, 1974. 149 с.
59. Красовская Е. П., Хо Да. Педагогические подходы к освоению полифонических циклов И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича в классе фортепиано студентами Китайской Народной Республики // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 3. С. 105–125.

60. Кром А. Е. Уроки Нади Буланже (по материалам воспоминаний американских композиторов) // Образование в сфере искусства: Научный журнал Ассоциации музыкальных образовательных учреждений. Магнитогорск, №2 (3) ноябрь 2014. С. 35–41.
61. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. М.: НТЦ «Консерватория», 1994. 286 с.
62. Курч О. Клавир темперирован хорошо: О 24 прелюдиях и фугах Сергея Слонимского // Музыкальная академия. 1995. № 4(654). С. 42–48.
63. Кушнарев Х. С. О полифонии: Сб. статей / Ред. и сост. Ю. Н. Тюлина и И. Я. Пустыльника. М.: Музыка, 1971. 136 с.
64. Ливанова Т. Н. Педагогическая деятельность русских композиторов-классиков. М., Л.: Госмузиздат, 1951. 100 с.
65. Линь Цзы Ин. Фортепианное творчество Сергея Слонимского в контексте школы исполнительского мастерства: диалектика традиции и новаторства: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2017. 25 с.
66. Линьцин Цао. Методика работы над полифонией в фортепианных классах младшего и среднего образовательного звена // Молодежный вестник СПбГУКИ. 2014. № 1 (3). С. 177–183.
67. Линьцин Цао. Музыка И.С. Баха в китайских музыкально-образовательных учреждениях // Международный журнал экспериментального образования. 2015. № 7. С. 83–85.
68. Лисевич И. С. Сыкун Ту // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 7: Советская Украина – Флиаки, 1972. Стб. 295.
69. Литинский Г. Задачи по полифонии: исполнение на фортепиано. Ч. 1, 2, 3. М.: Музыка, 1965, 1966, 1967.
70. Литинский Г. И. Жизнь, творчество, педагогика / Ред.-сост. А. Григорьева. М.: Композитор, 2001. 360 с.
71. Литинский Г. Образование имитаций строгого письма: Учеб. пособие. М.: Музыка, 1975. 130 с.

72. Лу Шэнсинь. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций // Мanusкрипт. 2021. Том 14. № 3. С. 537–542.
73. Лю Ся, Кром А. Е. «Времена года» в Китае: Национальные традиции в пьесе Чэнь И // Актуальные проблемы высшего музыкального образования // 2019. № 2(52). С. 45–51.
74. Лю Цзе Преломление региональных оперных традиций в фортепианных произведениях китайских композиторов XX–XXI веков: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2023. 27 с.
75. Лю Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2016. 213 с.
76. Лян Чэньи, Бажанов Н. С. Становление фортепианной школы Китая: персоналии // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 3. С. 152–161.
77. Маклыгин А. Л. Арнольд Бренинг и казанские «пентатоновые страсти». К столетию со дня рождения Арнольда Арнольдовича Бренинга //
78. Маклыгин А. Л. Композиторская педагогика в свете отечественных национальных детерминант XX века // Южно-Российский музыкальных альманах. 2021. № 4(45). С. 107–115.
79. Маклыгин А. Л. Литинский и Леман: к проблеме обучения «национальных композиторов» // Журнал Общества теории музыки. 2016. 3(15). С. 30–36.
80. Маклыгин А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма / Казан. гос. консерватория. Казань, 2000. 311 с.
81. Маклыгин А. Л. Пентатоника в теоретических дискуссиях первой половины XX века // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024 № 3 (47). С. 22–30.
82. Маклыгин А. Л. Султан Габяши – с мечтой о семиступенности // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 4. С. 103–108.
83. Маклыгин А. Л. У истоков отечественной терминологической рецепции // Музыкальная академия. 2023. № 4(784). С. 156–165.

84. Мейер К. О Наде Буланже // Музыкальная академия. 2021. № 1(773). С. 211–222.
85. Милка А. П. О двух системах преподавания контрапункта строгого письма: И. Й. Фукс и Х. С. Кушнарев // Теория полифонии и методика ее преподавания. Вып. 1: Общие принципы и нормы полифонии строгого письма: Сб. статей. СПб: Изд-во Политехнического ун-та, 2011. С. 63–79.
86. Милка А. П. Полифония. Ч. 1 / Науч. ред. К. И. Южак. СПб.: Ковпозитор – Санкт-Петербург, 2016. 336 с.; Ч. 2.: 248 с.
87. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный цикл И. С. Баха и особенности его исполнения. М.: Музыка, 1967. 392 с.
88. Недлина В. Е. Культурные детерминанты национального стиля (на примере казахской академической музыки) // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021. № 3 (4). С. 25–39.
89. Новоселова А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015. 186 с.
90. Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межреспубликанской научной конференции (Казань, 1–2 ноября 1993 года). Казань, 1995. 195 с.
91. Плотникова Н. Ю. Труды С. И. Танеева по теории контрапункта // Искусство теории музыки: история и история. 2012. № 6. С. 5–39.
92. Полифония: Программа для музыкальных ВУЗов по специальности № 2201 «Фортепиано» / Сост. Н. А. Симакова; Московская гос. дв. Ордена Ленина консерватория имени П. И. Чайковского. М., 1982.
93. Полный китайско-русский словарь, составленный по словарям Чжайльса, архимандрита Палладия [Кафарова, П. И.], П. С. Попова и другим: Т. 1–2 / Под ред. епископа Иннокентия. Пекин: Пекинская духовная миссия, 1909.
94. Преснякова И. А. О становлении полифонической терминологии в отечественных музыкальных руководствах первой половины XIX столетия // Ежегодная открытая научно-практическая конференция студентов, аспирантов,

- преподавателей по специальности “Музыкальное искусство” (Казань, 25–26 марта 2004 года): Тезисы докладов. Казань, 2004. С. 5–9.
95. Примерная программа дисциплины «Полифония»: Специальность «Инструментальное исполнительство» – фортепиано / Сост. И. К. Кузнецов, Н. А. Симакова; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: 2001. 23 с.
 96. Программа-конспект дисциплины «Полифония»: Специальность 051400 «Музыковедение» / Сост. И. К. Кузнецов, Н. А. Симакова; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: 2001. 107 с.
 97. Протопопов Вл. В. История полифонии в ее важнейших проявлениях. Русская классическая и советская музыка. М.: Госмузиздат, 1962.
 98. Протопопов Вл. В. История полифонии. Вып. 5. Полифония в русской музыке XVII– начала XX века. М.: Музыка, 1987. 319 с.
 99. Протопопов Вл. В. Полифония И. С. Баха // Протопопов Вл. В. История полифонии в ее важнейших проявлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков: Учебник. М.: Музыка, 1965. 616 с.
 100. Пустыльник И. Я. Подвижной контрапункт и свободное письмо / Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра теории музыки. Л.: Музыка [Ленингр. отд-ние], 1967. 142 с.
 101. Пустыльник И. Я. Практическое руководство к написанию канона. Изд. 2-е переработ. Л.: Музыка (Ленинградское отделение), 1975. 80 с.
 102. Пэй Хан. Жанр фортепианной сюиты: компаративный анализ европейского и китайского музыкального творчества: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2009.
 103. Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 213. 220 с.
 104. Ройзман Л. И. Музыка Баха в учебных заведениях и некоторые проблемы нашей педагогики // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 11 / Труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 16. М.: Музыка, 1997. С. 5–59.

105. Рубан Н. Л. Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры: Автореферат дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2017.
106. Русская книга о Бахе / Ред.-сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1985.
107. Савельева Л. В. Организация процесса обучения иностранных студентов // Проблемы современного педагогического образования. 2021. № 72–4. С. 166–168.
108. Салехова З. Я. Н. Г. Жиганова – основатель Казанской консерватории (по материалам архивов) // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее: Сб. науч. трудов / Казан. гос. консерватория. Казань, 1996. С. 19–30.
109. Самвелян Т. Э. Интеграция западных и национальных традиций в методике преподавания игры на фортепиано в музыкальном образовании Китая // Педагогический журнал. 2022. Т. 12. № 4А. С. 689–697.
110. Свистуненко Т. А. Сохранение отечественных традиций преподавания полифонии в 110-летней истории Саратовской Алексеевской консерватории // Rap-Art. 2023. Т. 3. Вып. 2. С. 132–138.
111. Се Линьцзинь, Кашина Н. И. Проблема выбора репертуара для начинающих пианистов в музыкальных школах Китая // Музыкальное и художественное образование России, Китая и Казахстана: пути взаимодействия. Международный сборник научных трудов. Отв. редактор Л. В. Матвеева. Екатеринбург, 2022. С. 116–121.
112. Се Хэн. Китайская фортепианная исполнительская школа на современном этапе: Дис. ... канд. искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2024. 149 с.
113. Се Цзяньчжоу. Содержание программы «Игра на клавишных инструментах» для студентов музыкального института университета Хунхэ // Современные

- проблемы музыкального и художественного образования. Региональный сборник научных трудов (с международным участием). Екатеринбург. 2021. С. 108–114.
114. Семёнов В. Т. Сергей Сергеевич Аксаков – первый профессиональный композитор из Самары // Сфера культуры. 2022. № 3(9). С. 103–107.
115. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga: История. Теория. Практика: Учеб. пособие для студентов композит., ист.-теорет. и дириж.-хорового фак. музык. вузов / Н. А. Симакова; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Каф. теории музыки. М.: Композитор, 2002. [Ч.] 1: Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. 2002. 525 с.; [Ч.] 2: Fuga: ее логика и поэтика. 2007. 799 с.
116. Скребков С. С. Полифония и полифонические формы. М.: Советский композитор, 1962. 45 с. (Серия: В помощь слушателям народных университетов культуры. Беседы о музыке / Под общ. ред. М. Сабининой, М. Гринберга, Д. Житомирского).
117. Скребков С. С. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1982. 268 с.
118. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
119. Сун Бэйни. Сопоставление национальной и западной музыкальной традиции как эффективный образовательный инструмент обучения юных пианистов в современном Китае // Научное мнение. 2022. № 10. С. 105–110.
120. Сунь Вэй-бо. Большой полифонический цикл в творчестве китайских композиторов // Культура. Наука. Творчество: сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. Минск, 2013. [Вып. 7]. С. 57-60.
121. Сунь Вэй-бо. Полифонический цикл «Увертюра и fuga» как проявление традиционного и новаторского в фортепианном творчестве китайских композиторов // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі : навукова-тэарэтычны часопіс. 2005. № 6. С. 138–143.

122. Сунь Вэйбо. Полифонический цикл в фортепианном творчестве китайских композиторов: традиции и новаторство: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Минск: 2006. 20 с.
123. Сунь Вэй-бо. Полифонический цикл для фортепиано «Та Шань» Ван Ли-сяня: особенности образно-семантического строя и композиции // Вести Белорусской государственной академии музыки. 2005. Вып. 7. С. 71–79.
124. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI веков: исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1(8). С. 59–68.
125. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: Дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
126. Сюй Минь. Репертуар как средство формирования профессиональных качеств современных пианистов в Китае // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Педагогика и психология». 2023. № 4 (65). С. 235–238.
127. Сюй Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX–XXI веков: Дис. ...канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2022. 247 с.
128. Сюй Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX–XXI веков: Автореферат дис. ...канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2022. 26 с.
129. Сюй Цинлин. Фортепианный цикл «Южное впечатление» Чжу Цзянь-эра как пример сочетания китайских и западных музыкальных традиций // Манускрипт. 2020. Том 13. № 5. С. 192–198.
130. Талипов И. Ф. Композиторская школа Казанской консерватории и ее роль в развитии национальных музыкальных культур России: Дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2024.
131. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Музгиз, 1959. 383 с.
132. Танеев С. И. Учение о каноне: учебное пособие / Предисл. И. К. Кузнецова. 4-е изд., стер. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2020. 160 с.

133. Тань Сююань. Европейское и национальное начала в современном фортепианном творчестве композиторов Китая // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов. Том Выпуск 16. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2021. С. 238–224.
134. Татаркина И. А. Леопольд Фукс и отечественная музыкально-теоретическая педагогика XIX века // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспективы: Материалы юбилейной научной конференции (Казань, 20 июня 1996 г.) / Казанская консерватория. Казань, 1999. С. 114–116.
135. Татаркина И. А. Роль полифонии в отечественном музыкальном образовании первой половины XIX века // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспективы: Материалы юбилейной научной конференции (Казань, 20 июня 1996 г.) / Казанская консерватория. Казань, 1999. С. 40–42.
136. Тимофеев М. С., Чжу Фэйфань. Особенности письма китайской полифонии на примере фортепианного цикла Чэнь Минчжи «Малый сборник полифонических ритмов» // Культура и время перемен. 2022. №1(36). 6 с.
137. Тончук П. О. Фуга в контексте неевропейской культуры: к проблеме «монодия-многоголосие» // Историко-теоретические вопросы музыкознания. 2014. С. 6–12.
138. Тончук П. О. Фуга как универсальный художественный концепт (на примере цикла «Рисунки по шелку» Ф. Бахора): Автореферат дис. ... канд. искусствоведения.
139. У На. Дин Шан Дэ и Хиндемит: черты преемственности в цикле «Четыре маленькие прелюдии и фуги» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 12 (89). С. 168–175.
140. У На. Педагогическая деятельность профессора Б. С. Захарова в Шанхае (по материалам документов и публикаций Дин Шан Дэ) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 92. С. 262–271.

141. У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009.
142. У Сяолэй. Китайские пианисты в контексте современной фортепианной культуры // Университетский научный журнал. 2022. № 71. С. 122–128.
143. Фань Юй. Вольфганг Френкель в воспоминаниях его китайских учеников // Музыкальное образование и наука. 2018. № 1. С. 42–45.
144. Фань Юй Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: Дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2019. 243 с.
145. Фань Юй. Из истории китайской серийной техники: Ло Чжунжун // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1(47). С. 59–63.
146. Хо Да, Красовская Е. П. Проблемы исполнительского освоения фортепианной полифонической музыки китайскими студентами // Традиции и инновации в современном музыкальном образовании: Межвузовский сб. науч.-методич. трудов / Московский пед. гос. ун-т. 2020. С. 187–194.
147. Хо Да. Особенности методики работы с китайскими студентами над полифоническими сочинениями европейских композиторов в классе фортепиано в вузе: раскрытие идейно-образного содержания, освоение интонационно-опорных вех, совершенствование исполнительской техники // Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2018. Т. 7. № 1(11). С. 223–226.
148. Холопова В. Н. Китайский авангард: От Сан Туна до Тан Дуна // М.Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. М., СПб.: Алетейя, 2003. С. 243–251.
149. Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. 24 с.
150. Хоу Юэ. Из истории китайского фортепианного искусства середины XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 71. С. 366–371.

151. Хоу Юэ. Профессиональное фортепианное исполнительство и обучение в Китае в первой трети XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. 12(85). С. 132–136.
152. Хуан Пин. Борис Захаров (1888-1943) и его роль в становлении китайской фортепианной школы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 74. Ч. 1. С. 527–531.
153. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 21 с.
154. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Хуан Пин; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, Фак. музыки. Санкт-Петербург: Астерион, 2009. 158 с.
155. Хуан Шуан. Полифонический тетраптих для фортепиано Хуан Анлуна соч. 68: особенности композиции и художественной интерпретации // Университетский научный журнал. 2022. № 69. С. 152–159.
156. Цао Линьцин. Музыка И. С. Баха в китайских музыкально-образовательных учреждениях // Международный журнал экспериментального образования. 2015. № 7. С. 83–85.
157. Цао Синьюй, Агдеева Н. Г. Цикл «прелюдия и fuga» в китайской музыке: на примере цикла «Четыре маленькие прелюдии и фуги» Дин Шандэ // Музыка Искусство, наука, практика № 4 (36). 2021. С.70–76.
158. Цао Синьюй. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано» Чэнь Хундуо для студентов в Китае как пример практического задания по полифонии // Музыка Искусство, наука, практика. 2024. № 3 (47) С. 88–97
159. Цао Синьюй. Влияние идей русских музыкантов на развитие китайской полифонической музыки // Россия – Китай: перекрёстки музыкальной науки: Международная студенческая научно-практическая конференция (Казань, 14 ноября 2024 года). Казань, 2024. С. 8–9.
160. Цао Синьюй. Влияние клавирного творчества И. С. Баха на полифонические

- произведения для фортепиано китайских композиторов // *Philharmonica. International Music Journal*. 2024. № 3. С. 47–56.
161. Цао Синьюй. Особенности ладового развития в китайской полифонической музыке: на примере двух фуг на тему ВАСН композиторов Ю Сусянь и Хуан Аньлуна // *Бюллетень международного центра «Искусство и образование»* 2025. № 1. С. 195–201.
162. Цао Синьюй. Полифония в китайской народной музыке: о предпосылках развития полифонических приемов в теоретических трудах китайских авторов // *Международная студенческая научно-практическая конференция «Музыкальный фольклор в исследованиях молодых ученых»* (Казань, 18-20 октября 2022 г.). Казань: Казан. гос. консерватория, 2022. С. 90–91.
163. Цао Синьюй. Полифония в творчестве Чэнь Минчжи // *Материалы Международной научно-практической конференции*, Казань, 6-7 апреля 2023 года / Казан. гос. консерватория. Казань, 2023. С. 258–263.
164. Цао Синьюй. Ю Сусянь. «24 фуги»: особенности строения цикла и исполнения // *Материалы Международной научно-практической конференции* (Казань, 6–7 апреля 2022 года) / Казан. гос. консерватория. Казань. 2023. С.106–111.
165. Цахер И. О. Фуга как феномен музыкального мышления (Бетховен, Хиндемит, Танеев, Шостакович). М.: Композитор, 2005. 240 с.
166. Цзо Чжэньгуань. Музыкальная культура Китая: очерки. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2023. 276 с.
167. Цзо Чжэньгуань. Китайская культура в музыке России // *Музыкальное искусство Евразии: традиции и современность*. 2023. № 3(12). С. 14–26.
168. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. 336 с.
169. Цзэхуа Чжоу, Брагина Н. В. творчество Ван Лисана в историко-культурном контексте. // *Научный поиск: личность, образование, культура*. 2022. № 3. С. 67–73.
170. Цзяюи Лун, Жерносенко И. А. Начальный период становления композиторской фортепианной школы в Китае // *Актуальные вопросы культуры, искусства, образования*. 2023. № 1. С. 44–55.

171. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцян: три лика современного музыкального искусства Китая: к проблеме универсализма творческой личности: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2013.
172. Цю Нин. Фортепианное образование в российских вузах (направленное на китайских студентов) // XXVI Царскосельские чтения: Материалы Международной научной конференции. Том I. Санкт-Петербург, 2022. С. 202–207.
173. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 2(14). С. 26–32.
174. Чжан Кэу. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2017. 21 с.
175. Чжан Менчже. Поліфонічні жанри у фортепіанній музиці китайських композиторів: Дисертація здобуття ступеня доктора філософії (Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»). Харків, 2023. 198 с.
176. Чжан Цзямин, Кром А. Е. Традиции Пекинской оперы в цикле Ни Хунцзинь «Четыре фортепианных этюда цюйпай» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 1(59). С. 100–108.
177. Чжао Цзэхуа. Фортепианное творчество Ван Лисана в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2023. 282 с.
178. Чжиюань Гуань. Деятельность и влияние советских музыкантов на образование в Шанхайской консерватории // Культура и искусство. 2022. № 8. С. 1–9.
179. Чжуан Цзюньцзэ. Преломление национальных традиций в творчестве современных китайских композиторов (на примере фортепианных сочинений Ма Шухао и Ло Майшо: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2023. 197 .
180. Чэнь Го. Учебные планы бакалавриата для факультетов музыки высших учебных заведений современного Китая: аналитический обзор // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. №

129. С. 198–203.
181. Чэнь Ихэн На пересечении культур: Чжу Сяомэй и ее путь к И. С. Баху // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 3(80), 2022. С. 193–205.
182. Чэнь Пэн. Логика преподавания, воплощённая в программе обучения студентов фортепианного отделения в Китае и России: общность и различия // XXVI Царскосельские чтения. Материалы международной научной конференции. Том I. Санкт-Петербург, 2022. С. 208–211.
183. Чэнь Шуюнь. Развитие китайской фортепианной музыки с 1950 по 1965 год (к проблеме взаимодействия культур) // Музыкальное образование и наука. 2018. № 1 (8). С. 46–51.
184. Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2020. 19 с.
185. Шарифуллин Дж. Ф. Татарская скрипичная музыка в аспекте формирования и развития национального музыкального стиля: Автореферат дис. ...канд. искусствоведения. Казань, 2006. 24 с.
186. Шарифуллин Ш. К. Система ангемитонной пентатоники (Константные и мобильные свойства) // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межреспубликанской научной конференции (Казань, 1–2 ноября 1993 года) / Казан. гос. консерватория; Академия наук Республики Татарстан. Казань, 1995. С. 29–39.
187. Шатрашанова М. В. Рецепции новых техник в советских национальных композиторских практиках: Дис. ...канд. искусствоведения. Казань, 2022. 225 с.
188. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы профессионализма: Исследование. М.: Советский композитор, 1983. 152 с.
189. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая / Предисл. Д. Кабалевского. М.: Музгиз, 1952. 251 с.
190. Южак. К. И. Практическое пособие к написанию и анализу фуги. 4-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2011. 49 с.

191. Южак. К. И. Программа курса Х. С. Кушнарера «Полифония И. С. Баха: Две версии – две эпохи. СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2003. 176 с.
192. Юй Шэнлинь, Торопова А. В. Становление национального стиля фортепианной музыки в контексте истории инструментального искусства Китая // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2022. Т. 10. № 1. С. 106–121.
193. Юнусова В. Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Общество и государство в Китае. Т. XLIV, ч. 2 / Редколл.: А.И. Кобзев и др. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2014. С. 780–788.
194. Ян Пэй. Музыка современных китайских композиторов в формировании национальной школы: репертуар, исполнительство, образование: Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2024. 213 с.

На английском языке:

195. Barrow John. Travels in China, Containing Descriptions, Observations, and Comparisons, Made and Collected in the Course of a Short Residence at the Imperial Palace of Yuen-Min-Yuen, and on a Subsequent Journey through the Country from Peking to Canton [Путешествия по Китаю, содержащие описания, наблюдения и сравнения, сделанные и собранные во время кратковременного пребывания в Императорском дворце Юэньминь-Юэнь и во время последующего путешествия по стране из Пекина в Кантон]. London: Printed by A. Strahan, Printers-Street, For T. Cadell and W. Davies, in the Strand, 1804. URL: <https://www.gutenberg.org/files/28729/28729-h/28729-h.htm> или <https://archive.org/details/travelsinchinaco00barr/page/n13/mode/2up>. Дата обращения: 20.08.2024.

196. Chernyavska M., Mengzhe Zhang. Preludes and fugues for piano in the polyphonic works of Chinese composers // *Rast Musicology Journal*. Bahcelievler Mah. 2021. Volume 9. № 3. P. 2943–2960.
197. Jingbei Li. The Preludes in Chinese Style: Three Selected Piano Preludes from Ding Shan-de, Chen Ming-zhi and Zhang Shuai to Exemplify the Varieties of Chinese Piano Preludes. Doctoral Document. / The Ohio State University. 2019. 85 p..
198. Jui-Ching Wang. Singing Polyphony: An Asian Experience // *Music Educators Journal (MEJ)*. Herndon. 2015. Volume 101. № 4. P. 85–95.
199. Wong Hoi-Yan. Diversified Twelve-note Techniques in the Music of Luo Zhongrong. // *The Musicology Review*. Dublin. 2011. №7. P. 161–197.
200. Yingfei Li. A Programmatic Set Of Preludes And Fugues: Lin Hua's Twenty-four Preludes And Fugues "on Reading Sikong Tu's Personalities Of Poetry" // *NOVYI MIR Research Journal*. Pune. 2023. Volume 8. № 12. P. 38–49.

На китайском языке¹⁰³:

201. 100 китайских народных песен / Сост. Ян Жуйцин. Аньхой: Аньхойское издательство литературы и искусства, 2011. 132 с. [100 首经典中国民歌/ 杨瑞庆. 安徽: 安徽文艺出版社 2011. 132 页].
202. 40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано / Сост., вст. ст. Чэнь Хундуо. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2003. 3-е изд-е. 31 с. [40 首中国民歌的多声部钢琴编曲 / 编者, 前言 陈宏铎. 上海: 上海音乐出版社, 2003. 第三版. 31 页].
203. 500 народных песен синьтянью из северной провинции Шэньси / Сост. Дан Юйчжи, Юй Чжимин. Сиань: Народное издательство Шэньси, 1993. 352 с. [信天游 500 首/编党音之, 于志明. 西安: 陕西人民出版社, 1993, 352 页].

¹⁰³ Библиографические описания источников на китайском языке расположены по алфавиту русского языка для удобства ознакомления со списком.

204. Бао Хуэйцяо. Преподаватели игры на фортепиано должны быть художниками, которые воспитывают художников» – Интервью с известным профессором фортепиано Чжао Пинго // Фортепианное искусство Пекин. 2021. №05. С. 29–34. [鲍蕙荞. 钢琴老师应该是培养艺术家的艺术家”——著名钢琴教授赵屏国访谈录. // 钢琴艺术. 北京. 2021年.05期. 29–34页].
205. Ван Аньго. Анализ и написание полифонической музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2007. 373с. [王安国 复调写作及复调音乐分析 北京 当代中国出版社. 1994. 247页].
206. Ван Аньго. Ван Аньго учит полифонии (первое издание). Хунань: Хунаньское издательство литературы и искусства, 2002. 239 с. [王安国. 王安国教复调. 湖南: 湖南文艺出版社. 2002. 239页].
207. Ван Аньго. Полифоническое письмо и анализ полифонической музыки. Пекин: Современная китайская пресса. 1994. 247с. [王安国 复调写作及复调音乐分析 北京 当代中国出版社.1994. 247页].
208. Ван Гуанци. Полифоническая музыка. Шанхай: Книжный магазин Жонхуа. 1933. 92с. [王光祈. 对谱音乐. 上海: 中华书局. 1933. 92页].
209. Ван Имэн Чжан Юзюэ. Исследование национализации при создании «Ташаньской коллекции» Ван Лисаня // Песня Желтой реки. Шаньси, 2023. № 05. С. 30–33 [王艺萌, 张月月. 汪立三«他山集»创作中民族化研究. 黄河之声 2023. № 05. 30–33页].
210. Ван Имэн, Чжан Юзюэ. Исследование национализации при создании «Ташаньской коллекции» Ван Лисаня // Песня Желтой реки. Шаньси, 2023. № 05. С. 30–33 [王艺萌, 张月月. 汪立三«他山集»创作中民族化研究. 黄河之声 2023. № 05. 30–33页].
211. Ван Синьби. Исследование некоторых народных песен из «Вышитый кисет» бассейна Желтой реки // Популярная литература и искусство. Шицзячжуан, 2014. Вып. 07. С. 46–49 [王鑫沂.黄河流域几首“绣荷包调”民歌研究 // 大众文艺.石家庄.2014. №07. 46–49页].

212. Ван Хунцзо. Сравнение народной песни «Пешком на запад» из Шаньси и Шэньси. На примере местностей Хэцюй и Фугу // Художественная критика. Гуйчжоу. 2020. № 08. С. 26–27 [王泓锴. 山陕两地民歌«走西口»对比--以河曲、府谷为例 // 艺术评鉴. 贵州. 2020. №08. 26–27 页].
213. Ван Хуньюй. Гао Юань. Художественные особенности фортепианной музыки в малых формах полифонических песен Чэнь Минчжи // Журнал художественного образования. Пекин, 2016. №. 03. С. 110 [王宏宇. 高原. 陈铭志 《小型复调格律乐曲集》钢琴音乐的艺术特征 // 艺术教育. 2016. №. 03. 110 页].
214. Ван Хуэй. Анализ создания фуги Танеева – на примере «Иоанна Дамаскина», «По прочтении псалмов» и *gis* минорной прелюдии и фуги // Музыкальная жизнь. Пекин, 2010. №10. С. 62–64 [王慧. 试析塔涅耶夫的赋格曲创作——以《大马士革的约翰》《读完诗篇之后》、《#g 小调前奏曲与赋格》三部作品为例. 音乐生活. 北京. 2010. №10. С. 62–64].
215. Ван Чжо. Чжан Мяо. Исследование вклада Черепнина в развитие современной китайской музыки // Мир Лантай. 2014. Вып. 12. С. 71 [王卓. 王张苗. 齐尔品对当代中国音乐发展的贡献研究. // 兰台世界. 辽宁 2014. 12 期. 71 页.]
216. Ван Ювэй. Исследование полифонических фортепианных произведений Рао Юяня с точки зрения методов обучения игре на фортепиано: на примере «Интродукция и fuga – лирическая поэзия»: Магистерская диссертация / Сианьская консерватория музыки, Сиань, 2022. 39 с. [王雨薇. 钢琴教学法视阈下的饶余燕复调钢琴作品研究: 以引子与赋格—抒情诗为例: 硕士论文/ 西安音乐学院. 西安. 2022. 39 页.]
217. Ван Юйхэ. История Новая и новейшая китайской музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1984. 377 с. [汪毓和. 中国近现代音乐史. 北京: 人民出版社, 1984. 377 页].
218. Ван Юхэ. Музыкальный педагог и композитор, посвятивший свою жизнь музыкальному делу Родины – написано к 80-летию со дня рождения профессора Су Ся // Народная музыка. 2005. № 06. С. 14–16. [汪毓和. 毕生奉献给祖国音

- 乐事业的音乐教育家、作曲家——为苏夏教授 80 华诞 // 人民音乐 2005. № 06. 14–16.页].
219. Ван Ямин. Воспоминания о русских музыкантах в Шанхае: Аксаков // Фортепианное искусство. Пекин. 2014. Вып. 5. С. 18–23 [王亚民. 忆上海俄侨音乐奇才:阿克萨科夫 //钢琴艺术. 北京. 2014. 05 期. С. 18–23 页]
220. Ван Ямин. Вспоминая об отце фортепианного образования в современном Китае: Борис Захаров // Фортепианное искусство. Пекин. 2013. № 10. С. 14–16 王亚民. 忆中国近现代钢琴教育之父:鲍里斯·查哈罗夫//钢琴艺术. 北京.2013. № 10. С. 14–16].
221. Ван Яцинь. Анализ музыки и исполнения «Прелюдии и фуги» Чэнь Минчжи: Магистерская диссертация / Северо-восточный педагогический университет. Чанчунь, 2013. 32 с. [王亚琴. 陈铭志《序曲与赋格曲集》的音乐与演奏分析: 硕士学位论文/ 东北师范大学. 2013. 32 页].
222. Го Вэньцзин. Воспоминания о господине Су Ся // Народная музыка. Пекин, 2020. №. 08. С. 46–48 [郭文景. 琐忆苏夏先生. 人民音乐. 2020. №.08. 46–48 页].
223. Го Синь. Интервью с известным музыкальным теоретиком г-ном Чжэн Инли. // Музыкальное время и пространство. Гуйчжоу, 2014. №. 17. С. 16–20 [郭昕. 访著名音乐理论家郑英烈先生. 音乐时空. 贵州 2014. №. 17. 16–20 页].
224. Гун Сяотин. Национальное многоголосное мышление и его значение в преподавании композиции: обсуждение вопросов преподавания предмета «полифония» // Журнал Центральной консерватории. 2017. №. 04. С. 21–24 [龚晓婷. 多声思维在作曲教学中的重要性——兼谈复调课教学中的相关问题 讨 // 中央音乐学院学报. 2017 年 04 期, 21-24 页].
225. Гун Сяотин. Основы полифонической музыки // Пекин: Народное музыкальное издательство. 2013. 267 с. [龚晓婷. 复调音乐基础. // 北京: 人民音乐出版社. 2013. 267 页].
226. Гуоле Хуачжан. Влияние западной музыки на китайское музыкальное образование до и после Движения 4 мая [Электронный ресурс]. URL:

- <http://www.musiceol.com/news/html/2010-9/20109101583326505257.html>. [中华乐章. 五四运动前后西方音乐对中国音乐教育的影网址 :<http://www.musiceol.com/news/html/2010-9/20109101583326505257.html>. 2024.10.12].
227. Гэ Чанг, Лю Ци. Сравнительное исследование полифонических приемов в циклах из 24 прелюдиях и фуг Баха и Щедрина // Песня Желтой реки. Шаньси. №10. 2021. С. 19–21 [戈畅, 刘奇. 巴赫和谢德林《二十四首前奏曲和赋格复调技法之比较研究》. // 黄河之声. 山西. №10. 2021. 19–21 页].
228. Дай Байшен. Символ традиционной китайской культуры – Анализ «китайского стиля» в фортепианной пьесе Ван Лисаня «Каллиграфия и Гуцинъ»: #F Шан // Журнал Уханьской консерватории. 2004. № 2. С. 34–40 [代百生. 中国传统文化的象征——汪立三钢琴曲《#F 商:书法与琴韵》中的《中国风格探析》// 武汉音乐学院. 2004. № 2. 34–40 页].
229. Дай Байшэн. Что такое китайский стиль фортепианной музыки? Изучение китайской фортепианной музыки с точки зрения культуры // Китайское музыковедение. Пекин. 2005. №. 03. С. 97–102 [代百生. 何谓钢琴音乐的中国风格从文化的视角研究 中国钢琴音乐 // 中国音乐学. 北京. 2005 №. 03. 97–102 页].
230. Дай Пэнхай. Вечный Хуан Цзы – К 100-летию со дня рождения господина Хуан Цзы (1904-2004) // Искусство Фуцзянь. Фуцзянь, 2005. № 01. С. 26–34 [戴鹏海. 永远的黄自——纪念黄自先生百年诞辰(1904-2004). // 福建艺术. 福建. 2005. 01 期. 26–34 页].
231. Дай Пэнхай. Дин Шандэ и его музыкальные произведения: Сборник статей 4-ой конференции современной музыки. Шанхай: Шанхайская консерватория, 1993. 175 с. [戴鹏海. 丁善德及其音乐作品:上海音乐学院现代音乐学会第四届年会论文集上海:上海音乐出版社. 1993. 175 页].
232. Дай Пэнхай. Музыкальная жизнь Дин Шан Дэ. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 1993. 178 с. [戴鹏海. 丁善德音乐年谱. 北京 中央音乐学院出版 1993. 175 页].

233. Дин Шандэ. Исследование о приемах композиции. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1990. 154 с. [丁善德. 对作曲技巧的研究. 上海: 上海音乐出版社. 1990. 154 页].
234. Дин Шандэ. Очерки по технике фуги. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1957. 141 с. [丁善德. 赋格写作技术的纲要. 上海: 上海音乐出版社. 1957. 141 页].
235. Дин Шандэ. Простой контрапункт. Пекин: Музыкальное издательство, 1954. 66 с. [丁善德. 单的对位大纲. 北京: 音乐出版社. 1954, 66 页].
236. Дин Шандэ. Сложный контрапункт. Шанхай: Новая музыка, 1954. 47 с. [丁善德. 复杂的对位. 上海: 新音乐出版社. 1954, 47 页].
237. Дуань Пинтай. Полифоническая музыка. Том 1. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1987. 286 с. [段平泰. 复调音乐. 1 册. 北京: 人民音乐出版社, 1987. 286 页].
238. Дуань Пинтай. Полифоническая музыка. Том 2. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1987. 139 с. [段平泰. 复调音乐 (2 册). 北京: 人民音乐出版社, 1987. 139 页].
239. Дэн Ичжи. Анализ и исполнение «Дойе» // Журнал «Песни раз в два месяца». Гуанси. 2011. № 2. С. 53–55. [邓毅志. «多耶»的分析与演奏. «歌海». 广西. 2011. № 2. 53–55 页].
240. Е Синь. Исследование сычуаньских народных песен в сборнике «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано» // Северная музыка. 2012. № 2. С. 75 [叶欣. 《中国民歌钢琴复调小曲 40 首》之四川民歌研究 // 北方音乐. 哈尔滨, 2012. № 02. 75 页].
241. Е Сымин. Некоторые размышления о преподавании полифонии в Киге. // Музыкальное-искусство. Шанхай: Шанхайская музыкальная консерватория. 2013. №-3. С. 35–42 [叶思敏. 对我国复调教学的一些思考. 上海. 上海音乐学. 2013. №-3. 35–42 页].

242. Е Сымин. Празднование 80-летия г-на Чэнь Минчжи // Народная музыка. Пекин. 2005. Вып. 10. С. 9–10 [叶思敏. 庆祝陈铭志 80 岁生日//人民音乐. 北京. 2005 年. №10. 9–10 页].
243. Жен Ляосу. Произведение Сан Тун «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» в целях ознакомления с китайским фортепианным репертуаром // Журнал Шэньянской консерватории. Шэньян. 2002. № 03. С. 20–26 [任辽苏. 他山之石可以攻玉——从桑桐的《内蒙民歌主题小曲七首》看中国钢琴改编曲// 沈阳音乐学院. 沈阳. 2002. № 03. 20–26 页].
244. И Пин Цэ. Парадигма «Чжунхэ»: мышление «Инь Ян Лян И» // Шаньдун: «Исследование Чжоуи». 2004. № 1. С. 49–54.
245. Издания Шанхайской консерватории: О публикации учебника по написанию полифонической музыки Чэнь Минчжи // Музыкальное искусство Шанхайской консерватории. Шанхай. 1987. №. 3. С. 81 [陈铭志复调音乐写作基础教程已出版 //上海音乐学院音乐艺术. 上海. 1987. №. 3. 81 页].
246. Лай Чаоши. О формировании, развитии и наследовании мысли полифонического музыкального образования Дин Шандэ // Музыкальное искусство Шанхайской консерватории. Шанхай, 2010. № 03. С. 113–119 [赖朝师. 略论丁善德复调音乐教育思想的形成、发展与传承赖朝师. //上海音乐学院音乐艺术. 上海. 2010. № 03. 113–119 页].
247. Лао Цзы. Тао Дэ Цзин. Пекин: Издательство писателей, 2015. 32 с. [老子. 道德经. 北京: 作家出版社, 2015, 32 页]
248. Ли Инхай. Методика упражнений в пентатонных ладах на фортепиано. Шанхай: Шанхайское издательство культуры и искусства, 1959. [黎英海. 五声音调钢琴指法练习. 上海: 上海文艺出版社. 1959. 88 页].
249. Ли Инхай. Ладь национальности Хань и их склад. Шанхай: Издательство литературы и искусства, 1959. 268 с. [黎英海. 汉族调式和和声. 上海: 文艺出版. 1959. 268 页].

250. Ли На. Беседа о преподавании исполнения фортепианных полифонических произведений Баха // Большая сцена, Хэбэй, 2013(09). С. 225–226 [李娜. 巴赫钢琴复调作品的演奏教学探讨 // 大舞台, 河北, 2013(09). 225–226 页].
251. Ли Сяои. Анализ национального стиля и исполнительских особенностей фортепианного произведения Чэнь И «Дуойе»: Магистерская диссертация / Тяньцзиньская консерватория, 2016. 22 с. [李晓艺. 试论陈怡钢琴作品《多耶》中的民族风格及演奏特点分析. 硕士论文/天津音乐学院. 2016. 22 页].
252. Ли Цзе. Структурная сила и сплоченность – ритм и «числовое управление» фортепианного соло Чэнь И «Дуойе». Анализ: Магистерская диссертация / Уханьская консерватория. Ухань, 2009. 37 с. [李劫. «结构力»与«凝聚力»: 硕士论文/武汉音乐学院. 武汉. 2009. 37 页].
253. Линь Хуа. Возрождение полифонической музыки // Журнал Шанхайской консерватории. Шанхай, 1985. № 1. С. 10–17 [林华. 复调音乐的复兴. 上海音乐学院. 上海. 1985. №. 01. С. 10–17 页].
254. Линь Хуа. Закулисные мысли – окончательные размышления о преподавании полифонии // Журнал Шэньянской музыкальной консерватории. Шэньян. 2016. № 01. С. 5–10 [林华. 卸粧感言—对复调教学的最终思考. 沈阳音乐学院学. 沈. 2016. № 01. 5–10 页].
255. Линь Хуа. Краткий курс полифонической музыки. Шанхай: Музыкальное издательство Шанхайской консерватории, 2006. 290 с. [林华. 复调音乐简明教程. 上海: 上海音乐学院出版. 2006. 290 页].
256. Линь Хуа. Полифоническое мастерство письма Стравинского // Шанхайская консерватория. Шанхай, 1986. № 1. С. 29–37 [林华. 斯特拉文斯基的复调写作技巧. 上海音乐学院. 上海. 1986. №. 01. 29-37 页].
257. Линь Хуа. Предисловие // Чэнь Минчжи. Новая теория фуги. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2007 [林华. 序言 // 陈铭志. 赋格新论. 上海: 上海音乐学院, 2007].

258. Линь Хуа. Я люблю Баха: Профессор Линь Хуа учит вас играть инвенции Баха. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 204. 108 с. [林华. 我爱巴赫 林华教授教你弹巴赫创意曲. 上海: 上海音乐出版社, 2004. 108 页].
259. Линь Цзяни. Краткий анализ стилистических особенностей полифонических музыкальных произведений Баха // Северная музыка. Харбин, 2017. № 13. С. 17–18 [林佳妮. 浅析巴赫复调音乐作品的风格特征 // 北方音乐. 哈尔滨, 2017. №13. 17–18 页.].
260. Ло Тяньюй. Исследование звуковой организации в раннем фортепианном сочинении Чэнь И «Дуойе» //Художественная критика. 2020. № 12. С. 65–68 [罗天羽. 陈怡早期钢琴作品多耶中的音响组织研究. // 艺术评鉴, 2020. № 12. 65–68 页].
261. Ло Хуэй. Чэнь Тяньхэ в Чунцине: Магистерская диссертация / Харбин: Харбинская консерватория, 2024. 139 с. [罗慧. 陈田鹤在重庆: 硕士论文 / 哈尔滨: 哈尔滨音乐学院. 139 页].
262. Ло Чжунжун, Ян Батонг. Современный музыкальный словарь. Пекин: Издательство высшего образования, 1997. 713 с. [罗忠镭, 杨八通. 现代音乐欣赏辞典. 北京: 高等教育出版社, 1997. 713 页].
263. Ло Чэнсун. Интерпретация музыкальной концепцию Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту» // Создание музыки. Пекин. 2012 .№ 08. С. 126–127[罗承松. 解读林华«司空图二十四诗品曲解集注»的音乐构思. 音乐创作. 北京. 2012. № 08. 126–127 页].
264. Лю Инань. Краткий анализ мелодической формы и приемов звукоизвлечения в исполнении полифонических произведений Баха //Художественное образование. Пекин, 2015. № 06. С. 210–211 [刘亦楠. 浅析巴赫复调作品的旋律形态及触键方式 //艺术教育. 北京, 2015. № 06. 210–211 页.].
265. Лю Пэн. Музыкальный анализ Концерта для бамбуковой флейты «Вопросы небес» Чжу Шируя // Журнал Центральной консерватории. 2021. №.03. С. 39–

- 53 [刘鹏.朱世瑞竹笛协奏曲《天问之问》的音乐分析. 中央音乐学院学报. 2021. №. 03. С. 39–53 页].
266. Лю Фуан. Полифоническое письмо в китайском национальном стиле. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1989. 446 с. [刘福安. 民族化复调写作. 上海: 上海音乐出版社, 1989. 446 页].
267. Лю Цзивэю. Анализ художественных характеристик оперы «Цветочный барабан» провинции Хунань // Журнал: Да Гуань = Не только музыка Кайфэн, 2022, №. 01. С. 111–113 [刘紫薇. 湖南花鼓戏艺术特色探析.// 大观. 开封, 2022, №. 01. С. 111–113 页].
268. Лю Цзинчжи. Плагиат, имитация, трансплантация: Три этапа развития новой музыки в Китае // Вестник Нанкинского института искусств. Нанкин, 2000. № 3. С. 7–10 [刘靖之. 抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段 //南京艺术学院学报. 南京, 2000. №. 03. 第 7-10 页].
269. Лю Цянь. Исследование гармонических приемов, использованных Ду Минсином при создании музыки во время его пребывания в Советском Союзе // Исследования музыки. Пекин, 2023. №. 03. С.104–111 [刘倩. 杜鸣心. 留苏音乐创作和声技巧研究//《音乐研究》. 北京. 2023. №. 03. 第 104-111 页].
270. Лю Чжун, Сюэ Сунмэй. Всеобщая история китайской музыки. Пекин: издательством Университета Цинхуа, 2017. 391с. [刘忠、薛松梅, 中国音乐通史. 清华大学出版社. 2017 391 页].
271. Лю Юнпин. Путь эволюции и особенности китаизации теории полифонии в период республики // Китайская музыка. Пекина, 2024. № 01. С. 161–176 [刘永平. 民国时期复调理论中国化演变路径及特征 // 中国音乐. 北京, 2024 年. № 01. 161–176 页].
272. Лю Юнпин. Современные полифонические техники и фуга. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2017. 364 с. [刘永平. 现代对位及其赋格. 上海: 上海音乐学院出版, 2017. 364 页].

273. Лян Файон. В память о моем наставнике Ю Сусянь // Музыкальная жизнь. Шэнья, 2021. №. 01. С. 11–14 [梁发勇. 怀念我的导师于苏贤先生. 音乐生活. 沈阳. 2021 年. №. 01. 11–14 页].
274. Лян Файон. Интеграция традиции, национальности и современности – разнообразие в «Пять фортепианных прелюдий и фуг» Яо Хэнчжэнь // Журнал Синхайской консерватории музыки. Гуанчжоу, 2007. №. 04. С. 47–52 [梁发勇. 传统性、民族性与现代性的融合——姚恒璐《五首钢琴前奏曲与赋格曲》中的多样化与多元化. 星海音乐学院学报. 广州, 2007. №. 04. 47–52 页].
275. Лян Файон. Обзор 2-го симпозиума по полифонической музыке Национальной консерватории музыки в 2007 году // Народная музыка. Пекин, 2008. № 3. С. 73–75 [梁发勇. 2007 全国音乐院校第二届复调音乐学术研讨会综述 // 人民音乐. 北京, 2008. № 3. 73–75 页].
276. Лян Хунлян. Анализ многослойной структуры фортепианных произведений Ван Лисана «Ташаньская коллекция: Пять прелюдий и фуг» для фортепиано // Северный музыкальный журнал. Т. 13. Хэйлунцзян, 2014. С. 25–26 [梁宏亮. 汪立三钢琴作品《他山集》意蕴的多层结构探析. 北方音乐. 哈尔滨. 2014. № 3. 25–26 页].
277. Мэй Джи. Творческие особенности произведения полифонической музыки Чэнь Минчжи – на примере «прелюдии и фуги» // Большая сцена: Журнал. 2014. С. 126–127 [梅洁. 陈铭志复调音乐作品的创作特征——以前奏曲与赋格为例 // 大舞台. 2014. 126–127 页].
278. Песни различных народностей Китая: Сборник мелодий народных песен. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1992. 429 с. [中国民间歌曲集成: 中国各民族民歌选集 北京: 人民音乐出版社, 1992. 429 页].
279. Пу Фан, Тан Цюнь. Комментарий к статье г-на Су Ся по теории музыки // Народная музыка. Пекин, 2020. № 08. С. 51–58 [蒲方, 汤琼. 评苏夏先生乐论文章. 人民音乐. 北京, 2020. № 08. 51–58 页].

280. Пэн Чен. Исследование полифонических приемов в «Четырех фугах» Хуан Аньлуна: Магистерская диссертация / Нанкинский педагогический университет. Нанкин, 2014. 41 с. [彭晨. 黄安伦《赋格四首》复调技法研究: 硕士论文/南京艺术学院. 南京, 2014. 41 页].
281. Пэн Чжиминь. Длинная улыбка и песня. Великая река течет на восток—очень скучаю по профессору Се Гунчэну // Народная музыка. Пекин, 2020. № 02. С. 58–62. [彭志敏. 长笑当歌 大江东去——深切怀念谢功成教授. //人民音乐. 北京. 2020. № 02. С. 58–62 页].
282. Рао Юань. О теоретической системе советской полифонической музыки // Китайское музыковедение. Пекин, 1990. № 01. С. 13–20 [饶余燕. 试论苏联复调音乐理论体系. 中国音乐 北京, 1990. № 01. 13–20 页].
283. Рао Юань. К 80-летию профессора Чэнь Минчжи и 55-летию преподавания // Журнал Сианьской консерватории. Сиань, 2005. Вып. 4. С. 8–9 [饶余燕. 谨致陈铭志教 80 周年暨从教 55 周年//西安音乐学院学报. 西安. 2005. № 4. 8–9 页].
284. Сан Тун. Памяти Вольфганга Френкеля и Юлиуса Шлосса // Искусство музыки: журнал Шанхайской консерватории музыки, 1990. № 1. С. 10–12) [桑桐. 纪念弗兰克尔与许洛士-介绍两位原我院德国作曲教授. 音乐艺术. 上海 1990. № 1. С. 10–12].
285. Си Сявузи [Кристиан Утц, Германия], Чжан И. Рождение двенадцатитоновой музыки в Шанхае // Журнал: Шанхайская консерватория, Шанхай. 2004. № 03. С. 56–62. [思想悟子, 张漪. 十二音音乐在上海的诞生—论作为作曲家、音乐家和教师的沃尔夫冈·弗兰克尔 // 上海音乐学院. 上海. 2004. № 03. 56–62 页].
286. Су Ся. Инновации и исследования // Народная музыка. Пекин, 1982. № 11. С. 8–9 [苏夏. 创新和探索 // 人民音乐. 北京, 1982. № 11. 8–9 页].
287. Су Ся. О шедеврах современных китайских музыкантов. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2005. 424 с. [苏夏. 论中国现代音乐名家名作. / 北京: 中央音乐学院出版, 2005. 424 页].

288. Су Ся. Практический метод контрапункта. Шанхай: Новое музыкальное издательство. 1950. 212с. [苏夏. 实用对位法. 上海. 新音乐社. 1950. 212 页].
289. Сун Хунчжи. Ю Сусянь и ее система преподавания полифонии // Музыкальное творчество. Пекин, 2015. №01. С. 36–42 [孙志鸿. 于苏贤和她的复调教学体系. 音乐创作. 北京. 2015. №01. 36–42 页].
290. Сунь Хундан. Анализ национальных особенностей китайских фортепианных аранжировок // Музыкальная жизнь. Шэньян, 2016. №.09, С.68-69 [孙红丹. 解析中国钢琴改编曲中的民族化特征. // «音乐生活». 沈阳, 2016. №.09.68-69 页].
291. Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцюань. Краткая общая история китайской музыки. Шаньдун: Издательство Шаньдунского министерства образования, 2012. 465 с. [孙继南, 周柱铨, 中国音乐通史简编 山东; 山东教育出版社. 2012. 465 页].
292. Сунь Юньин. Базовый учебник полифонической музыки. Пекин: Высшее образование, 1991. 118 с. [孙云鹰. 复调音乐基础教程. 北京: 高等教育出版社. 1991.118 页].
293. Сунь Юньин. Вспоминая свою карьеру преподавателя полифонии // Журнал Тяньцзиньской консерватории. Тяньцзинь., 2005. № 2. С. 40–41 [孙云鹰. 回顾我的复调教学生涯. //天津音乐学院. 天津. 2005. № 2. 40–41 页].
294. Сунь Юньин. Контрапункт: базовый курс полифонической музыки (1-е изд.). Пекин: Высшее образование, 2005. 253с. [孙云鹰. 对位法复调音乐教程. 北京: 高等教育出版社. 2005. 253 页].
295. Сунь Юэмэй, Фань Сяофэн. История развития китайского современного вокального музыкального искусства. Чжэцзян: Издательство Чжэцзянского университета, 2011. 304с. С. 154–155. [孙悦湄、范晓峰. 中国近现代声乐艺术发展史. 浙江: 浙江大学出版社, 2011. 304 页. 154–155 页].

296. Сюй Ли. Предварительное исследование национализации современной китайской фортепианной музыки: Магистерская диссертация / Шаньсийский педагогический университет. Шаньси. 2015. 47с. [徐莉. 中国近现代钢琴音乐的民族化初探: 硕士论文. 山西师范大学. 山西. 2015. 47 页.]
297. Сюй Мэндун. Выступление на симпозиуме, посвященном 90-летию со дня рождения г-на Чэнь Минчжи // Журнал Шэньянской консерватории музыки. Шэньян. 2016. Вып. 1. С. 11. [徐孟东. 在纪念陈铭志先生诞辰 90 周年座谈会上的讲话//沈阳音乐学院. 沈阳. 2016. №1. 11 页].
298. Сюй Мэндун. Особенности «прозаической культуры» в традиционной китайской музыке // Журнал Ханчжоуского педагогического университета. Ханчжоу, 1990. № 01. С. 77–82 [徐孟东. 谈“新潮作曲家”的音乐观念. // 杭州师范学院学报. 杭州. 1990 年. 01. 77–82 页].
299. Сюй Мэндун. Становление, развитие и осмысление теории китайской полифонической музыки //Музыкальное искусство. Музыкальное искусство Шанхайской консерватории. Шанхай, 2018. № 1. С. 46–61 [徐孟东. 中国复调音乐理论的形成、发展与思考. //音乐艺术. 上海音乐学院. 上海. 2018. №1. 46–61 页].
300. Сюй Пинли. Музыкальное творчество и теоретические инновации композитора Ли Инхая // Музыкальное творчество. Пекин, 2012. №. 09. С. 11–17 [徐平力. 集民族之精华创华夏之神韵作曲家黎英海的音乐创作与理论创新 音乐创作. 北京. 2012. №.09. 11–17 页].
301. Сюй Тяньсян. Музыкальная жизнь Ли Сианя // Музыкальная жизнь: Газета. Пекин, 2016. № 01. С. 17–21 [徐天祥. 走出大峡谷——李西安的音乐人生. 音乐生活. 北京, 2016. № 01. 17–21 页].
302. Сюй Цзихань. Исследование современных китайских фортепианных полифонических произведений: Магистерская диссертация / Китайская консерватория. Пекин, 2016. 67 с. [徐子涵. 中国当代钢琴复调作品研究:硕士论文/中国音乐学院.北京.2016. 67 页].

303. Сяо Руосинь Анализ национальных элементов в творчестве Ван Лисана // Большая сцена: Журнал. Шицзячжуан, 2014. №. 10. С. 159–160 [肖若心. 汪立三钢琴创作中的民族元素探析. 大舞. 石家庄. 2014. №. 10. 159–160 页].
304. Сяо Шусянь. Несколько вопросов о написании полифонической музыки. Музыкальные исследования. Пекин, 1958. №. 06. С. 54–71 [萧淑娴; 关于复调音乐写作的几个问题 // 音乐研究. 北., 1958. № 06. 54–71 页].
305. Сяо Юмэй. В гостях у нового русского композитора и пианиста Александра Черепнина в Шанхае. Краткая биография Александра Черепнина и характеристики его произведений // Музыкальный журнал. Шанхай, 1934. № 03. С. 1–11. [萧友梅. 来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大车列普您的略传与其著作的特色. // 音乐杂志. 上海. 1934, № 03. 1–11 页].
306. Сяо Юмэй. Методы исследования музыки // Музыкальный журнал. Пекин, 1920. Том 1. № 4. С. неизв. [萧友梅. 乐学研究法 // 音乐杂志. 北京, 1920. 第 1 卷, 4 号].
307. Сяо Юмэй. Очерк гармонии // Музыкальный журнал. Пекин, 1920. Том 1. № 9. С. неизв. [萧友梅. 和声学纲要 // 音乐杂志. 北京, 1920. 第 1 卷. 9 号].
308. Сяо Юмэй. Очерк истории современной западной музыки. Пекин: (формат учебника Пекинского университета), 1920–1923. 63с. [萧友梅. 近世西洋音乐史纲. 北京: 北京女子高等师范学校. 1920–1923. 63 页].
309. Сяо Юмэй. Уведомление о заказе фортепианной музыки с китайским колоритом // Музыкальный журнал. Шанхай, 1934. № 03. С. 63 [萧友梅. 征求有中国风味的音乐作品. 音乐杂志. 上海. 1934. 03. 63 页].
310. Сяо Ян. Цянь Жэньпин. Цзян Динсянь и Шанхайский музыкальный специальный колледж // Журнал Уханьской консерватории. 2013. №. 03. С. 5–15 [肖阳. 钱仁平. 江定仙先生与“国立音专”. 武汉音乐学院学报. 2013. №. 03. 5–15 页].
311. Тан Де. Исследование эстетических мыслей и художественной обработки хоровых произведений Хуан Аньлуня: Магистерская диссертация / Хунаньский

- педагогический университет. Хунань, 2007. 64 с. [唐德. 黄安伦合唱作品的美学思想及艺术处理探究: 硕士学位论文/湖南师范大学.湖南.2007. 64 页].
312. Тао Ябин, Го Мэн. Исследование музыкальной деятельности Цзо Чжэньгуан Пекин: Издательство «Китайская опера», 2014. 239 с. [陶亚兵, 郭萌. 左贞观音乐活动研究. 北京: 中国戏剧出版社, 2014. 239 页].
313. Тянь Хэяо. Краткий анализ красоты народной песни «Жасмин» // Домашняя драма. Ухань, 2019. Вып. 22. С. 61 [田鹤瑶. 浅析民歌《茉莉花》之美. //戏剧之家.武汉, 2019. № 22. 61–61 页].
314. У Жуньлинь. Послушайте новое произведение Линь Хуа «Сыкун Ту. Оценка двадцати четырех стихотворений Объяснение и Комментарий» // Любитель музыки. Шанхай, 1990 № 05. С. 12–14 [吴润霖. 音乐的《诗品》品诗的音乐—听林华新作《司空图二十四诗品曲解集注》 // 音乐爱好者.上海. 1990 № 05. 12–14 页].
315. У Жуньхуа. Полифоническое мышление и формы в творчестве Дин Шан Дэ // Сычуаньская музыкальная консерватория. Сычуань, 2005. № 2.С. 42–49 伍润华. 丁善德创作中复调形式与复调思维的运用. 音乐探索四川音乐学院. 四川, 2005. № 2. 42–49 页].
316. У Фань. Обзор культурного очарования народной песни северной провинции Шэньси «Иду к западным воротам»//Новый Запад. Сиан. 2015. №. 21. С. 32–32[吴凡. 陕北民歌《走西口》文化魅力审视. // 新西部. 西安.2015. №. 21. С. 32–32 页.]
317. У Цинъюй. «Клавирные произведения Баха»: Перевод и академические рецензии: Магистерская диссертация / Шанхай: Шанхайская консерватория, 2022. 316 с. [吴清宇. 译著《巴赫键盘作品翻译》及学术书评: 硕士学位论文/上海: 上海音乐学院, 2022. 316 页].
318. У Чжибинь, Е Бо. Г-н Ли Сусинь их глазами — интервью с Ин Шичжэнь, Чэнь Минем и Хуан Тяньдуном // Музыкальная консерватория Синхай, Гуанчжоу.

2012. №2. С. 121–128. [吴志斌, 叶波. 他们眼中的李素心先生—访应诗真、陈敏、黄天东 // 星海音乐学院. 广州. 2012. №2. С. 121–128].
319. Фан Цзуинь. Введение в многоголосные народные песни Китая. Пекин: Народное музыкальное издательство. 1994. 628 с. [樊祖荫. 中国多声部民歌概论. 北京: 人民音乐出版社 1994. 628 页].
320. Фан Цзуинь. Теория и способы гармонизации в китайских пентатонных ладах. 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, 2003. 306 页].
321. Фан Цзуинь. Учебник гармонического письма традиционных мажора, минора и пентатоники. Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь, 1999. С. 613 [樊祖荫. 传统大小调五声性调式和声写作教程 // 中国人民大学出版社, 1999. 613 页].
322. Фэн Гуаньюй. Обряды и музыка способствуют процветанию нации—Празднование 110-летия со дня рождения г-на Ван Гуанци // Журнал Сычуаньской консерватории. 2003. №. 04. С. 3–6 [冯光钰. 礼乐兴邦 复兴中华—纪念王光祈先生诞辰 110 周年. 四川音乐学院学报. 2003. №. 04. 3–6 页].
323. Хань Тяньюй, Чжан Синьань, Лян Маочунь. Век музыки. Пекин: Китайское экономическое издательство, 2001. 528 с. [韩天雨, 张新安, 梁茂春, 百年音乐之声. 北京: 中国经济出版社, 2001. 528 页].
324. Ху И. Исследование музыкальных особенностей и применения в педагогическом репертуаре «30 китайских народных фортепианных пьес для детей» Се Гунчэна: Магистерская диссертация / Уханьская консерватория. Ухань, 2020. 39 с. [胡艺. 谢功成《中国民歌儿童钢琴曲 30 首》的音乐特征及教学应用研究. 硕士学位论文/武汉音乐学院. 武汉. 2020. 39 页].
325. Ху Сяодун. Подведение итогов празднования 80-летия со дня рождения Ло Чжунжуна, известного композитора и профессора Музыкальной консерватории Китая // Северный музыкальный журнал. Хэйлунцзян, 2005. С. 9 [胡晓东.

- 著名作曲家、中国音乐学院教授罗忠镕先生 80 寿辰纪念活动综述. 哈尔滨. 2005.9 页].
326. Ху Хунган. Историческая эволюция фортепианной музыки. Элементы пекинской оперы // Сычуанская драма, Сычуан.2022. № 09. С. 116–118 [胡洪刚. 京剧元素钢琴曲的历史演进. //四川戏剧.四川.2022. № 09. 116–118 页].
327. Хуан Цзы. Обсуждение учебника французской гармонии с друзьями // Посмертные работы Хуан Цзы: Сборник литературных теорий в томах. Аньхой: Издательство литературы и искусства, 1997. С. 4–6 [黄自. 与友人论法文版和声教材. // 黄自遗作: 文论分册集. 安徽: 安徽文艺出版社. 1997. 4–6 页].
328. Хуан Цзы. Посмертные работы Хуан Цзы: Сборник инструментальных произведений в томах / Послесловие – Дай Пэнхай. Аньхой: Издательство литературы и искусства, 1998. 97с. [黄自. 黄自遗作: 器乐作品分册集. 安徽: 安徽文艺出版社. 1998. 97 页].
329. Хуан Цзы. Посмертные работы Хуан Цзы: Сборник литературных статей в томах. Аньхой: Издательство литературы и искусства, 1997. 177 с. [黄自. 黄自遗作: 文论分册集. 安徽: 安徽文艺出版社, 1997. 177 页].
330. Хуан Цзы. Простой контрапункт: краткое изложение. Шанхай: Шанхайская музыкальная компания, 1939. 48 с. [黄自. 单对位法概要上海: 上海音乐出版. 1939. 48 页].
331. Хэ Яньпин Применение приемов гармонии и полифонической композиции в народной музыке // Да Гуань=Не только музыка. Кайфэн, 2021. №. 3. С. 50–51 [何艳平. 民族音乐中和声与复调作曲技术的应用. 大观. 2021. №. 3. 50–51 页].
332. Цзо Чжэньгуан. Дорога роз и шипов Лю Шикуня // Фортепианное искусство. Шанхай, 2015. № 11. С. 21–25 [左贞观. 刘诗昆的玫瑰与荆棘之路 // 钢琴艺术. 上海, 2015. № 11. С. 21–25].
333. Цзо Чжэньгуан. Пентатоника в советской народной музыке // Китайская музыка. №. 04. Пекин, 1990. С. 5–6 [左贞观. 苏联民间音乐中的五声调式. // 中国音乐. №. 04. 北京, 1990. С. 5–6].

334. Цзэн Сюнь. Краткое обсуждение стиля исполнения клавирных произведений Баха // Журнал Университета Паньчжихуа. Сычуань, 2009. № 26. С. 90–92 [曾迅.巴赫键盘作品演奏风格之浅论 // 攀枝花学院学报.四川, 2009. № 26. 90–92 页].
335. Цзян Шутун. Исследование «Трех прелюдий и фуг» Чэнь Минчжи // Журнал Сианьской консерватории. Сиань, 2017. Т. 36. С. 137-142 [舒童. 陈铭志《三首前奏曲与赋格》研究//西安音乐学院学报 2017. 36 卷.137-142 页].
336. Цзян Шутун. Сравнительное исследование двух сборников фуг в китайском национальном стиле на примере фуг Чэнь Минчжи и Ю Сусяня: Магистерская диссертация / Сианьская консерватория. Сиань, 2018. 90 с. [姜舒童. 两部中国民族风格赋格曲集比较研究——以陈铭志和于苏贤赋格为例: 硕士论文/西安音乐学院. 西安, 2018. 90 页].
337. Цзян Юаньлу. Многоголосие в китайской народной музыке // Музыкальные исследования. 1960. №. 01. С. 31–45 [姜元禄. 我国民间音乐中的多声部因素 // 音乐研究, 1960. № 01. 31–45 页].
338. Ци Хуан. У поэтов есть только судьба и нет славы – интервью с профессором Ли Миндуо // Фортепианное искусство. 2024. №03. С. 10–18 [齐欢. 诗人只有命运, 没有功名——李民铎教授访谈录(上) // 钢琴艺术. 2024. № 03. 10–18 页].
339. Цинь Сисюань. Воспоминания о Вольфганге Френкеле // Искусство музыки: Журнал Шанхайской консерватории. 2001. № 1. С. 18–19 [秦西炫. 回忆沃尔夫冈弗兰克尔.上海音乐学院.2001. № 1. 18–19 页].
340. Цинь Сисянь. Вспоминая господина Тань Сяолиня // Народная музыка. Пекин. 1981. №. 04. С. 51–52 [秦西弦. 回忆谭小麟先生. // 人民音乐. 北京. 2011. № 07. 40 页].
341. Цянь Жэньпин. Гармония теории и практики – памяти господина Сан Туна, композитора, музыкального теоретика и музыкального педагога // Народная

- музыка. Пекин, 2011. №11. С.40–41 [钱仁平. 理论与实践的和谐—纪念作曲家, 音乐理论家, 音乐教育家桑桐先生// 人民音乐. 北京. 2011. №11. 40–41 页].
342. Чжан Даньцун. Обзор музыкальных произведений Ду Минсиня // Песня о Желтой реке. Шаньси, 2017. №. 01. С. 127 [张丹琼. 杜鸣心音乐作品概述. // 黄河之声. 山西. 2017. 01. 页 127].
343. Чжан Имин. Анализ сольных клавирных произведений Гэ Ганжу // Журнал Уханьской консерватории. 2021. №. 01 С. 145–151 [张奕明. 葛甘孺键盘独奏作品解析. // 武汉音乐学院. 2021. №. 01. 145–151 页].
344. Чжан Инле. Основы серийной музыки: Учебник по написанию серийной музыки. Шанхайское музыкальное издательство. Шанхай, 2007. 334 с. [郑英烈 序列音乐写作教程]. 上海音乐出版社. 上海. 2007. 334 页]
345. Чжан Нань. Исследование различных полифонических приёмов в фортепианных обработках китайских народных песен // Домашняя драма. Ухань, 2017. № 04. С. 113 [张楠. 中国民歌主题钢琴改编曲多种复调技法研究 // 戏剧之家. 武汉. 2017. №04. С. 113].
346. Чжан Сюдун. О «Полифонии XX века» Ю Сусянь // Народная музыка: Журнал. Т. 9. Пекин, 2002. №. 09. С. 51–53 [张旭冬. 20 世纪复调学科的创新成果--于苏贤教授《20 世纪复调音乐》述评. // 人民音乐. 北京. 2002. №. 09. С. 51-53].
347. Чжан Чаочао. Баланс и дисбаланс – анализ фортепианного произведения Чэнь И «Дуоюе» // Песня Желтой реки. Шаньси. 2016. № 02. С. 71–72 [张超超. 平衡与失衡——陈怡钢琴作品多耶解析. // 黄河之声. 山西. 2016. № 02. 71–72 页].
348. Чжан Чи, Чэнь Сувэй, Чжан Бинь. Исследование песни «Вышитый кисет» с точки зрения теории китайской традиционной музыки // Древняя и современная культура и творчество. 2022. № 1. С. 96–98 [弛, 陈苏蕾, 张熳. 中国传统音乐理论视角下《绣荷包》研究 // 古今文创. 武汉, 2022. №. 1. 96–98 页].
349. Чжан Чунься. Эстетическое исследование фортепианного произведения Ван Лисаня «Собрание других гор»: Магистерская диссертация / Тяньцзиньская

- консерватория, Тяньцзинь. 2016. 62 с. [张春霞. 汪立三钢琴作品《他山集》的美学研究: 硕士论文/天津音乐学院. 天津. 2016. 62 页].
350. Чжан Юньсюань. Элементарный курс полифонии (1-е изд.). Пекин: Высшее образование, 2003. 238 с. [张韵璇. 复调音乐初级教. 北京: 高等教育出版社. 2003. 238 页]
351. Чжан Яо. Исследование национализированного применения канонических техник в музыкальных произведениях Чэнь Минчжи // Тяньцзиньская консерватория. 2022. № 03. С. 78–91 [张尧. 陈铭志音乐作品卡农技法民族化运用探赜. // 天津音乐学院. 2022. № 03. 78–91 页].
352. Чжао Лу. Об особенностях аккомпанемента мелодии Пекинской оперы «Глубокой ночью» // Юго-восточная связь. Фучжоу, 2015. № 10. С. 117–118 [赵露. 论京剧曲牌«夜深沉»的伴奏音乐特征. // 东南传播. 福州. 2015. № 10. 117–118 页].
353. Чжао Сяошэн. Инвенции И. С. Баха: обучающая партитура. Аньхой: Аньхойское издательство литературы и искусства, 2011. 142 с. [赵晓生. 教学乐谱 J.S. 巴赫创意曲. 安徽: 安徽文艺出版, 2011. 142 页].
354. Чжао Цзин. Юньнаньская народная песня «Течет река». Обзор литературы // Народная музыка. Куньмин, 2014. № 2. С. 63–64 [赵静. 云南民歌«小河淌水»文献综述. // 民间音乐. 昆明. 2014. № 2. 63–64 页].
355. Чжоу Зия. Краткий анализ сходств и различий музыкальных стилей Баха и Генделя в период барокко // Северная музыка. Харбин, 2016. № 09. С. 1 [周子亚浅. 析巴洛克时期巴赫与亨德尔音乐风格的异同 // 北方音乐. 哈尔滨, 2016. № 09. 1 页].
356. Чжоу Сюэ Ши, Чжао Дэйи. Фуга «Цветочный барабан» Ляо Баошэна // Журнал Уханьской консерватории. Ухань. 1990. № 2. С. 73–80 [周雪石, 赵德义. 廖宝生的赋格曲«花鼓». 武汉音乐学院学报. 武汉. 1990. № 2. 73–80 页].

357. Чжоу Цзинцзин. Китайские народные песни. Пекин: Народное музыкальное издательство. 1993. 358 с. [周晶晶. 中国民歌. 北京: 人民音乐出版. 1993. 358 页]
358. Чжу Шируй. Написание фуги в западной музыке XX века // Журнал Центральной консерватории. Пекин. 1985. № 01. С. 12–26. [朱世瑞. 二十世纪西方音乐中的赋格写作. 中央音乐学院. 1985. №. 01 12–26 页].
359. Чжу Шируй. Формирование и развитие полифонического мышления в китайской музыке // 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. 1992. 333 页].
360. Чжун Гэн Юэ. Полифонический цикл «24 прелюдий и фуг» Щедрина. Магистерская диссертация / Шаньдунский университет искусств, Шаньдун, 2022. 80 с. [钟耕岳. 谢德林《24首前奏曲与赋格》复调研究. 硕士论文/山东艺术学院, 山东. 2022. 80 页].
361. Чжун Тун. Уникальность и исполнительские особенности полифонических фортепианных произведений Баха // Большие технологии. Хайнань, 2019. № 4. С. 265–266 [种彤. 巴赫复调钢琴作品独特性及演奏特点 // 大科技. 海南, 2019. № 15. 265-266 页].
362. Чжу Цзянь. Шэн Цзунлянь китайский композитор на американской музыкальной сцене. Любитель музыки. Шанхай. 1994. № 06. С. 3–5 [朱建. 美国乐坛的中国作曲家盛宗亮 // 音乐爱好者. 上海, 1994. № 06. 3–5 页].
363. Чэн Вэй. Композитор-новатор Ло Чжунжун // Музыкальные исследования. Пекин, 1994. № 01. С. 12–17 [程巍. 不断开拓的作曲家罗忠镕. 音乐研究. 北京. 1994. № 01. 12–17 页].
364. Чэн Тин, Лю Хуацин. Сравнительное исследование фортепианной аранжировки «Глубокой ночью» // Не только музыка. Тяньцзинь, 2020. Вып. 17. С. 17–18 [程婷, 刘华清. 钢琴改编曲《夜深沉》的比较研究 // 艺术大观. 天津, 2020. № 17. 17–18 页].

365. Чэнь Ипин. Сборник «Фугетты на темы китайских народных песен» Ван Пэйюаня вдохновил меня на создание собственного сочинения: Магистерская диссертация / Педагогический университет Внутренней Монголии. Внутренняя Монголия, 2020. 27 с. [陈一品, 汪培元中国民歌主题小赋格曲集对本人创作的启示: 硕士论文/内蒙古师范大学. 内蒙古, 2020. 27 页].
366. Чэнь Минчжи. Сборник статей о полифонии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002 [陈铭志. 我的序曲与赋格 // 陈铭志论文集 上海: 上海音乐出版社, 2002].
367. Чэнь Минчжи. Сборник небольших полифонических жанровых пьес: Пьесы / Сост., вст. ст. Линь Хуа. Шанхай: Музыкальное издательство Шанхайской консерватории, 2005. 33 с. [陈铭志. 小型复调格律乐曲集 / 林华前言 上海: 上海音乐学院出版社, 2005. 33 页].
368. Чэнь Минчжи. 24 прелюдии и фуги Дмитрия Шостаковича, Opus 87 // Чэнь Минчжи. Сборник статей о полифонии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002. С. 87–109 [陈铭志. 对我国民间音乐中复调音乐初步探讨 // 陈铭志论文集. 上海: 上海音乐出版社, 2002. 87–109 页].
369. Чэнь Минчжи. В память о моем учителе Дин Шандэ // Любители музыки. Шанхай, 1996. № 2. С. 2–4 [陈铭志. 光环—纪念恩师丁善德 // 音乐爱好者. 上海. 1996. № 2. 2–4 页].
370. Чэнь Минчжи. Моя «Прелюдия и фуга» // Чэнь Минчжи. Сборник статей о полифонии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002. С. 127–131 [陈铭志. 我的前奏曲与赋格 // 陈铭志论文集. 上海: 上海音乐出版社, 2002 年. 127–131 页].
371. Чэнь Минчжи. Новая теория фуги. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2007. 342 с. [陈铭志. 赋格新论. 上海: 上海音乐学院, 2007. 342 页].

372. Чэнь Минчжи. Новое развитие полифонического мышления Дин Шандэ – анализ «Четырех маленьких прелюдий и фуг» // Журнал Шанхайской консерватории. Шанхай, 1991. С. 51–55 [陈铭志. 丁善德复调思维的新发展—«小序曲与赋格四首». 音乐艺术上海音乐学院学报. 上海, 1991. 51–55 页].
373. Чэнь Минчжи. О мышлении в полифонии // Чэнь Минчжи. Сборник статей о полифонии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002. С. 1–26 [陈铭志. 复调思维的思维 // 陈铭志论文集 上海: 上海音乐出版社. 2002. 1–26 页].
374. Чэнь Минчжи. Полифонические художественные приемы Хэ Лутина // Чэнь Минчжи. Сборник статей о полифонии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. Шанхай: Шанхайская музыкальная пресса, 2002. С. 132–149 [陈铭志. 贺绿汀复调艺术手法 // 陈铭志复调论文集 上海: 上海音乐出版社. 2002], 第 132–149 页].
375. Чэнь Минчжи. Предварительное обсуждение факторов полифонии в народной музыке в моей стране // Сборник полифонических статей Чэнь Минчжи. Шанхай: Шанхайская музыкальная пресса, 2002. С. 87–109 [陈铭志. 对我国民间音乐中复调音乐初步探讨 // 陈铭志论文集上海: 上海音乐出版社. 2002 年. 87–109 页].
376. Чэнь Минчжи. Прелюдии и фуги / Сост., вст. ст. Линь Хуа. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2004. С. 1–9 (陈铭志. 序曲与赋格曲集 / 林华前言 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 1–9 页].
377. Чэнь Минчжи. Сборник полифонических песенок / Сост., вст. ст. Линь Хуа. Шанхай: Музыкальное издательство Шанхайской консерватории, 2005. 1-е изд-е. 32 с. [陈铭志. 复调格小曲集/ 林华前言 上海: 上海音乐学院出版社. 2005. 第一版 32 页].
378. Чэнь Минчжи. Создание фуги. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1997. 205 с. [陈铭志. 赋格曲写作. 上海: 上海音乐出版. 1997. 205 页].

379. Чэнь Минчжи. Сочинение полифонической музыки: Базовый курс. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1986. 293 с. 陈铭志. 复调音乐写作基础教程. 北京: 人民音乐出版社, 1986. 293 页].
380. Чэнь Нуо. Национальные особенности современных китайских полифонических фортепианных произведений // Современная музыка. Цзилинь. 2023. № 11. С. 121–125 [陈诺. 中国当代复调钢琴作品创作的民族化特征 // 当代音乐. 吉林 2023. № 11. 121–125 页].
381. Чэнь Хундуо. Эволюция европейской полифонической теории в Китае в XX веке – на примере полифонической теории Чэнь Минчжи // Журнал Шанхайской консерватории. Шанхай, 2017. №. 04. С. 83–92 [陈鸿铎. 20 世纪以来欧洲复调理论在中国的演变——以陈铭志的复调理论创新为例. 上海音乐学院. 上海. 2017. №. 04. 83–92 页].
382. Ши Юн. Исследование создания фортепианной музыки в стиле пекинской оперы // Журнал Центральной консерватории. Пекин, 2011. № 2. С. 99–110 [施咏. 京剧风格钢琴曲创作研究. // 中央音乐学院学报. 北京, 2011. № 2. 99–110 页].
383. Шу Тянь. Исследование вклада Ли Цуйчжэня в развитие китайского фортепианного искусства // Лантайский мир. Ляонин, 2014. № 25. С. 86–87. [舒田. 李翠贞为中国钢琴艺术发展的贡献考察 // 兰台世界. 辽宁. 2014. № 25. 86–87].
384. Эрму. В Сиане прошла научная конференция по полифонической музыке // Музыкальное искусство. 1989. № 01. С. 3. [二木. 复调音乐学术会议在西安召开. 音乐艺术. 1989. С. 01. 3 页].
385. Ю Пейци. Идеальное сочетание технологии и искусства: анализ техники написания фуги в синьцзянском стиле «Танец Или» // Журнал Института образования Гуанси. Гуанси, 2017. № 06. С. 76–83 [于佩琦. 新疆风格赋格曲《伊犁舞》的写作手法分析. // 广西教育学院学报. 广西, 2017 年 06 期, 76–83 页].

386. Ю Сусянь. 24 фуги с аналитическими очерками. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2013. 166 с. [于苏贤 24 首赋格及创作分析. 北京: 人民音乐出版社. 2013. 166 页].
387. Ю Сусянь. Китайская традиционная многоголосная музыка. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2006. 448с [于苏贤. 中国传统复调音乐. 北京: 人民音乐出版. 2006. 448 页.]
388. Ю Сусянь. Курс полифонической музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. 498 с. [于苏贤. 复调音乐教程. 上海: 上海音乐学院, 2001. 498 页].
389. Ю Сусянь. Полифония XX века. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2001. 363 с. [于苏贤. 20 世纪复调音乐. 北京: 人民音乐出版. 2001. 363 页].
390. Ю Цзе. Анализ полифонических приемов творчества в фортепианной сюите Ван Лисана «Другие горы» (Пять прелюдий и фуг) // Журнал Тели. Чанша, 2013. С. 44–49. [俞婕. 汪立三钢琴套曲他山集的复调创作技法探析.// 特立学刊. 长沙, 2013. № 02. 44–49 页].
391. Юй Сяоцзе. Анализ и исследование национальных элементов в фортепианных произведениях синьцзянского стиля: на примере трех «синьцзянских танцев»: Магистерская диссертация / Ляонинский пед. университет. Ляонин, 2022. 59 с. [于小杰. 新疆风格钢琴作品中的民族元素分析与研究——以三首《新疆舞曲》为例: 硕士学位论文 / 辽宁师范大.2022. 59 页].
392. Ян Тонба. Комментарий к первой «Национальной полифонической музыкальной академической конференции высших музыкальных заведений» // Китайская консерватория музыки. Пекин. 1989. № 2. С. 48–51 [杨巴通. 首届 «全国高等音乐院校复调音乐学术会议»述评//中国音乐学院.北京. 1989. № 2. 48–51 页].
393. Ян Хунбин. Китайское фортепианное искусство. Пекин: Изд-во ун-та Цинхуа, 2012. 309 с. [杨洪冰. «中国钢琴音乐艺术» / 杨洪冰. 北京: 清华大学出版, 2012. 309 页].

394. Ян Юн. Человек в диалоге с контрапунктом – к 60-летию преподавания профессора Дуань Пинтая // Журнал Центральной консерватории. 2012. № 1. С. 38–43. [杨勇. 与对位法对话的人——写于段平泰教授从教 60 周年之际 // 中央音乐学院学报, 2012. № 1. 38–43 页].
395. Ян Юнке. Об использовании национальных элементов в фортепианном творчестве Чэнь И: на примере четырех произведений разных периодов: Магистерская диссертация / Юго-Западный университет. Юго-Запад, 2022. 79 с. [杨韵可. 论陈怡钢琴音乐创作中民族元素的运用: 硕士学位论文/西南大学. 西南. 2022. 79 页].
396. Янь Сюэцзяо. Переложение песни «Глубокой ночью» для эрху: исследование музыкального стиля и техники исполнения: Магистерская диссертация. Нанкинский институт искусств, 2016. 9 с. [颜雪姣. 二胡移植曲《夜深沉》音乐风格及技法表现探析: 硕士学位论文. 南京艺术学院, 2016 年, 9 页].
397. Яо Дунлин. Логика «Прелюдии и фуги соль минор» Хуан Аньлуня // Журнал Путяньского университета. Путянь, 2018. Т. 25. № 6. С. 77–85. [尧东林. 黄安伦《g 小调前奏曲与赋格的逻辑性》. // 莆田学院学报. 莆田. 2018. Т. 25. № 6. 77–85 页].
398. Яо Шэнчан. Памяти г-на Сюй Юнсана // Музыкальное творчество: Журнал Музыкальное творчество. Пекин, 2014. Вып. 6. С. 29–34. [姚盛昌. 纪念许勇三先生. 音乐创作. 北京, 2014. 6 期 29–34 页].

Переводы на китайский язык:

399. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / Пер.: Чэнь Гочжан, Чэн Байшань. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1989. 323 с. [阿列克塞耶夫. 钢琴演奏教学 / 翻译 谌国璋, 程白姗. 上海: 上海音乐出版社, 1989. 323 页].

400. [Арзаманов Ф. Г.] Анализ музыкальных произведений советского теоретика музыки Арзаманова: Конспекты лекций: Рукопись / Пер.: Ван Юйчжан, Сюй Юэчу, Цзян Чжигао. Шанхай: Шанхайская консерватория музыки, 1957. Без нумерации страниц. [阿尔扎玛诺夫. 苏联音乐理论家阿尔扎玛诺夫 音乐作品分析/翻译: 汪启璋. 徐月初. 姜志高上海: 上海音乐学院. 1957].
401. Арзаманов о Танееве и современной музыке / Пер.: Чжан Хуайхуэй // Журнал Шэньянской консерватории. Шэньян, 1991. № 03. С. 61–63 [阿尔扎玛诺夫. 现代音乐与塔涅耶夫/译. 张怀慧 // 沈阳音乐学院学报. 沈阳. 1991. № 03. 61–63 页].
402. Гетшус П. Крупные формы музыкальной композиции / Пер.: Сюй Юнсан. Пекин: Народная музыка, 1982. 263 с. [该丘斯 柏西. 大型曲式学 / 译. 许勇三. 北京:人民音乐出版社. 1982. 263 页].
403. Гетшус П. Метод контрапункта / Пер.: Мяо Тяньжуй. Шанхай: Книжный магазин «Шанхай Ванье», 1950. 171 с.[该丘斯 柏西. 对位法 / 译. 苗天瑞. 上海:上海旺业书店.1950. 171 页].
404. Гофман И. Фортепианная игра / Пер.: Ли Сусинь. Пекин: Народная музыка, 1981. 148 с. [约瑟夫霍夫曼. 论钢琴演奏 / 翻译李素心. 北京: 人民音乐出版社, 1981. 148 页].
405. Левин И. Основные принципы фортепианной игры / Пер.: Мяо Тяньжуй. Пекин: Народная музыка, 1981. 53 с. [瑟夫·列文. 钢琴弹奏的基本法则. 翻译 缪天瑞 // 北京:人民音乐出版社, 1981. 53 页].
406. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Пер.: Ван Цичжана. Пекин: Народная музыка, 1963. 334 с. [涅高兹. «论钢琴演奏艺术 / 翻译汪启璋. 北京:人民音乐出版社, 1963. 334 页].
407. Павлюченко С. Руководство по практическому изучению основ инвенционной полифонии / Пер.: Чжу Шимин. Пекин: Музыкальное издательство, 1955. 110 с. [谢尔盖阿列克谢维奇 帕夫柳钦科. 实用复调音乐初步教程 / 译. 朱世民. 北京: 音乐出版社, 1955. 110 页].

408. Праут Э. Анализ фуги / Пер.: Дуань Пинтай. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2010. 369 с. [普劳特 埃比尼泽. / 译. 段平泰. 赋格分析教程. 上海: 上海音乐出版社. 2010. 369 页].
409. Праут Э. Введение в контрапункт (Контрапункт: строгий и свободный) / Пер. с японского яз.: Мяо Тяньжуй. Шанхай: Книжный магазин «Каймин», 1933. 62 с. [埃比尼泽·普劳特. 对位法概论 (对位法: 严格而自由) / 译. 自日语. 缪天瑞. 上海: 开明书店. 1933. 62 页].
410. Праут Э. Фуга / Пер.: Дуань Пинтай. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2007. 308 с. [普劳特 埃比尼泽. / 译. 段平泰. 赋格写作教程. 上海: 上海音乐出版社. 2007. 308 页].
411. Протопопов Вл. В. Полифонические факторы в музыке Прокофьева (История полифонической музыки) / Пер.: Сюй Чучу // Журнал Нанкинского университета искусств. Нанкин, 1984. № 04. С. 95–98 [普罗托波波夫. 普罗托波波夫 VI. 普罗柯菲耶夫音乐中的复调因素 (复调音乐史) / 译. 徐月初 // 南京艺术学院学报. 南京, 1984. № 04. 95–98 页].
412. Протопопов Вл. В. Полифония Глазунова / Пер.: Сюй Чучу // Музыкальные исследования: Журнал Сычуаньской консерватории. Сычуань, 1987. № 03. С. 80–93. [普罗托波波夫. 格拉祖诺夫的复调音乐 / 译徐月初 // 音乐探索: 四川音乐学院学报. 四川, 1987. № 03. 80–93 页].
413. Протопопов Вл. В. Полифония Глинки / Пер.: Сюй Чучу // Художественное исследование: Журнал. Гуанси. 1988. № 02. С. 39–59 [普罗托波波夫. 格林卡的复调音乐 / 译. 徐月初 // 艺术研究. 广西, 1988. № 02. 39–59 页].
414. Протопопов Вл. В. Полифония Мусоргского / Пер.: Сюй Чучу // Художественное исследование: Журнал. Гуанси, 1996. № 01. С. 12–18 [普罗托波波夫. 莫索尔斯基的复调音乐 / 译 徐月初/艺术研究. 广西, 1996. № 1. 12–18 页].
415. Протопопов Вл. В. Полифония Мясковского / Пер.: Сюй Чучу // Сианьская консерватория. Сиань. 1984. № 02. С. 46–57 [普罗托波波夫米亚斯柯夫斯基的复调音乐/ 译. 徐月初 // 西安音乐学院学报. 1984. № 02. 46–57 页].

416. Протопопов Вл. В. Полифония Танеева / Пер.: Сюй Чучу // Журнал Шэньян-ской консерватории. Шэньян, 1984. № 01. С. 71–76 [普罗托波波夫. 塔涅耶夫复调音乐 / 译. 徐月初 // 沈阳音乐学院学报. 沈阳. 1984. № 1. 71–76 页].
417. Протопопов Вл. В. Полифония Шостаковича / Пер.: Сюй Чучу // Музыкальное искусство: Журнал Шанхайской консерватории. Шанхай, 1984. № 03. С. 53–59 [普罗托波波夫. 肖斯塔科维奇的复调音乐 / 译. 徐月初 // 音乐艺术: 上海音乐学院学报. 上海. 1984. №03. 53–59 页].
418. Римский-Корсаков Н. А. Практическое пособие по гармонии / Пер.: Чжан Хундао. Шанхай: Новая музыка, 1953. 155 с. [里姆斯基科萨科夫. 和声学实用教程 / 译. 张洪岛. 上海: 新音乐出版社. 1953, 155 页].
419. Скребков С. С. Учебник полифонии / Сокр. пер. У Пэйхуа и Фэн Чэньбао. Пекин: Народная музыка, 1957. 300 с. [谢斯克列勃科夫. 复调音乐 / 译. 吴佩华, 丰晨宝. 北京: 人民音乐. 1957. 300 页].
420. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / Пер.: Чэнь Фуцзюнь. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2008. 482 с. [谢斯克列勃科夫. 音乐风格的艺术原则 / 译. 陈复君. 北京: 中央音乐学院出版社. 2008. 482 页].
421. Способин И. В. Учебник гармонии / Пер.: Чэнь Минь. Пекин: Народная музыка, 2000. 570 с. [斯波索宾. 和声教科书 / 陈敏. 北京: 人民音乐. 2000. 570 页].
422. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / Пер.: Чжан Хунмо. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2018. 284 с. [法恩伯格. «钢琴演奏艺术». (翻译张洪模.) 上海音乐出版社, 2018. 284 с.].
423. Хиндемит П. Руководство по композиции / Пер.: Ло Чжунжун. Пекин: Народная музыка, 1983. 232 с. [保罗 兴德米特. 作曲技法 / 译. 罗忠镕. 北京: 人民音乐. 1983. 232 页].
424. Хиндемит П. Традиционная гармония [A concentrated course in traditional harmony; with emphasis on exercises and a minimum of rules] / Пер.: Ло Чжунжун.

Чунцин: Книжный магазин «Вэньгуан», 1950. 141 с. [保罗 兴德米特. 传统的和声 / 译罗忠镕. 重庆: 文光书店. 1950. 141 页].

425. Шёнберг А. Гармония / Пер.: Ло Чжунжун. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. 251 с. [勋伯格. 和声学/ 译.罗忠镕。上海: 上海音乐出版社, 2007 年, 251 页].

Аудиозаписи:

426. Бах И. С. Голдберг-Вариации, BWV 988. Исполнитель: Ланг Ланг [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=55hk75OgWDg> . Дата обращения: 20.09.2024.
427. Бах И. С. Немецкая сюита ре минор. Исполнитель: Фу Конг [Электронный ресурс]. URL: <https://b23.tv/VUtGXBM>. Дата обращения: 20.09.2021.
428. Бах И. С. Хорошо темперированный клавир, прелюдия и fuga ми бемоль минор BWV853. Исполнитель: Сунь Ютонг [Электронный ресурс]. URL: <https://b23.tv/a2LvWEi>. Дата обращения: 20.09.2021.
429. Бах И. С. Токката до минор BWV911. Исполнитель: Ван Юджа [Электронный ресурс]. URL: <https://b23.tv/oMVusqj>. Дата обращения: 20.09.2021.
430. Бах И. С. Хорошо темперированный клавир, прелюдия и fuga до мажор BWV864. Исполнитель: Ланг Ланг [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BY92LIF0z1Y&list=RDBY92LIF0z1Y&start_radio=1. Дата обращения: 20.09.2021.
431. Ван Лисан. «Народные игрушки» из цикла «Пять прелюдий и фуг» [Электронный ресурс]. URL: <https://m.youtube.com/watch?feature=share&v=24wDn9ksenQ&from=singlemessage&isappinstalled=0>. Дата обращения: 20.03.2020.
432. Дин Шандэ. «Четыре маленькие прелюдии и фуги», op. 29. Исполнитель – Цзяньнуо Дин [Электронный ресурс].

- URL: <https://m.youtube.com/watch?from=singlemessage&isappin-stalled=0&v=a4z8u4nbz2c> Дата обращения: 20.03.2020.
433. Дин Шандэ. Прелюдия и fuga № 1 из цикла «Четыре маленькие прелюдии и fuga», op. 29 [Электронный ресурс].
URL: https://c.m.163.com/news/v/VYABN71Q8.html?spss=wap_refluxdl_2018 Дата обращения: 20.03.2020.
434. Задерацкий В. Прелюдия и fuga № 2 ля минор из цикла «24 прелюдии и fuga». Исполнитель: Лю Вэйчэнь [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SJj20wBbGiY&t=146s>. Дата обращения: 14.06.2024.
435. Хиндемит П. Игра тонов. Исполнитель: Ху Я [Электронный ресурс]. URL: <http://www.isrc.com.cn/article/id-74163> . Дата обращения: 20.09.2024.
436. Чен Минчжи Прелюдия и fuga № 3. – Исполнитель: Чжао Сяошэн. URL: <https://b23.tv/qkZXyXF>. Дата обращения: 20.09.2024.
437. Шостакович Д. Прелюдия и fuga ля минор. Исполнитель: Ван Юйцзя [Электронный ресурс]. URL: <https://www.163.com/v/video/VX38NPP6H.html>). Дата обращения: 20.09.2024.
438. Шостакович Д. Прелюдия и fuga ре мажор. Исполнитель: Ким Нам [Электронный ресурс]. URL: <https://b23.tv/8qyEкTK>. Дата обращения: 20.09.2021.
439. Шостакович Д. Прелюдия и fuga ре минор. – Исполнитель: Фэн Ран [Электронный ресурс]. URL: <https://b23.tv/R36Wi7Y> Дата обращения: 20.09.2024.
440. Шостакович Д. Прелюдия и fuga ре бемоль мажор. Исполнитель: Кай Шэн [Электронный ресурс]. URL: <https://b23.tv/2XJXoR9>. Дата обращения: 20.09.2021.
441. Ю Сусянь. 24 fuga. Исполнитель: Сунь Сяосун [Электронный ресурс]. URL: <https://b23.tv/tySwNSY>. Дата обращения: 01.04.2025.

442. Официальный сайт Ассоциации китайских музыкантов: <https://www.chnmusic.org/>.
443. Официальный сайт Китайской национальной академии искусств :
https://www.zgysyzy.org.cn/character_detail/3318.html.
444. Официальный сайт Сианьской консерватории:
<https://www.xacom.edu.cn/dsxx/2021/0525/c765a14233/page.htm>
445. Официальный сайт Уханьской консерватории:
<https://zqx.whcm.edu.cn/info/1003/1175.htm>.
446. Официальный сайт Центральной консерватории:
<https://www.ccom.edu.cn/info/649>.
447. Официальный сайт Чжэцзянского педагогического университета:
https://mypage.zjnu.edu.cn/LCS/zh_CN/jsxx/70299/jsxx/jsxx.htm.
448. Официальный сайт Шанхайской консерватории:
https://yjsb.shcmusic.edu.cn/_t3/2016/1228/c204a3700/pagem.htm.

Приложение 1
Нотные примеры

1. Хэ Лутин. Пьеса для фортепиано «Флейта пастушка»:

2. Китайская народная песня «Овцы на холме» для инструментов сона, эрху, пипы [379. С. 4]:

3. Се Чжисинь. Инвенция на тему юньнаньской народной песни «Чжу Интай», начало:

例200 Allegretto 谢直心:《民歌主题创意曲》

4. Ли Ханьбин. Инвенция на тему народной песни провинции Чжэцзян, «Коммунистическая партия подобна солнцу», начало:

例201 轻快 活泼地 李汉斌:《侗族山歌(共产党象太阳)》(小创意曲)

5. Чэнь Минчжи. «Солдаты и народ», обработка народной песни:

Allegro giocoso (♩ = 96)

f

1. 2.

f

6. Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», № 14 «Вышивка цзиньбянь»:

Moderato

7. Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», № 5 «Вышитый кисет»:

Moderato
mf dolce

8. Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», № 2 «Партизаны спустились с гор Хэншань»:

Andante ad lib.
mf
mp
mp
mf

9. Чэнь Минчжи. «11 фортепианных полифонических пьес», «Гора Мяо соединяется с Пекином», начало:

Animando (♩ = 120)

f

p

10. Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», № 6 «Синь Тянь Ю»:

Allegro 陕西民歌

f

11. Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», № 8 «Светящиеся красные карликовые лилии»:

8. 山丹丹开花红艳艳

陕北民歌

Moderato

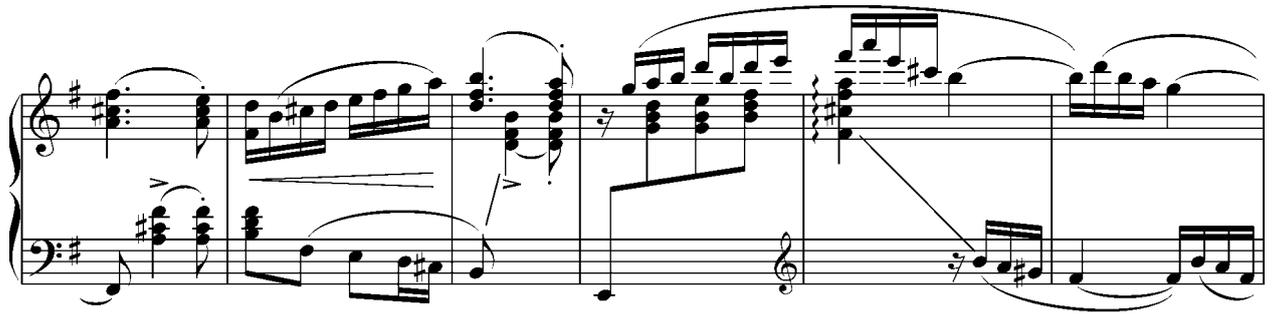
12а, б. Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», № 3, перестановки голосов:

Andante Moderato

13а, б. Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», № 5, перестановки голосов:

Moderato

14. Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», № 40 «Продажа Юаньсяо»:



15. Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», № 20 «Солнце, которое никогда не заходит над лугами»:

Moderato

mf legato

16. Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», № 28 «Красивая девушка»:

Allegretto

The image displays a four-system musical score for piano, titled 'Allegretto'. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4, which changes to 2/4 and 3/4 in subsequent measures. The music features a melodic line in the right hand and a more rhythmic, accompanimental line in the left hand. The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

17. Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифонической обработке для фортепиано», № 30 «Спой о моём прекрасном родном городе»:

18. Чжу Шируй. Инвенция «Глубокой ночью», начало:

19. Чжу Шируй. Инвенция «Глубокой ночью», кода:

20. Ю Сусьянь. «24 фуги». Четырехголосная-двойная-фуга-№-22 *b-moll*, первая тема ВАСН в экспозиции:

The musical score for the first theme of Fugue No. 22 by Ju Sushian is presented in four systems. The first system includes the tempo marking "Lento" and the dynamic marking "p". The first two measures of the first system are labeled with letters B, A, C, and H, indicating the start of the "WACH" theme. The score features complex polyphonic textures with various rhythmic patterns and articulations.

21. Хуан Аньлун. Цикл «Четыре фуги» ор. 68, фуга № 1, экспозиция второй темы – ВАСН:

The musical score for the second theme of Fugue No. 1 from the "Four Fugues" cycle by Juan Anlun is presented in two systems. The first system includes the dynamic marking "mf" and the second system includes the dynamic marking "p". The first two measures of the first system are labeled with letters B, A, C, and H, indicating the start of the "WACH" theme. The score features complex polyphonic textures with various rhythmic patterns and articulations.

22. Ю Сусянь «24 фуги». Трёхголосная двойная фуга № 08 *dis moll*, начало:

Andante 如歌地

23. Чэнь Пэнвэй. Фуга на китайскую народную песню «Цветок жасмина», начало:

Piano

24. Чэнь Пэнвэй. Фуга на китайскую народную песню «Пешком на Запад»,
начало:

Piano

25. Чэнь Пэнвэй. Фуга на китайскую народную песню «Течет река», начало:

The musical score for the beginning of the fugue is presented in three systems. The first system is marked "Piano" and shows a melodic line in the right hand and rests in the left. The second system starts with a forte (*f*) dynamic in the right hand. The third system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand.

26. Мелодия китайской народной песни «Вышитый кисет»:

The musical score for the melody of the Chinese folk song "Embroidered Bag" is presented in two systems of a single melodic line in the right hand.

27. Чэнь Пэнвэй. Фуга на китайскую народную песню «Вышитый кисет»,
начало:

Piano

mf

f

p

mf

ff

28. Чэнь Пэнвэй. Фуга на китайскую народную песню «Вышитый кисет», (т.
19–24):

ff

29. Чэнь Пэнвэй. Фуга на китайскую народную песню «Течет река», развивающий раздел:

30. Чэнь Пэнвэй. Фуга на китайскую народную песню «Течет река», окончание:

31. Ю Сусянь. «24 фуги», четырехголосная тройная fuga № 2 с *toll*, экспонирование первых двух тем:

32. Ю Сусянь. «24 фуги», четырехголосная тройная fuga № 2 *c moll*, экспонирование третьей темы (т. 30-33, *Piu mosso*):

33. Ю Сусянь. «24 фуги», четырехголосная тройная fuga № 2 *c moll*, начало репризы:

34. Ю Сусянь. «24 фуги», четырехголосная четверная fuga № 17 *as moll*:

а) темы 1 и 2 в экспозиции I:

Adagio cantabile

p

p

mp

mp

б) темы 3 и 4 в экспозиции II

dim.

rit.

f

moderato

35. Ю Сусянь. «24 фуги», двухголосная фуга № 04 *cis moll*, т. 89–91:

85

mf

36. Ю Сусянь. «24 фуги», трехголосная фуга № 07 *Es dur*, завершение:

50

pp

37. Ю Сусянь. «24 фуги», трехголосная фуга № 10 *e moll*, начало:

Andante ♩ = 60

p

mp

5

9

mp

38. Ю Сусянь. «24 фуги», трехголосная фуга № 15 *G dur*, начало:

Allegro moderato (♩ = 120)

mf

mf

5

39. Ю Сусянь. «24 фуги», двухголосная фуга № 13 *Fis dur*, начало:

$\text{♩} = 36$
mp

5

10

40. Ю Сусянь. «24 фуги», трехголосная фуга № 18 *gis moll*, т.10 и далее:

Allegro moderato

5

10

The image displays a musical score for a three-voice fugue in G minor, titled "24 Fugues" by Yury Susyann. The score is presented in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Allegro moderato". The first system (measures 1-3) features a forte (*f*) dynamic in the treble clef. The second system (measures 4-6) includes a measure rest of 5 measures in the treble clef and a forte (*f*) dynamic in the treble clef starting at measure 6. The third system (measures 7-9) features a measure rest of 10 measures in the treble clef. The fourth system (measures 10-12) features a forte (*f*) dynamic in the bass clef starting at measure 10. The score is written in G minor (three sharps: F#, C#, G#) and 4/4 time.

41. Ю Сусьянь. «24 фуги», трехголосная фуга № 15 *G dur*, фигуры в конце разработки и репризе (а и б);

а)

The musical score for exercise 'a)' consists of three systems of piano music. The first system starts at measure 70, marked with a box containing the number 70. It features a treble clef with a complex, rapid sixteenth-note pattern and a bass clef with a more rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mp* is present. The second system continues the piece, showing further development of the textures. The third system begins at measure 75, also marked with a box containing the number 75, and features a dynamic marking of *mf*. The score is written in G major and includes various articulations and phrasing marks.

б)

85

rit.

dim.

p

42. Ю Сусянь. «24 фуги», Пассакалия h moll, тема:

Andante espressivo (♩ = 63) 充满表情地

5

10

43. Чжан Инле. «Основы серийной музыки» [344. С. 27–28], примеры 31a – g:

例 31

第一音组材料 第二音组材料 第三音组材料

等等……

第二种排列的组合：
O R (I) RI (O) RI=O, 第1, 3音组的形态重复, 有单调感。

第三种排列的组合：
O I RI

或
O R RI

或
O I RI

44. Схемы Ш. Шарифуллина из статьи «Система ангемитонной пентатоники (константные и мобильные свойства)» [186]:

Музыкальный материал, состоящий из шести ступеней (C, D, E, G, A) с указанием позиций пальцев (I-V) и направления движения по грифу.

Сцепление пар, основные виды "круглой лад", зеркальные пары, 3 вида зеркал

2-й вид
2 триады и их обращения в разном направлении

1-й вид
Самое маленькое зеркало, 2 триады и их обращения в разном направлении

2-й вид
2 триады и их обращения в разном направлении

3-й вид
2 больших зеркала, триады и их обращения в разном направлении

2 педаль в квинтовой транспозиции

31

3а 5-тоника 6-тоника 7-тоника

Музыкальный материал, состоящий из трех частей (3а, 5-тоника, 6-тоника, 7-тоника) с нотными записями и выделенными элементами.

8-тоника 9-тоника

Музыкальный материал, состоящий из двух частей (8-тоника, 9-тоника) с нотными записями и выделенными элементами.

10-тоника
C+F+B+Es+As+Des

11-тоника
C+F+B+Es+As+Des+Ges

12-тоника
C+F+B+Es+As+Des+Ges+Cs

Музыкальный материал, состоящий из трех частей (10-тоника, 11-тоника, 12-тоника) с нотными записями и выделенными элементами.

Замкнутый круг квинтовых транспозиций

36

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Позволенные круги квинтовых транспозиций

1 2 3 4 5 6 7

Замкнутый круг квинтовых транспозиций

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Музыкальный материал, состоящий из нескольких частей с нотными записями и выделенными элементами.

Общий тон Определяющие тон

1-8 полуторг квартале транспозиций общего тона

Общий тон Определяющие тон Общий тон Определяющие тон

В 6-тонах В 7-тонах

Общий тон Определяющие тон Общий тон Определяющие тон

2-3 полуторг квартале транспозиций (первая группа) общего тона

В 6-тонах В 7-тонах

Общий тон Определяющие тон Общий тон Определяющие тон

45. Ю Сусянь. «24 фуги», трехголосная-фуга № 06 *d moll*, начало:

Lento

mf

mf

46. Ю Сусянь. «24 фуги», трехголосная-фуга № 06 *d moll*, кода:

55

mf

60

rit.

47. Ю Сусянь. Фуга d moll, проведение темы в разработке в *f moll* (а), интермедия по типу исполнительской каденции и начало темы в репризе (б):

а)

The image shows a musical score for the development section of a fugue in D minor by Ju Suoshan. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system includes dynamic markings *mf*, *dim rit*, and *mp*. The second system features a *p* marking. The third system has a *p* marking. The fourth system has a *p* marking. The score is in a minor key and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

б)

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic movement.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a dense texture of beamed notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff begins with a *dim* (diminuendo) marking and transitions to a *mf* (mezzo-forte) marking. The melody in the treble staff is more melodic and less dense than in the previous systems. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a very dense, rapid passage of beamed notes. The bass staff has a simpler, more rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, starting with the tempo marking *Tempo I* and a dynamic marking of *f* (forte). The treble staff has a melodic line with some slurs, and the bass staff provides a steady accompaniment.

48. Дин Шандэ. Прелюдия и фуга № 1 («Медитация» и «Просветление») из цикла «Четыре маленьких прелюдии и фуги»:

а) прелюдия:

Lento (♩ = 50)

mp *Posato* *mf* *mp*

p *mp* *mf*

mp *mf*

б) фуга:

Moderato (♩ = 100)

mf gradito *mf*

f *mp*

48. Чэнь Минчжи. «13 прелюдий и фуг», Прелюдия и фуга № 3:

а) прелюдия, начало:

Two systems of piano accompaniment for the beginning of the Prelude. The first system shows a treble clef with a D chord and a bass clef with a D chord. The second system shows a treble clef with an A chord and a bass clef with an F chord. The music consists of a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

б) фуга:

Three systems of piano accompaniment for the beginning of the Fugue. The first system is marked "Allegretto" with a tempo of 100 and includes dynamics "f" and "rit.". The second system shows a melodic line in the treble. The third system shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass, marked "mf".

49. Чэнь Минчжи. «13 прелюдий и фуг», Прелюдия и fuga № 13:

а) серия и ее формы, описанные композитором в статье «Моя прелюдия и fuga» [370]:

The image shows four staves of musical notation, each representing a different form of a series. The notes are represented by whole notes on a treble clef staff. Above each staff are numbers 1 through 12 indicating the pitch classes.

- "O"**: Notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.
- "R"**: Notes 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The notes are: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2.
- "T"**: Notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.
- "RI"**: Notes 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The notes are: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2.

б) темы прелюдии и фуги, данные композитором в статье «Моя прелюдия и fuga» [370]:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef, 2/4 time, marked *Lento* with a tempo of 52. The bottom staff is in treble clef, 2/4 time, marked *Comodo* with a tempo of 80.

- Top staff (Prelude theme)**: Notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. Dynamics: *p* for the first two notes, *mp* for the last two notes. There are slurs and accents over the notes.
- Bottom staff (Fugue theme)**: Notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. Dynamics: *f*. There are slurs and accents over the notes.

в) прелюдия, начало

Musical score for the beginning of a prelude. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the initial measures with a piano (*p*) dynamic. The second system includes markings for *accel.* (accelerando), *f* (forte), and *a tempo* (return to tempo), along with dynamic changes to *mp* (mezzo-piano) and *p*.

г) fuga, начало

♩ = 80 comodo

Musical score for the beginning of a fugue. The tempo is marked *♩ = 80 comodo*. The score is written for piano and consists of three systems. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system features a crescendo (*cresc.*) and dynamic markings for *poco* and *a poco*.

50. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту», № 11, начало:

Allegro ♩ = 44 *enigmatico, libetum*

p *mp*

rit. *p*

mf *p*

marcato *tr*

51. Линь Хуа. «24 стихотворения Сыкун Ту», № 11, а) т.34 – переворот:

27 *pp* *black gliss.* *tranquillo* *cristallino*

p pesante *mp*

б) перечеркнутые ключевые знаки в конце пьесы:

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system features a treble clef and a key signature change from one flat to two flats, with dynamic markings *sfz* and *sforz*. The second system features a bass clef and a key signature change from two flats to one flat, also with *sfz* and *sforz* markings. The third system features a treble clef and a key signature change from one flat to no flats, with *sfz*, *sforz*, and *descresc.* markings.

52. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту». № 22: интермедия:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked *ceste* and *pp*. The second system features *black gliss.* markings, *tr* (trills), and dynamic markings *p* and *f*.

53. Линь Хуа. «24 стихотворения Сыкун Ту,» № 22, санбан:

rit. *a tempo*

pedale sfocato

54. Чжан Сюдун. Прелюдии и fuga «Впечатление от Пекинской оперы. Сипи. Адажио», начало:

Lento ma non troppo

ff

Ses

fp *ff*

55. Ю Сусянь. «24 фуги», трехголосная фуга № 19 A dur:

mf

mf

p

100

rit.

dim.

pp

105

56. Ли Инхай. «Методика упражнений в пентатонных ладах на фортепиано»:

3

3

3 2

3 2 1 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2 1

3

3

2 3

3 1 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2 1

3

3

3

3

57. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту». № 2, начало:

Allegretto (♩ = 66) *Agitamento*

58. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту». № 2, кода:

a tempo *p*

59. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту». № 13:

59. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту». № 13:

60. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту». № 5, тема пассакалии и начало вариаций:

60. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту». № 5, тема пассакалии и начало вариаций:

61. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту». № 6, начало:

Adagietto (♩ = 69) *grazioso*

mf *delicato*

p

mf

62. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту». № 8, начало:

Adagietto (♩ = 63) *vigoroso*

f *elevamento*

fermo

disinvolto

f

63. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту». № 8, тема в кодовом завершении:

Musical score for piece 63, showing piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *f*, *poco accel.*, *poco*, *a*, *poco*, *cresc.*, and *ff*. The tempo instruction *Allargando* is present. The piece concludes with a double bar line.

64. Линь Хуа «24 стихотворения Сыкун Ту». № 18, начало:

Musical score for piece 64, showing piano and bass staves. The tempo instruction is *Allegretto* with a quarter note equal to 48 (♩ = 48) and the marking *semplice*. The dynamic marking *mp* and the instruction *agevole* are present. The score shows the beginning of the piece with a double bar line at the end.

6)

37 *f*

41 *p*

в) завершение:

p *f* *dim.*

p *pp*

ppp

Приложение 2
Наиболее употребительные учебники по полифонии
китайских авторов

Ван Гуанци «Полифоническая музыка» (1933)

Глава I. Музыка контрапункта

История развития западной музыки

Лад

Метр

Консонанс и диссонанс

Гармоническое движение

Нотация

Глава II. Простой контрапункт

Глава III. Сложный контрапункт

Сложный контрапункт октавы

Сложный контрапункт децимы

Сложный контрапункт дуодецимы

Сложный контрапункт сексты

Сложный контрапункт ундецимы

Глава IV. Имитационная полифония

Фуга

Канон

Свободная имитация

Хуан Цзы «Краткое изложение простого контрапункта» (1939)**I. Что такое контрапункт?**

1. Контрапункт и гармония
2. Простой и сложный контрапункт
3. Строгий и свободный контрапункт
4. Тональность и модуляция
5. Пять типов строгого контрапункта
6. Ключевые моменты контрапункта

II. Двухголосный контрапункт

1. Тональность
2. Гармония
3. Аккорды

III. Трехголосный контрапункт**IV. Четырехголосный контрапункт****V. Свободный Контрапункт**

1. Единство
2. Разнообразие
3. Ясность
4. Благозвучие
5. Простота
6. Независимость

VI. Свободный и строгий контрапункт: различие**VII. Смешанный контрапункт****VIII. Упражнения****IX. Тесты****Су Ся «Практический метод контрапункта» (1949)****Часть 1. Строгий контрапункт****Глава 1. Введение в тему****Глава 2. Голосоведение**

Глава 3. Контрапункт в двухголосии 1-го типа

Глава 4. Контрапункт в двухголосии 2-го типа

Глава 5. Контрапункт в двухголосии 3-го типа

Глава 6. Контрапункт в двухголосии 4-го типа

Глава 7. Контрапункт в двухголосии 5-го типа

Глава 8. Контрапункт в трехголосии

Глава 9. Контрапункт в четырехголосии

Глава 10. Смешанный контрапункт

Глава 11. Контрапункт для более чем четырех голосов

Часть II. Свободный контрапункт

Глава 12. Общие правила

Глава 13. Удержанная мелодия и свободный контрапункт (для четырех голосов)

Глава 14. Формы свободного контрапункта для двух и трех голосов

Глава 15. Контрапункт в хоровом письме

Глава 16. Свободный контрапункт смешанного 5-го типа

Глава 17. Примеры применения контрапункта в современных произведениях

Глава 18. Удержанная мелодия в различных типах контрапункта

Дин Шандэ «Постоянный контрапункт»: Очерки» (1954)

Предисловие

I. Общие правила

II. Контрапункт в традиционных ладах

III. Контрапункт в двухголосии

IV. Контрапункт в трехголосии

V. Контрапункт в четырехголосии

VI. Контрапункт в пятиголосии

VII. Контрапункт в шестиголосии

VIII. Контрапункт в семиголосии и восьмиголосии

IX. Восьмиголосный контрапункт для двойного хора

Дин Шандэ «Очерки по технике фуги» (1957)

1. Введение в тему
2. Тема
3. Ответ
4. Противосложение
5. Экспозиция
6. Вторая экспозиция
7. Интермедия
8. Тональные соотношения в фуге
9. Стретта
10. Органный пункт и кода
11. Обобщение

Ли Инхай «Лады национальности Хань и их склад» (1959)

- Глава 1. Введение в тему
- Глава 2. Пентатонические звукоряды и лады
- Глава 3. Гептатонические звукоряды и лады
- Глава 4. Усложненный гептатонический звукоряд
- Глава 5. Модуляции в тональностях
- Глава 6. Хроматическая модуляция
- Глава 7. Отклонения
- Глава 8. Политональность
- Глава 9. Введение в проблемы гармонии
- Глава 10. Исследование многоголосных элементов в народной музыке
- Глава 11. Аккорды и основы гармонии
- Глава 12. Гармония в ладу Юй
- Глава 13. Гармония в ладу Гун
- Глава 14. Гармония в ладу Шан

Глава 15. Гармония в ладу Чжи

Глава 16. Гармония в ладу Цзюэ

Глава 17. Развитие гармонии в ладах

Глава 18. Расширенные методы гармонии в ладах

Чэнь Минчжи «Сочинение полифонической музыки: Фундаментальный курс» (1986)

1. Сочинение одноголосной мелодии

2. Двуголосие

3. Трехголосие

4. Сочинение для четырех и более голосов

5. Сочинение небольшой полифонической композиции

Дуань Пинтай «Полифоническая музыка» (1987)

Введение

Том 1

Часть 1. Глава 1. Гетерофония

Часть 2. Глава 2. Мелодия

Часть 3. Глава 3. Сравнительные материалы для двухголосия – классификация контрапункта

Глава 4. Контрапункт в двухголосии

Глава 5. Имитация в двухголосии

Часть 4. Глава 6. Контрапункт в трехголосии

Глава 7. Имитация в трехголосии

Часть 5. Глава 8. Контрапункт в четырех и более голосах

Глава 9. Имитация в четырех и более голосах

Том 2

Часть 6. Глава 10. Обзор фуги

Глава 11. Экспозиция фуги

Глава 12. Средняя часть и реприза фуги

Глава 13. Другие методы тональной организации и структуры фуги

Глава 14. Другие типы фуг

Часть 7. Глава 15. Применение фуги

Часть 8. Глава 16. Другие полифонические композиции

**Лю Фуан «Полифоническое письмо в китайском национальном стиле»
(1989)**

Глава 1. Полифоническая мелодия строгого письма

Глава 2. Строгий контрапункт в контрастном двухголосии

Глава 3. Полифоническая мелодия свободного письма

Глава 4. Свободный контрапункт в контрастном двухголосии

Глава 5. Имитация в двухголосии

Глава 6. Сложный контрапункт в имитационном двухголосии

Глава 7. Сложный контрапункт в имитационном трёхголосии

Глава 8. Контрапункт в трёхголосии

Глава 9. Имитация в трёхголосии

Глава 10. Контрапункт в четырёхголосии и пятиголосии

Глава 11. Имитационное четырёхголосие и пятиголосие

Глава 12. Фугетта, инвенция, полифоническая пьеса

Глава 13. Хоровые обработки народных мелодий

Глава 14. Краткий обзор народной многоголосной музыки Китая

**Чжу Шируй «Формирование и развитие полифонического мышления в
китайской музыке» (1992)**

Введение

Раздел 1. Актуальное состояние и значимость данной темы исследования

Раздел 2. Объект и предмет исследования данной темы

Раздел 3. Широкое понимание полифонического мышления: основы формирования и развития

Глава 1. Основные формы проявления элементов контрапункта в традиционной музыке нашей страны

Раздел 1. Предположения о возможном наличии элементов контрапункта в древней музыке нашей страны

Раздел 2. Элементы контрапункта в традиционной инструментальной музыке

1. Элементы контрапункта в музыке для солирующего инструмента
2. Элементы контрапункта в музыке для ансамбля инструментов
3. Элементы контрапункта в музыке для оркестра
4. Элементы контрапункта в музыке для ударных инструментов ансамбля

Раздел 3. Элементы полифонии в традиционном драматическом и музыкально-исполнительском искусстве

1. Элементы полифонии между вокальными партиями
2. Элементы полифонии между вокальной партией и аккомпанементом

Раздел 4. Элементы полифонии в традиционном хоровом многоголосии

1. Параллельное движение, подобное органуму
2. Контраст тактов и ритмических фигур по типу движения
3. Контраст звукорядов и ладов в сочетании мелодических линий
4. Имитация и канон в многоголосной народной песне.

Раздел 5. Итоги

1. Основа для развития профессиональной полифонической музыки в Китае
2. Взгляды на разнообразие форм полифонического мышления в традиционной музыке
3. Две точки зрения на характеристики полифонии в сочетании голосов
4. Значимость и ограничения элементов полифонии в традиционной музыке

Глава 2. Формирование полифонического мышления в современной профессиональной музыке нашей страны (1919–1949)

Раздел 1. Появление современной профессиональной полифонической музыки в нашей стране

Раздел 2. Ранние теории полифонии в нашей стране

1. Ван Гуанци «Полифоническая музыка»
2. Мяо Тяньжуй «Введение в контрапункт»
3. Прочее

Раздел 3. Полифоническое письмо в раннем профессиональном музыкальном творчестве нашей страны

1. Приемы в фактуре Сяо Юмэя и Чжао Юаньжэня
2. Особенности полифонического письма Хуан Цзы
3. Особенности полифонического письма Хэ Лутина
4. Особенности полифонического письма Цзян Динсяня и др.
5. Особенности полифонического письма Цзян Вэнье
6. Особенности полифонического письма Сянь Синхая
7. Особенности полифонического письма Тань Сяолия
8. Особенности полифонического письма Ма Сыцзуня
9. Фугато в произведении Чжэн Чжишэна «Красная река»
10. Полифонические приемы в жанр?инструмент? «Ночной сцене» Сан Туна
11. Итоги

Глава 3. Развитие полифонического мышления в современной профессиональной музыке нашей страны (1949–1976)

Раздел 1. Развитие теории полифонии в нашей стране

1. Труды по теории полифонии Су Ся
2. Труды по теории полифонии Дин Шандэ
3. Переводы трудов по теории полифонии из Европы и Америки
4. Система обучения полифонии в СССР и её основные особенности и влияние
5. Специальные работы по обучению полифонии в нашей стране, полифоническим элементам в народной музыке и фугам в европейской музыке

Раздел 2. Развитие полифонического мышления в современном профессиональном музыкальном творчестве нашей страны

1. Применение традиционных европейских полифонических жанров в творчестве
2. Применение традиционных европейских полифонических техник в творчестве
3. Широкое применение полифонического мышления в творчестве
4. Итоги

Глава 4. Современное состояние теории полифонической музыки в Китае (1976-1986)

Раздел 1. Монографии и учебники по полифонии, написанные китайскими учеными

1. Дуань Пинтай «Полифоническая музыка»
2. Чэнь Минчжи «Сочинение полифонической музыки. Фундаментальный курс» и «Создание фуги»
3. Ю Сусянь «Курс полифонической музыки»

Раздел 2. Переводы традиционных европейских и американских учебников по контрапункту

1. Дюбуа Т. «Курс по контрапункту и фуге»
2. Пистон У. «Контрапункт»

Раздел 3. Переводы теории современной музыки из других стран

1. Миддлтон Р. «Современный контрапункт и его гармония»
2. Холопов Ю. Очерк 2: «Полифоническая гармония» из исследования «Очерки о современной гармонии»
3. Хиндемит П. «Традиционная гармония». Книга 2: «Упражнения для продвинутых студентов»
4. Крженек Э. «Исследование контрапункта на основе додекафонной техники»
5. Сирл Х. «Контрапункт XX века»
6. Протопопов В. Главы из «Истории полифонической музыки»

Раздел 3. Специальные исследования китайских ученых о китайской и зарубежной полифонической музыке

Раздел 4. Монографии китайских учёных по китайской и зарубежной полифонической музыке

1. Монография Чэнь Минчжи о полифонических художественных приёмах Хэ Лутина и Дин Шандэ.

2. Чжу Шируй «Написание фуги в западной музыке XX века»

3. Линь Хуа «Возрождение полифонической музыки» и «Техника полифонического письма Стравинского»

4. Дуань Пинтай «Введение в три произведения Баха»

5. Чжао Дэи «Анализ скрытого многоголосия»

Раздел 5. Краткое изложение становления и развития теории полифонической музыки в моей стране

1. Этапы развития теории полифонической музыки в моей стране

2. Параллелизм развития теории полифонической музыки в моей стране.

3. Практическое применение теории полифонической музыки в моей стране

Глава 5 Особенности сочинения цикла фуг, фуги, фугато в современном музыкальном творчестве в моей стране

Раздел 1. Три разнотипных сюиты из фуг

1. Полифонический «Структура и выражение» Ян Юна

2. «Три прелюдии и фуги» Чэнь Минчжи

3. Полифонический «Ташаньская коллекция» Ван Лисаня

Раздел 2. Четыре фуги в духе новаторства

1. Большая фуга – Гу Сяосун, Первая симфония, вторая часть

2. Двойная фуга – Чэнь И, Первая симфония, первая часть

3. Трехголосная фуга для кларнета и фортепиано – Лу Пэй, «Мгновения из деревни Мяо», вторая часть

4. Двойная фуга с использованием в теме открытых струн и флажолетов струнных инструментов

Раздел 3. Фугато в крупных произведениях

1. Особенности темы

2. Функция в форме произведения

Глава 6. Проявления имитационной полифонии в современном китайском музыкальном творчестве

Раздел 1. Канон – концентрированное применение принципа имитации

1. Сборники многоголосных песен, написанные в традиционных формах
2. Канон с использованием свободной атональности и додекафонной композиционной техники

Раздел 2. Широкое использование принципа имитации

1. Каноническая имитация в политональности
2. Каноническая имитация в иных комбинированных формах
3. Особая обработка простой имитации
4. Микроканон в имитации
5. Каноническая имитация, написанная с учётом числовых соотношений

Глава 7. Контрастная полифония, гетерофония и другие комплексные виды выразительности в современном музыкальном творчестве моей страны

Раздел 1. Широкое применение принципов контраста и сочетания

1. Контрастное сочетание тем разной образности
2. Контрастное сочетание, образованное удержанным басом
3. Контрастное сочетание склада, тембра и ритма
4. Контрастное сочетание основных и второстепенных линий, формируемое тембром, ритмом и последовательностью высоты звука

Глава 8. Заключение

Раздел 1. Пять тенденций эволюции полифонического мышления в современном музыкальном творчестве Китая

Раздел 2. Обзор и перспективы

Раздел 3. Применение гетерофонии и других принципов

Чжоу Цзинцзин «Китайские народные песни» (1993)

Предисловие

Введение

Глава 1. Жанровая классификация и художественная характеристика ханьской народной музыки

Раздел 1. О классификации ханьских народных песен и жанров обрядового фольклора

Раздел 2. Рожок

Раздел 3. Горная песня

Раздел 4. Местная сельская песня

Заключение

Глава 2. Стилиевые характеристики ханьских народных песен

Раздел 1. Обзор

Раздел 2. Стил ь северо-западной зоны

Раздел 3. Стил ь северо-восточной зоны

Раздел 4. Стил ь района Цзянхань

Раздел 5. Стил ь района Хунань

Раздел 6. Стил ь юго-западной зоны

Раздел 7. Особая зона народности хакка

Заключение: несколько замечаний по поводу этой главы

Глава 3. Народные песни этнических меньшинств

Раздел 1. Обзор

Раздел 2. Монгольские народности

Раздел 3. Казахи

Раздел 4. Уйгуры

Раздел 5. Южно-китайские многоголосные народные песни

Глава 4. Методы изучения народных песен

Раздел 1. Полевое исследование

Раздел 2. Сбор и анализ данных

Раздел 3. Обзорные отчеты и статьи

Раздел 4. Приложение (21 народная песня: ноты)

Чэнь Минчжи «Создание фуги» (1997)

Введение

Глава 1. Тема

Глава 2. Ответы

Глава 3. Контрапункт

Глава 4. Экспозиция

Глава 5. Интермедия

Глава 6. Средний раздел

Глава 7. Стретта

Глава 8. Реприза

Глава 9. Фуга: общий обзор

Глава 10. Двойная и тройная фуга

Глава 11. Вокальная фуга

Глава 12. Написание фугато

Ю Сусянь «Курс полифонической музыки» (2001)

Том 1

Глава 1. Введение в тему

Глава 2. Основы контрапункта в двухголосии

Глава 3. Простой контрапункт в двухголосии

Глава 4. Сложный контрапункт в двухголосии

Глава 5. Имитационный контрапункт в двухголосии

Глава 6. Сложный контрапункт в имитационном двухголосии

Глава 7. Двухголосная полифоническая музыка

Глава 8. Основы контрапункта в трехголосии

Глава 9. Простой контрапункт в трехголосии

глава 10. Сложный контрапункт в трехголосии. Контрастная полифония

Глава 11. Трехголосная имитационная полифония

Глава 12. Сложный контрапункт в имитационном трехголосии

Глава 13. Трехголосные полифонические формы

Глава 14. Контрапункт в четырехголосии

- Глава 15. Сложный контрапункт в четырехголосии
 Глава 16. Четырехголосная имитационная полифония
 Глава 17. 5–8-голосная полифония
 Том 2
 Глава 18. Введение в тему
 Глава 19. Тема фуги.
 Глава 20. Экспозиция фуги
 Глава 21. Средний раздел фуги
 Глава 20. Реприза и окончание фуги
 Глава 23. Общая структурная форма фуги
 Глава 24. Двойная фуга
 Глава 25. Тройная фуга
 Глава 26. Фуги других структур
 Глава 27. Прикладные формы фуги
 Глава 28. Другие формы полифонической музыки

Ван Аньго. Ван Аньго учит полифонии (2002)

- Раздел 1. Введение
 Глава 1. Полифония и ее виды
 Глава 2. Основные характеристики полифонической музыки и формы ее применения в творчестве
 Раздел 2. Основы обучения простому контрапункту
 Глава 3 Основы простого контрапункта
 Глава 4. Работа с диссонирующими интервалами (I)
 Глава 5. Работа с диссонирующими интервалами (II)
 Глава 6. Разнообразие в простом контрапункте: Основные упражнения
 Раздел 3. Контрастные двухголос
 Глава 7. Контрастное двухголосие (I)
 Глава 8. Использование диссонансов и правила голосоведения
 Глава 9. Сочинение контрастного двухголосия (II)

- Раздел 4. Имитационное двуголосие
 - Глава 10. Имитация в двухголосии (I)
 - Глава 11. Трансформация мелодии, кроме имитации в октаве
 - Глава 12. Имитация в двухголосии (II)
- Раздел 5. Сложный контрапункт в двухголосии
 - Глава 13. Вертикально-подвижной контрапункт
 - Глава 14. Горизонтально- и вертикально-подвижной контрапункты
 - Глава 15. Зеркальное движение
 - Глава 16. Бесконечный канон
- Раздел 6. Трехголосная полифоническая музыка
 - Глава 17. Контрастное трехголосие
 - Глава 18. Имитационное трехголосие
 - Глава 19. Сложный контрапункт в трехголосии
- Раздел 7. Применение приемов полифонического письма
 - Глава 20. Сочинение полифонических пьес в малых формах
 - Глава 21. Аранжировка детских песен и народных песен с использованием полифонической техники (I)
 - Глава 22. Аранжировка детских песен и народных песен с использованием полифонической техники (II)
- Раздел 8. Анализ полифонической музыки
 - Глава 23. Полифония в китайской традиционной музыке
 - Глава 24. Фуги
 - Глава 25. Экспозиция фуги
 - Глава 26. Разработка фуги, реприза и кода
 - Глава 27. Фугато, фугетта, инвенция

Линь Хуа «Краткий курс полифонической музыки» (2006)

Введение

- Глава 1. Гармония: предыстория
- Глава 2. Темповое разнообразие

- Глава 3. Каденция
- Глава 4. Метр и ритм
- Глава 5. Смешанные ритмы
- Глава 6. Простой контрапункт
- Глава 7. Сложный контрапункт.
- Глава 8. Имитация (1)
- Глава 9. Практика сочинения (1)
- Глава 10. Сочинение мелодии
- Глава 11. простой контрапункт в свободном стиле
- Глава 12. Сложный контрапункт в свободном стиле
- Глава 13. Имитация (2)
- Глава 14. Практика сочинения (2)
- Глава 15. Трехголосие и четырехголосие: простой контрапункт
- Глава 16. Трехголосие и четырехголосие: сложный контрапункт
- Глава 17. Имитация (3)
- Глава 18. Практика сочинения (3)
- Глава 19. Тема фуги
- Глава 20. Ответы и противосложение
- Глава 21. Сочинение экспозиции
- Глава 22. Средний раздел
- Глава 23. Реприза и кода
- глава 24. Разновидности структуры
- Глава 25. Многотемная фуга
- Глава 26. Использование фуги

Чэнь Минчжи. Новая теория фуги (2007)

- Глава 1. Структура темы
 - § 1. Индивидуальные особенности темы
 - § 2. Структурная организация темы
 - I. Однородная тема

II. Контрастная (неоднородная) тема

III. Единая структура

IV. Квадратная структура

§ 3. Лад и тональность темы

I. Часто используемые звуки лада в начале и конце

II. Модуляции

§ 4. Хроматические звуки в теме

§ 5. Мелодическая линия

I. Типы мелодического движения

II. Вершины и рельеф мелодии

III. Скрытая мелодическая линия

Глава 2. Значение ответа

§ 1. Место ответа в структуре фуги

§ 2. Ответ в традиционной фуге

I. Доминантовый ответ

II. Субдоминантовый ответ

§ 3. Ответ в фугах нового и новейшего времени

I. Комбинации тональностей

II. Чередование натуральных ладов

III. Переходы между мажором и минором

IV. Трансформация лада темы

§ 4. Ответ в фуге на основе пентатоники

I. Ответ и тема принадлежат к разным тональным (Гун) системам

II. Ответ и тема принадлежат к одной тональной (Гун) системе

Глава 3. Роль противосложения

§ 1. Место противосложения

§ 2. Написание противосложения

I. Контрастные аспекты

II. Аспекты единства

§ 3. Типы противосложения

I. Удержанное противосложение

II. Вариационное противосложение

III. Свободное противосложение

§ 4. Мелодический материал противосложения

Глава 4. Экспозиция

§ 1. Определение экспозиции

§ 2. Порядок входа голосов в экспозиции

I. Экспозиция двухголосной фуги

II. Экспозиция трёхголосной фуги

III. Экспозиция четырёхголосной фуги

§ 3. Тональность экспозиции

I. Тональное построение экспозиции в фугах традиционной мажоро-минорной системы

II. Тональное построение экспозиции в фугах нового и новейшего времени

§ 4. Дополнительная экспозиция

I. Цель

II. Строение

§ 5. Вторая экспозиция

I. Тональное построение

II. Выразительное значение

III. Расположение голосов

Глава 5. Функция интермедий

§ 1. Форма интермедий

§ 2. Роль интермедий

§ 3. Мелодический материал интермедий

§ 4. Склад интермедий

I. Секвенция

II. Каноническая секвенция

III. Обращение

IV. Имитационное строение

V. Свободный контрапункт

§ 5. Количество голосов в интермедиях

§ 6. Тонально-гармонический план интермедий

§ 7. Этапы написания интермедий

I. Выбор материала для интермедий

II. Написание интермедий на основе выбранного мотива

Глава 6. Структура средней части

§ 1. Тональное построение средней части в традиционных фугах

§ 2. Порядок проведения тем в средней части

§ 3. Тональное построение средней части

I. Тональная организация средней части в европейской традиционной фуге

II. Модуляции в средней части фуг нового и новейшего времени

§ 4. Тональная обработка тем на основе пентатоники

I. Тема сохраняет тот же лад и мелодический ход, но меняется тональность

II. Изменяется структура лада, тоника остаётся прежней

III. Изменяются как структура лада, так и тоника

Глава 7. Характеристики имитации

§ 1. Обзор имитации

§ 2. Обработка имитации

I. Интервальные отношения

II. Ритмическая организация

III. Комбинаторные формы

§ 3. Место и роль имитации

Глава 8. Возвращение репризы

§ 1. Значение репризы

§ 2. Тональность репризы

§ 3. Склад репризы

I. Проведение темы в расширенной или зеркальной форме

II. Использование имитации в репризе

III. Реприза как вариационное повторение экспозиции

IV. Сочетание имитации и инверсии в репризе

V. Мотивное развитие в репризе

VI. Использование интермедий в репризе

§ 4. Кода

§ 5. Органный пункт

Глава 9. Общая структура фуги на одну тему

§ 1. Особенности

§ 2. Вступления темы

§ 3. Плотность и разреженность в сочетании голосов

§ 4. Наложение ладов и тональностей

I. Наложение мелодических линий

II. Перекрестное наложение

§ 5. Обработка кульминации

I. Мелодическое развитие

II. Гармоническая вертикаль

III. Ритмические аспекты

§ 6. Форма

I. Фуга как самостоятельная форма

II. Фуга в двухчастной форме

III. Фуга в трёхчастной форме

IV. Рондообразная форма фуги

V. Фуга с чертами сонатной формы

Глава 10. Фуга на несколько тем

§ 1. Особенности сочетания нескольких тем

§ 2. Двойная фуга

I. Одновременное вступление двух тем

II. Последовательное вступление двух тем

§ 3. Тройная фуга

§ 4. Фуга на несколько тем с многообразными преобразованиями

I. Преобразование тем

II. Особенности формы

III. Изменение темпа

Глава 11. Вокальная fuga

§ 1. Типы вокальной fuga

§ 2. Общие черты сочетания текста и музыки

§ 3. Особенности фактуры в разделах

I. Особенности фактуры в экспозиции

II. Особенности фактуры в средней части

III. Особенности фактуры в репризе

§ 4. Применение вокальной fuga в композиции

Глава 12. Фугетта

§ 1. Определение малой fuga

§ 2. Структура

§ 3. Тональная организация

I. Тональное строение в трёхчастной форме

II. Однотональная структура

III. Интервальное соотношение вступлений голосов

IV. Тональная организация в рамках одной тональной (Гун) системы

Глава 13. Выразительность фугированного отрывка

§ 1. Форма фугато

§ 2. Структурная обработка фугато

I. Экспозиционная часть

II. Свободно развивающаяся часть

§ 3. Место фугато в музыкальном произведении

I. В начале музыкального произведения

II. В развитии музыкального произведения

III. В репризе музыкального произведения

§ 4. Роль фугато

I. Расширение формы произведения и развитие музыкальной мысли

II. Раскрытие содержания произведения в конкретных эпизодах

Глава 14. Цикл «прелюдия и fuga»

§ 1. Прелюдия

I. Форма на основе мотива

II. Импровизационный характер

III. Гармоническая структура

IV. Полная полифоническая форма

§ 2. Фуга

I. Ладовая организация в рамках пентатонической Гун системы с одним то-
ническим центром

II. Вступления голосов

§ 3. Связь между прелюдией и фугой

Гун Сяотин «Основы полифонической музыки» (2013)

Том 1

Глава 1. Введение в тему

Глава 2. Пять основных типов контрапунктов

Глава 3. Контрапункт в двухголосии

Глава 4. Двухголосная имитационная полифония

Глава 5. Трехголосная полифония: основные положения

Том 2: Практическое освоение полифонии и анализ

Глава 6. Малые полифонические формы

Глава 7. Обзор фуги

Глава 8. Общая структура фуги

Глава 9. Другие формы фуги

Глава 10. Полифония в хоровых и фортепианных произведениях

Лю Юнпин «Современные полифонические техники и fuga» (2017)

Глава 1. Обзор контрапункта и фуги

Раздел 1. Сущность и логика контрапункта

1. Основные характеристики контрапункта

2. Направления развития полифонии
3. Связь между контрапунктом и многоголосием

Раздел 2. Характеристики и сущность фуги

1. Структурные особенности фуги
2. Историческая эволюция фуги
3. Связь фуги с другими концепциями
4. Сущность фуги

Глава 2. Линеарный контрапункт

Раздел 1. Логика линеарного контрапункта

1. Понятие и значение линеарного контрапункта
2. Идея «линеарности» по Э. Курту
3. Сомнения Шёнберга по поводу линеарного контрапункта

Раздел 2. Истоки линеарного контрапункта

1. линеарного контрапункт в натуральном ладу
2. Гармонический контрапункт в тонально-фугкциональных условиях
3. Контрапунктическая логика линеарной гармонии

Раздел 3. Правила линеарного контрапункта

1. Звуковысотные отношения в линеарном контрапункте
2. Правила сочинения линеарного контрапункта

Глава 3. Политональный контрапункт

Раздел 1. Сущность политонального контрапункта

1. Определение концепции политонального контрапункта
2. Первые эксперименты в политональном контрапункте
3. Широкое применение политонального контрапункта

Раздел 2. Развитие политонального контрапункта

1. Политональные элементы в традиционной полифонии
2. Причины появления политонального контрапункта
3. Сомнения относительно теории политональности

Раздел 3. Принципы организации политональной полифонии

1. Установление четкого тонического центра

2. Использование натуральных ладов
3. Акцент на контрасте тональных отношений
4. Стремление к общему гармоническому звучанию

Раздел 4. Анализ фуги с применением политональности

1. Анализ фуги из III части Струнного квартета № 1 op. 37 К. Шимановского
2. Анализ фуги из I части «Музыки для струнных, ударных и челесты»

Б. Бартока

Глава 4. Полиметрический контрапункт

Раздел 1. Общие характеристики полиметрического контрапункта

1. Ритмические отношения в полиметрическом контрапункте
2. Раннее использование полиметрического контрапункта
3. Обстоятельства появления полиметрического контрапункта

Раздел 2. Полиметрический контрапункт и сложный ритм

1. Различие между метром и ритмом
2. Сочетание сложных ритмических групп
3. Сочетание полиметрического контрапункта и сложного ритма

Раздел 3. Методы построения полиметрического контрапункта

1. Несовпадение различных метров
2. Несовпадение одинаковых метров
3. Синхронное сочетание различных метров

Раздел 4. Анализ фуги в полиметрическом контрапункте

Анализ этюда для фортепиано № 6 «Осень в Варшаве» Д. Лигети

Глава 5. Додекафонный контрапункт

Раздел 1. Концептуальные характеристики додекафонного контрапункта

1. Определение додекафонного контрапункта
2. Структурные характеристики додекафонного контрапункта

Раздел 2. Изложение тонового ряда

1. Одновременное изложение одного тонового ряда
2. Одновременное изложение одинаковых тоновых рядов
3. Одновременное изложение различных тоновых рядов

Раздел 3. Гармоническая основа додекафонного контрапункта

1. Классификация консонансных и диссонансных интервалов

2. Категории аккордов

3. Повторение октав и проявления тоникальности

Раздел 4. Анализ фуги в додекафонном контрапункте

1. Анализ фуги из III части квартета для струнных № 7, op.96 Э. Крженека

2. Анализ фуги из второй сцены второго акта оперы «Воцтек» А. Берга

Глава 6. Полифония в одноголосии

Раздел 1. Особенности мышления

1. Концептуальное содержание

2. Методы мышления

Раздел 2. Истоки полифонии в одноголосии

1. Гетерофония в народной музыке

2. «Сложные кривые» в традиционной музыке

3. «Мелодия тембра» в современной музыке

Раздел 3. Формирование полифонической фактуры в одноголосии

Раздел 4. Анализ фуги в одноголосной фактуре

1. Анализ фуг 1, 2 и 7 из цикла «“Auletica”, или Искусство игры на гобое (семь прелюдий и фуг для гобоя соло)» op. 27 Э. Патлаенко

2. Анализ фуги из «Прелюдии и фуги для 18 струнных инструментов» Б.

Бриттена

Глава 7. Случайный контрапункт

Раздел 1. Характеристика случайного контрапункта

1. Сущностные свойства

2. Основные характеристики

Раздел 2. История развития случайного контрапункта

1. Изобретение «ограниченного случая»

2. Факторы «неопределенности» в ранних примерах

3. Уникальность использования композиторами

Раздел 3. Структурное расположение случайного контрапункта

1. Методы организации в форме
2. Случайный контрапункт в гармоническом расположении
3. Случайный контрапункт в мелодическом расположении
- Раздел 4. Полифонический анализ случайного контрапункта
- Прелюдии и фуга для 13 струнных соло В. Лютославского
- Глава 8. Микрополифония
- Раздел 1. Характеристика микрополифонии
 1. Определение понятия микрополифонии
 2. Особенности фактуры микрополифонии
- Раздел 2. Стиль и техника микрополифонии
 1. Первоначальные техники микрополифонии
 2. Тембровые эксперименты в микрополифонии
- Раздел 3. Техника канона в микрополифонии
 1. Микрополифония в каноне
 2. Микрополифония в составе сложного канона
- Раздел 4. Полифонический анализ микрополифонии
- Анализ фуги из II части «Реквиема» Д. Лигети

Приложение 3

Список изданных полифонических произведений для фортепиано китайских композиторов

Год создания	Композитор, название произведения	Место публикации (печатное издание или сайт)
1914	Чжао Юаньжэнь «Марш мира» (赵元任和平进行曲)	Журнал «Наука», 1915. Том 1, № 1 (январь)
1924–1929	Хуан Цзы «Две инвенции» для фортепиано (黄自 钢琴创意曲两首)	Сборник произведений Хуан Цзы (посмертно). Аньхой: Аньхойское издательство литературы и искусства, 1998. 97 с.
1924–1929	Хуан Цзы «Три фуги для фортепиано» (黄自钢琴赋格曲三首)	Сборник произведений Хуан Цзы (посмертно). Аньхой: Аньхойское издательство литературы и искусства, 1998. 97 с.
1934	Хэ Лутин. «Флейта пастушка» (贺绿汀 牧童短笛) •	Сборник фортепианной музыки Хэ Лутина (贺绿汀钢琴曲集). Пекин: Пекинское музыкальное издательство, 1959.
1934	Хэ Лутин. «Колыбельная» для фортепиано (贺绿汀摇篮曲)	Сборник фортепианной музыки Хэ Лутина (贺绿汀钢琴曲集). Пекин: Пекинское музыкальное издательство, 1959.
1952	Сан Тун. «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» (桑桐 «内蒙古民歌主题七首»)	Избранные фортепианные произведения Сан Туна (桑桐钢琴作品选). Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2010.
1956 (год публикации)	Ван Пэйюань «Сборник фугетт на темы китайских народных песен» (汪培元 中国民歌主题小赋格曲集)	Пекин: Пекинское музыкальное издательство, 1956.

1956	Чэнь Минчжи. Прелюдия и fuga (№ 10) «Новый год» (陈铭志 序曲与赋格第十首 新春)	Чэнь Минчжи. Две прелюдии и фуги (两首序曲与赋). Шанхай: Шанхайская литература и искусство, 1961.
1956	Рао Юянь. «Прелюдия и fuga» (饶余燕«引子与赋格»)	Избранные произведения для обучения игре на фортепиано для высших музыкальных учебных заведений – (Китайские произведения) («高等音乐院校钢琴教学曲选» 中国作品). Пекин: Пекинское музыкальное издательство, 1962.
1957	Чэнь Минчжи. Прелюдия и fuga (№ 2) «Народная песня и деревенский танец» (陈铭志 序曲与赋格第二首 (山歌与村舞))	«Две прелюдии и фуги» (两首序曲与赋). Шанхай: Шанхайская литература и искусство, 1961.
1960-е годы	Ляо Баошэн. Фуга «Цветочный барабан» (廖宝生花鼓)	Журнал Уханьской консерватории. 1990. № 2. С.73–80.
1960-1980	Ло Чжунжун. Пять пентатонных прелюдий и фуг (罗忠镕 五声音阶前奏曲与赋格五首)	«100 лет китайского фортепиано Том 4: Сборник сюит» (中华钢琴100年 第四卷) Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2015.
1962	Лу Шаоэнь. Большая fuga для фортепиано (吕绍恩钢琴大赋格全乐章)	http://qupu123.com/Mobile-view-id-236222.html
1964	Рао Юянь. «Вступление и fuga – лирическая поэзия» (饶余燕引子与赋格-抒情诗)	Журнал «Музыка и искусство», 1964.
1979	Чэнь Минчжи. «11 фортепианных полифонических пьес» (陈铭志 11 首钢琴复调小品)	Шанхай: Шанхайская литература и искусство, 1979
1980-1990 (?)	Дуань Пинтай. Двухголосная fuga на тему Пекинской оперы (段平泰京调二声部赋)	Избранные произведения Дуань Пинтая (段平泰作品选). Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2011.
1980-1990 (?)	Дуань Пинтай. Трехголосная fuga(段平泰三声部赋格)	Избранные произведения Дуань Пинтая (段平泰作品选). Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2011

	(см. в сборнике «Избранные произведения полифонической фортепианной музыки в китайском стиле»)	
1980	Ван Лисан. «Ташаньская коллекция: Пять прелюдий и фуг» для фортепиано (汪立三他山集五首序曲与赋格)	Избранные фортепианные произведения Ван Лисана (汪立三钢琴作品选). Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2013.
1984	Чен И. Дуойе [песня национальности Донг. – Ц. С.] (陈怡多耶)	Избранные китайские фортепианные произведения: Дуойе (中国钢琴作品精选: 多耶). Пекин: Народная музыка, 2019.
1985	Чэнь Минчжи. Прелюдия и fuga (№ 13) (陈铭志 序曲与赋格第十三首)	Шанхай: Журнал «Музыка и искусство». 1985. № 02. С. 29 (音乐艺术)
1988	Дин Шандэ. «Четыре маленьких прелюдии и фуги» (丁善德 四首序曲与赋格)	Полное собрание сочинений Дин Шандэ (2 том). (丁善德全集 第二卷). Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2012.
1989	Чжу Шируй. Инвенция «Глубокой ночью» (朱士瑞夜深沉创意曲)	http://www.jianpu.cn/pu/19/198979.htm
первая половина сборника – 1988; вторая половина – 2019	Линь Хуа. «24 стихотворения Сыкун Ту» (林华司空图 24 诗品曲解集注)	Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2019.
1989 (год издания)	Цзян Сяопэн. Фугато «Мелодия Дэн» (Пекинская опера) (姜小鹏旦腔流水三声部小赋格)	Ноты опубликованы в издании: Лю Фуан. Полифоническое письмо в китайском национальном стиле. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1989. 446 с. С 297 (民族化复调写作)
1990	Тан Янбао. Прелюдия и fuga (唐永葆 序曲与赋格)	Гуанчжоу: Журнал Синхайской консерватории. 1990. № 03 С. 03. (星海音乐学院学报)

1990	Яо Хэнлу. 5 прелюдий и фуг (姚恒璐 5 前奏曲与赋格)	«Оригинальная музыка – избранные произведения для фортепиано Яо Хэнлу» (原始的音迹——姚恒璐钢琴音乐作品选) Пекин: Народная музыка, 2014.
1990-1997 (?)	Гун Сяотин. «Танец Или» (龚小婷 «伊犁舞»)	Избранные произведения полифонической фортепианной музыки в китайском стиле (中国风格复调钢琴曲选) Пекин: Народная музыка, 1997
1992	Чжу Сяюй. «Отрывки из Пекинской оперы» 朱晓宇京剧小段	Руководство по экзамену на уровень социальных искусств Национальной консерватории музыки: 3 уровень фортепиано (中国音乐学院社会艺术水平考级辅导钢琴: 3 级). Пекин: Китайское музыкальное издательство. 2019 (Изд-е доп.)
1992	Рао Юянь. «Древняя музыка Чанъань: три полифонические пьесы» (饶余燕 长安古乐复调小品三首)	Избранные произведения полифонической фортепианной музыки в китайском стиле (中国风格复调钢琴曲选) Пекин: Народная музыка, 1997.
1992	Сяо Шусянь. Двухголосная fuga (萧淑娴 二声部赋格)	Сборник полифонических произведений Сяо Шусяня (萧淑娴 复调作品集) Пекин: Народная музыка, 1992.
1992	Сяо Шусянь. Инвенция (萧淑娴 小创意曲)	Сборник полифонических произведений Сяо Шусяня (萧淑娴 复调作品集). Пекин: Народная музыка, 1992.
1992	Сяо Шусянь. Канон 萧淑娴溜冰童声二声部卡农	Сборник полифонических произведений Сяо Шусяня (萧淑娴 复调作品集). Пекин: Народная музыка, 1992.
1995	Се Гунчэн. Канон (谢功成 卡农)	30 китайских народных песен для детей для фортепиано (中国民歌儿童钢琴曲 30 首) Пекин: Издательство «Хуале», 1997

1995	Чжан Сюдун. Прелюдия и фуга «Впечатление от Пекинской оперы. Сипи. Адажио» (张旭东 京剧印象西皮慢板)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 1995. № 02. С. 38 (音乐创作)
1995	Чен Юн. Фуга (陈勇 赋格)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 1995. № 02. С. 43 (音乐创作)
1996	Се Гунчэн. Две фуги на темы народных песен (谢功成民歌主题赋格曲二首)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 1996. № 02 С. 29 (音乐创作)
1997 (год публикации)	<p>«Избранные произведения полифонической фортепианной музыки в китайском стиле». (中国风格复调钢琴曲选), содержание сборника:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Две маленькие фуги. (обработка – Ван Пэйюань) (小赋格二首 汪培元编曲) 2. Два пьесы (оригинал – Тан Бигуан, обработка – Чень Минчжи) (小品二首 唐璧光原曲陈铭志编曲): <ul style="list-style-type: none"> ● «Река Люян» (浏阳河) ● «Распев» (号子) 3. Два пьесы-обработки (автор – Сунь Юньин) (小品二首 孙云鹰编曲): <ul style="list-style-type: none"> ● Синтянью (信天游) ● «Бамбуковая мелодия» (紫竹调) 4. Инвенция (автор – Ду Цянь) (创意曲 杜钊) 5. Фуга «Детский танец» (автор – Ю Сусянь) (Фуга № 3 из цикла «24 фуги» Ю Сусань) (儿童舞(赋格№ 3)于苏贤) 6. Танец Или (автор – Гун Сяотин) (伊犁舞 龚晓婷) 7. Фуга (автор – Чэнь Ган) 	Избранные произведения полифонической фортепианной музыки в китайском стиле (中国风格复调钢琴曲选). Пекин: Народная музыка, 1997.

	<p>8. Две фуги (автор – Цзян Юаньлу)</p> <p>9. инвенция (автор – Сунь Юньин) (赋格 陈岗)</p> <p>10. Фуга (автор – Тянь Лэйлэй) (赋格 姜元禄)</p> <p>11. Прелюдия и фуга (автор – Ли Сиань) (前奏曲与赋格 李西安)</p> <p>12. Фуга (автор – Дуань Пинтай) (赋格 段平泰)</p> <p>13. Две фуги (автор – Цинь Тао) (赋格二首 秦涛)</p> <p>14. Фуга (автор – Чжэн Чжун) (赋格 郑重)</p> <p>15. «Дуэт с цветами» (обработка Чжан И) (对花 张翼)</p> <p>16. «Древняя музыка Чанъань»: три полифонические пьесы (автор – Рао Юянь) (长安古乐 复调小品三首 饶余燕曲) (см. выше):</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Ман Тинфан (имя) (满庭芳), ● Арандо (имя) (阿兰多), ● Плакучая ива (垂杨柳). <p>17. Прелюдия и фуга (автор – Рао Юянь) (引子与赋格 饶余燕) (см. выше)</p> <p>18. Фуга (автор – Ю Сусянь) (赋格 于苏贤) (отдельная фуга, не входит в цикл «24 фуги»)</p> <p>19. «Распевы на лодке по реке» (автор – Хуан Дуо) (船江号子赋格 黄多) (см. выше)</p> <p>20. Фуга (автор – Ю Сусянь) (№ 6 из цикла «24 фуги» Ю Сусянь) (赋格 于苏贤 № 6)</p>	
--	--	--

	21. «Прелюдия и Фуга - Лирическая поэма» (автор – Рао Юянь) (引子与赋格-抒情诗 饶余燕) (см. выше)	
1997 (год публика- ции)	Хуан Дуо. Фуга «Распевы на лодке по реке»(黄多 «船江号 子»)	Избранные произведения полифо- нической фортепианной музыки в китайском стиле (中国风格复调 钢琴曲选) . Пекин: Народная му- зыка, 1997.
1998	Ван Силян. Фортепианная сюита «Цзинь Фэн»: токката (王西麟-钢琴组曲《晋风》: 托卡塔)	https://www.ktvc8.com/article/articl e_580258_1.html
1998	Ван Жэньлянь. Детская сюита 王任梁儿童组曲	Новый сборник китайской форте- пианной музыки (中国钢琴曲集). Ухань: Уханьское издательство, 1998
1998	Линь Хуа. Увертюра, оратор- ия и фуга соль мажор (林华 G 大调序曲赋格圣咏)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 1998. № 02. С. 40 (音 乐创作)
1999	Линь Хуа. Пассакалья ля ми- нор (林华 a 小调帕萨卡利亚)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 1999. № 02. С. 38
1999	Чжан Сюдун. Прелюдия и фуга (张旭东 前奏曲于赋格)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 2006. № 03. С. 52
2003	Ван Жень. «Гора Имэн»: пьеса (王震亚沂蒙小调)	Базовое обучение игре на форте- пиано (钢琴基础教程). Шанхай: Издательство Шанхайской кон- серватории, 2003
2003	Чэнь Хундуо. «40 китайских народных песен в полифони- ческой обработке для форте- пиано» (谢鸿铎中国民歌钢琴 复调小曲 40 首)	Шанхай: Шанхайское музыкаль- ное издательство, 2001.
2003	Ли Юйцю. Фуга (李玉秋赋格)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 2003. № 03. С. 54
2004	Лян Файонг. Трёхголосная фуга (梁发勇赋格曲三声部)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 2004. № 10 С. 72

2004 (год публикации)	Чэнь Минчжи. Прелюдии и фуги (Всего 13 прелюдий и фуг) (陈铭志序曲与赋格)	Чэнь Минчжи. Прелюдии и фуги («陈铭志序曲与赋格曲集»). Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2004 (всего 13 циклов прелюдий и фуг, включая перечисленные в таблице прелюдии и фуги Чэнь Минчжи)
2005 (год публикации)	Чэнь Минчжи. «Сборник небольших полифонических жанровых пьес» (陈铭志小型复调格律乐曲集)	Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005.
2005 (год публикации)	Чэнь Минчжи. «Сборник полифонических песенок» (陈铭志复调小曲集)	Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005.
2006	Лай Чаоши. Фуга фа минор (赖朝师舞韵—f 小调赋格)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 2006. № 06. С. 49
2007	Хуан Аньлунь. 4 прелюдии и фуги.(黄安伦 四首赋格)	Новый сборник фортепианных произведений Хуан Аньлуна (黄安伦钢琴作品新编). Пекин: Народная музыка, 2008.
2010	Лай Чаоши. Фуга D- чжи (赖朝师 D 徵调赋格)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 2010. №02. С. 77
2010 (год публикации)	Лай Чаоши. «Избранные фортепианные полифонические музыкальные произведения»: (赖朝师《钢琴复调音乐作品选》): 1) Сюита из 6 пьес «Колокольчики ветра» (组曲风铃 6 首): «Радость» (欢悦), «Птичка» (小鸟), «Зеркало» (镜子), «Погоня» (追随), «Северный ветер» (北风), «Колокольчики ветра» (风铃). 2) 3 канона (3 卡农)	Ханчжоу: Издательство Силин Иньше. 2010

	<p>3) 11 обработок (改编作品 11 首): каноны (卡农), переложение (揽工调), Вариации Синьтянью (жанр народной песни) (变奏曲 信天游), «В стиле народной песни» (山歌风), Мелодия цветочного барабана (花鼓调), «Пасторальная песня» (田歌), «Песня шелкопряда» (蚕歌), «Девочка-улитка» (田螺姑娘), Оперная мелодия (Вуйжу) № 1 («Красота века») (婺剧曲牌之一美百年), Оперная мелодия (Вуйжу) № 2 («Мысли о сливе») (婺剧曲牌之二思梅)</p> <p>4) 5 полифонических этюдов (复调练习曲 5 首): Этюд ми-бемоль юй лад (降 E 羽调练习曲), Этюд си-бемоль юй лад (降 B 羽调练习曲), Этюд ми гун лад (E 宫调练习曲), Этюд си юй лад (B 羽调练习曲), Этюд фа-диез гун лад (升 F 宫调练习曲).</p> <p>5) Сюита из трех пьес «Воспоминания» (组曲回忆 3 首): «Интересные факты» (趣闻), «Непослушный» (顽皮), Танец (舞蹈).</p>	
2011 (?)	Чен Цянь. Фугато (陈干小赋格)	http://www.tan8.com/yuepu-13055.html

2012	Лю Мин. «Полифоническая игра» (刘鸣复调游戏)	Цзинань: Журнал <i>Music Grand View (Notonly Music)</i> . Шаньдун, 2012. № 10 С. 8
2012	Хуан Лин Увертюра и fuga «Ясные дни» (黄凌 F 宫序曲与赋格《清明》)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 2012. № 09 С. 58 (音乐创作)
2013	Ю Сусань. 24 фуги (于苏贤 24 首钢琴赋格曲)	Пекин: Народная музыка, 2013
2013	Чжан Хаошэн. Трехголосная fuga (张浩升三声部赋格)	Хэйлунцзян: Журнал «Северная музыка». 2013. № 4 С. 23 (北方音乐)
2015	Ван Хуа. Фуга (王华赋格)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 2015. № 04. С. 50 (音乐创作)
2015	Е Симин. Фуга (叶思敏赋格)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 2015. № 04. С. 43 (音乐创作)
2016	Ма Цзяньпин. Фугато(马剑平 小赋格)	https://www.ktvc8.com/mobile/475706_1.html
2017	Тан Цзяньгуан. Фугато (谭建光 小赋格)	Пекин: Журнал «Музыкальное творчество». 2017. № 12. С. 97. (音乐创作)
первая половина сборника – 1988; вторая половина – 2019	Линь Хуа. «“Сиконг Ту. Оценка двадцати четырех стихотворений”. Объяснение и Комментарий» (林华司空图 24 诗品曲解集注)	Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2019.
2019 (?)	Чэнь Пэнвэй. Трехголосная fuga на тему народной песни «Цветок жасмина» (陈鹏伟三声部赋格曲茉莉花)	http://www.jianpu.cn/pu/25/251295.htm
2019 (?)	Чэнь Пэнвэй Трехголосная fuga на тему народной песни «Течет вода из маленькой реки» (陈鹏伟三声部赋格曲小河淌水)	https://www.ktvc8.com/article/article_615510_1.html
2019 (?)	Чэнь Пэнвэй Трехголосная fuga на тему народной песни «Вышитый кисет» (陈鹏伟三声部赋格曲绣荷包)	https://www.ktvc8.com/article/article_615509_1.html

2019 (?)	Чэнь Пэнвэй Трехголосная фуга на тему народной песни «Пешком на запад» (陈鹏伟 三声部赋格曲走西口)	https://www.ktvc8.com/mobile/372426_1.html
2022	Цао Юнхуа. Фортепианный этюд (фугато) (曹永华 F 徵调式小赋格)	https://www.ktvc8.com/mobile/894514_1.html

Приложение 4

Список избранных концертов китайской фортепианной музыки в полифонических жанрах

1. Концерт полифонических произведений в рамках первой «Национальной музыкальной академической конференции по полифонической музыке высших музыкальных учебных заведений», которая проходила с 15 по 20 ноября 1988 года в Сиане)¹⁰⁴.

2. Концерт произведений Чжан Сюдуна



¹⁰⁴ Информация о концерте в рамках «Национальной конференции полифонической музыки»: [392].

22 июня 2006 года в Большом театре Циндао (город Циндао) состоялся концерт фортепианных и камерно-вокальных произведений Чжан Сюдуна. Из рецензии на концерт: «На концерте Бянь Мэн исполнила три фортепианные фуги, каждая из которых демонстрировала высокое мастерство Чжан Сюдуна в использовании полифонии. Например, фуга на тему «Шаньдунская народная песня», «Прелюдия и фуга в ля минор», «Вступление и фуга», где использовался материал из пекинской оперы, демонстрируют способность полифонии выразить динамический контраст и живую атмосферу. Эти произведения не только подчеркивают профессиональный уровень Чжан Сюдуна в исследовании и создании полифонии, но и отражают его стремление к инновациям и синтезу, сохраняя при этом национальные музыкальные традиции»¹⁰⁵.

3. Концерт «Новый сборник фортепианных произведений Хуан Анлуна» (*A New Compilation of the Piano Works by Huang An-Lun*)



8 ноября 2008 года в концертном зале Центральной консерватории музыки (город Сямэнь) состоялся концерт «Новый сборник фортепианных произведений Хуан Анлуна». В качестве исполнителей выступили ученики музыкальной школы при консерватории и Молодежный симфонический оркестр Китая. В программе

¹⁰⁵ Информация о концерте произведений Чжан Сюдуна: <http://news.qdu.edu.cn/info/1025/10455.htm> Дата обращения: 01.08.2024.

концерта звучали произведения известного китайского композитора Хуан Анлуна: «Токката в миноре: гимн и фуга», «Мечта о Дуньхуане», «Прелюдия и фуга в Ре мажоре», «Прелюдия и фуга в Соль мажоре» и поэма для фортепиано «Гуланьюй¹⁰⁶»¹⁰⁷.

4. Концерт в честь 60-летия педагогической деятельности профессора Дуань Пинтя



¹⁰⁶ Гуланьюй – название небольшого острова в городе Сямэнь.

¹⁰⁷ Информация о концерте «Новый сборник фортепианных произведений Хуан Анлуна»: <http://www.musiceol.com/news/html/2008-11/2008111014514375663582.html>. Дата обращения: 01.08.2024.

27-28 ноября 2011 года в Центральной консерватории музыки (Пекин) состоялся концерт, посвященный 60-летию преподавательской деятельности профессора Дуань Пинтая, а также связанный с ним семинар¹⁰⁸.

5. «Китайский Стиль» — Вольфганг Френкель и его китайские ученики



28 марта 2019 года профессор музыкальной академии университета Цзимэй Чжоу Юбо по приглашению Китайской консерватории выступила в концертном зале Гоиньтан Китайской консерватории в Пекине с мировой премьерой произведений Вольфганга Френкеля. Этот концерт явился важной частью программы «Второго международного сезона обмена теорией и техникой композиции Китайской консерватории и международной научной конференции памяти Вольфганга Френкеля». Профессор Чжоу Юбо исполнила на пианино произведения в программе, включая: «Фантазию на тему Шёнберга» Вольфганга Френкеля, полифонические произведения Дуань Пинтая, Ли Инхая и др¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Информация о мероприятиях в честь 60-летия преподавательской деятельности Дуань Пинтая: <https://news.xacom.edu.cn/2011/1206/c1053a64513/page.htm> Дата обращения: 01.08.2024.

¹⁰⁹ Информация о концерте «"Китайский стиль" — Вольфганг Френкель и его китайские ученики»: <https://mp.weixin.qq.com/s/XxV9lDa0N2dfb0shCSFBHA> Дата обращения: 01.08.2024.

6. Концерт полифонической музыки для фортепиано «Элементы народной музыки Сычуань»

四川 民族民间音乐元素

复调钢琴作品

音乐会

作曲 肖友明
钢琴 白雪芝兰 李润 谢浩洋

2021/7/6 19:30
绵阳校区多功能厅 (小巨蛋)

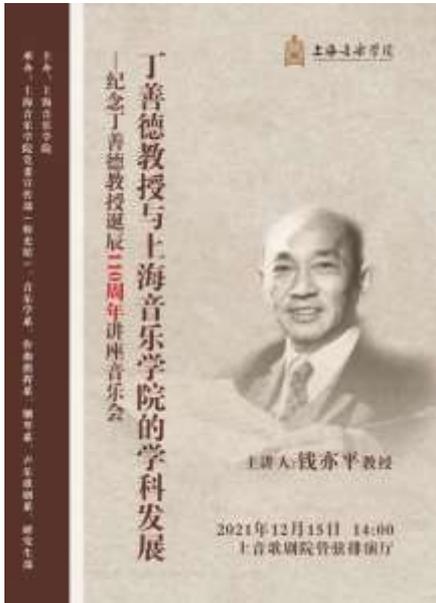
特邀嘉宾
声 乐: 马燕
第一小提琴: Skliarova Polina
第二小提琴: Ulasenka Aliaksei
中 提琴: Yermalayeu Alex
大 提琴: Skliarova Olga

主办单位: 四川文化艺术学院
承办单位: 音乐舞蹈学院
总策划: 蒙小燕 唐进 肖友明 包伟
作品解说: 肖友明

本场音乐会系四川省教育厅2017年度人文社科一般项目《以四川民族民间音乐为基础的复调钢琴作品的演奏与创作研究》阶段性成果展示, 项目编号: 18SB0609

6 июля 2021 года состоится концерт из фортепианных произведений, демонстрирующих синтез элементов народной музыки Сычуань с западной полифонической техникой. Прозвучали произведения авторов: Се Хаоян, Ли Ран, Бай Сюе Илань, Шан Юмин.

7. Концерт-лекция, посвящённый 100-летию со дня рождения профессора Дин Шандэ



15 декабря 2021 года Шанхайская консерватория совместно с муниципалитетом города Куньшань и другими организациями провела серию мероприятий в память о Дин Шандэ, которые включали концерт, научные конференции и выставки документов. Были отмечены его выдающиеся творческие достижения, педагогические идеи и успехи в области музыкального образования. В программе концерта были представлены вокальные и фортепианные произведения профессора Дина Шандэ, в том числе первый и четвертый циклы из сборника «Четыре маленькие прелюдии и фуги» в исполнении доцента фортепианного факультета Шанхайской консерватории Се Цзинсянь¹¹⁰.

¹¹⁰ Информация о концерте-лекции к 100-летию со дня рождения профессора Дин Шандэ: <https://www.shcmusic.edu.cn/2021/1223/c1686a38819/page.htm>. Дата обращения: 01.08.2024.

8. Концерт, посвящённый 80-летию профессора Линь Хуа



26 ноября 2022 года в концертном зале Шанхайской консерватории состоялся концерт и выставка книг, посвящённые 80-летию известного композитора, теоретика, педагога профессора Линь Хуа. В программу концерта вошли: камерно-вокальные и инструментальные произведения, сольные фортепианные произведения Линь Хуа, среди которых пьесы из цикла «24 стихотворения Сыкун Ту»: пьесы № 2 «Тонкая мягкость» (*Subtle Mildness*), № 3 «Нежные цветы» (*Delicate Blossoms*), № 4 «Спокойное достоинство» (*Poised Serenity*), № 5 «Древняя манера» (*Ancient Manner*) в исполнении молодого пианиста, доцента кафедры фортепиано Шанхайской консерватории Чжоу Ми, пьесы № 6 «Величественная Грация» (*Dignified Grace*), № 8 «Возвышенная Энергия» (*Sublime Vigour*), № 15 «Уединенное Положение» (*Reclusive Status*) в исполнении молодого пианиста, преподавателя фортепианного отделения музыкальной школы при Шанхайской консерватории Се Цзя, пьесы № 19 «Печальное Чувство» (*Sorrowful Emotion*), № 20 «Глубокий Образ» (*Profound Image*), № 24 «Текущее Движение» (*Flowing Motion*) в исполнении молодого пианиста, преподавателя фортепианного отделения музыкальной школы при Шанхайской консерватории Тан Цзинь¹¹¹.

¹¹¹ Информация о концерте к 80-летию профессор Линь Хуа: https://cul.sohu.com/a/610130169_121118947. Дата обращения: 01.08.2024.

9. Концерт «Ритмы Хуася»



1 июня 2023 года в Шанхайской консерватории состоялся концерт под названием «Ритмы Хуася» (华夏之韵), основная идея которого – представить классические и современные фортепианные произведения, которые «отражают голос Китая». В концерте приняли участие учащиеся и их преподаватели-наставники из начального и среднего звена музыкальной школы, прикрепленной к Шанхайской консерватории. Среди полифонических фортепианных произведений были исполнены такие композиции, как «Флейта пастуха» Хэ Лютина, № 3 «Песня Земли» из «Ташаньской коллекции – Пять прелюдий и фуг» (Ван Лисана), и Прелюдия и fuga № 3 Чэнь Минчжи¹¹².

¹¹² Информация о концерте «Ритмы Хуася»:
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1767568574460149193&wfr=spider&for=pc> Дата обращения:
 01.08.2024.

10. Концерт-лекция «Полифонические произведения китайских композиторов»



24 апреля 2024 года в Казанской консерватории им. Н. Г. Жиганова состоялся концерт-лекция полифонической музыки китайских композиторов, приуроченный Году культуры Китая в России. В концерте участвовали студенты разных факультетов консерватории, которые изучают инструмент дополнительно к основной специальности в классе общего фортепиано. В программе концерта прозвучали разнообразные произведения: Прелюдия и фуга № 2 – «Печали и радости» из цикла «Четыре маленьких прелюдии и фуги» Дин Шандэ, Прелюдия и фуга № 4 (*Folk song*) из цикла «Пять пентатонических прелюдий и фуг» Ло Чжунжуна, Прелюдия и фуга № 3 Чэнь Минчжи, пьеса № 2 «Река Люян» из цикла «11 полифонических обработок народных песен» для фортепиано Чэнь Минчжи, Инвенция «Чжу Шируя», Фугато Чень Гана, Фуга № 3 in Des Ю Сусань, пьеса № 5 «Древняя манера». Из цикла «24 стихотворения Сыкун Ту» Линь Хуа, пьеса № 3 из цикла «Детская сюита» Ван Жэньляна¹¹³.

¹¹³ Афиша концерта-лекции «Полифонические произведения китайских композиторов»: <https://new.kazancons.ru/afisha/144>. Дата обращения 29.09.2024.

11. «Концерт полифонических пьес для фортепиано в китайском стиле»



29 июня 2024 года в концертном зале Сианьской консерватории состоялся «Концерт полифонических пьес для фортепиано в китайском стиле.» Концерт провёл преподаватель кафедры фортепианной музыки Чжан Сибянь¹¹⁴.

¹¹⁴ Информация о «Концерте полифонических пьес для фортепиано в китайском стиле»: <https://gqx.xacom.edu.cn/2024/0709/c224a96320/page.htm>. Дата обращения: 12.10.2024.