

На правах рукописи

Ван Цзясинь

Ван Цзясинь

**ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ:
АСПЕКТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

**Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)**

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Казань – 2025

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Загидуллина Дильбар Ренатовна

Официальные оппоненты: **Алябьева Анна Геннадьевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ГБОУ ВО «Московский государственный
институт музыки имени А. Г. Шнитке»,
заведующий кафедрой философии, истории,
теории культуры и искусства

Никитенко Оксана Борисовна
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена»,
доцент кафедры музыкального воспитания
и образования

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

Защита состоится 24 июня 2025 года в 10 часов 00 минут на заседании диссертационного совета 23.2.005.01 при Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Большая Красная, д. 38.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, адрес сайта: <https://new.kazancons.ru/>

Автореферат разослан

2025 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент

А. Т. Гумерова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Сегодня музыка Китая стремительно покоряет мир, в том числе фортепианные концерты китайских композиторов исполняются далеко за пределами Поднебесной — в России, США, странах Европы. Современные китайские композиторы воспринимают фортепианный концерт как один из наиболее показательных жанров для знакомства людей всего мира с культурой своего государства. Количество фортепианных концертов достигло уже более семидесяти сочинений, хотя в Китае этому жанру меньше столетия. В последние десятилетия востребованность жанра поддерживается охватившим страну фортепианным бумом. Концерты пишут крупнейшие китайские композиторы, среди них — лауреаты Международного конкурса имени П. И. Чайковского Лю Шикунь и Инь Чэнцзун; лауреат премии «Грэмми» и премии «Оскар» Тань Дунь; Хуан Анлунь, которого называют «национальным Чайковским», и Ду Минсинь — «национальный Моцарт»; автор музыки для Олимпийских игр в Пекине 2008 года Чэнь Циган. Их концерты есть в репертуаре всемирно известных пианистов Ланг Ланга, Ли Юнди, Кун Сяндуна, Сян-Донг Конга, Са Чен, Джозефа Бановца, Даниэля Эпштейна, Иланы Веред и др.

Проблема отражения национальной специфики стояла с момента появления первого сочинения в концертном жанре для фортепиано и не теряет актуальности по сей день. Фортепианный концерт проник в музыкальное искусство Китая и развивался во времена продолжительных дискуссий о сущности национального в музыке китайских композиторов. К первым же сочинениям, написанным в этом жанре, предъявлялось требование отражать так называемый «китайский стиль», то есть воплощать культурную идентичность. Более того, сам этот термин стал использоваться именно в отношении фортепианной музыки китайских композиторов (им обозначалась основная линия ее развития в Китае), впоследствии расширив поле своего действия на академическую музыку Китая в целом.

В наше время, когда достижения национальных культур становятся достоянием всего мирового искусства, специальное рассмотрение самобытных свойств *китайских* фортепианных концертов позволит расширить представления о спектре возможных в этом жанре выразительных средств.

Степень научной разработанности темы исследования. Будучи столь важным аспектом в становлении жанра в Китае, претворение национальных особенностей служит сущностным признаком китайских фортепианных концертов. Однако, этот вопрос еще не становился предметом специального изучения. В исследовательской литературе нет единого представления о национальном облике китайского фортепианного концерта. Главной причиной тому видятся разночтения в понимании того, *что* является репрезентантом национального в китайской музыке.

И в Китае, и в России использование термина «китайский стиль» сопровождается оговорками о расплывчатости, широте определения, высокой доле

субъективного фактора в его понимании, отсутствии единого мнения о его значении. В Китае современный взгляд на «китайский стиль» предполагает наличие двух путей его воплощения в фортепианной музыке: «внешний» связан с целенаправленным использованием характерных элементов китайской музыкальной культуры (интонационного словаря, ладов, ритмов, гармоний и пр.); «внутренний», или «скрытый» предполагает, что композитор творит без специального привлечения конкретных звуковых ориентиров. На более глобальном уровне их можно рассматривать как «основные уровни присутствия национальной специфики в музыкальном стиле» (понятие К. В. Зенкина). Первый предполагает оперирование точно отобранными языковыми идиомами, позволяющими более явно передать национальный стиль. Второй («наиболее глубокий и трудно поддающийся изучению») связан со спецификой менталитета нации.

Обсуждение национального стиля китайской фортепианной музыки в китайском музыкознании не переходило в создание научных исследований вплоть до 1980-х годов. Первыми ее начали целенаправленно разрабатывать Дин Шандэ (1988) и Дай Пэнхай (1989). Дальнейшее развитие она получила в статьях Дай Байшэна (2005, 2013), а своего пика достигла к нашему дню: с 2010-х годов по настоящий момент публикации на данную тематику выходят ежегодно, однако отдельного внимания жанру фортепианного концерта в них не было уделено.

В Китае изучение фортепианных концертов носит разрозненный характер — отдельные статьи на различные аспекты (чаще всего — история создания, образное содержание, исполнительский анализ партии солиста) не могут передать сущностные стороны жанра как цельного феномена. Единственным крупным исследованием является докторская диссертация Ли Шуофу (Харбин, 2012), основное внимание в которой сосредоточено на социально-политическом контексте развития жанра и общей характеристике музыкального языка трех концертов («Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и творческой группы, «Горный лес» Лю Дуньня и «Дух весны» Ду Минсиня). Имеются опыты исторического обобщения развития *фортепианной музыки* Китая в монографиях Ван Люйхэ (Пекин, 1999), Чжан Чаоцуня (Пекин, 2015), однако содержащаяся в них информация требует уточнения и дополнения.

Исторический ракурс избран и в единственной крупной *англоязычной* работе о китайских фортепианных концертах — диссертации Янь Коу, защищенной в США в 2018 году. В работе дана картина жанра до 2010 года; составлен перечень китайских фортепианных концертов, однако упущено девятнадцать образцов жанра, в том числе концерты Гуань Найчжуна, Тань Дуя, Чу Ванхуа, Чэнь Цигана и др. Отдельное внимание уделено трем концертам — Цзян Вэнье, Инь Чэнцзуна и творческой группы, Чжао Сяошэна. Проблема национального затронута лишь косвенно — в контексте соотношения средств западного и китайского музыкального языка.

В последние два десятилетия в связи с научно-исследовательской активностью китайских студентов, обучающихся в российских вузах, *русскоязычное* му-

зыказнание систематично пополняется сведениями о различных жанрах фортепианной музыки в творчестве китайских композиторов. В том числе поднимаются вопросы национальной специфики их музыкального языка — в кандидатских диссертациях Ван Ин (Санкт-Петербург, 2008), У На (Санкт-Петербург, 2009), Чэнь Шуюня (Нижний Новгород, 2020), Сюй Цинлин (Санкт-Петербург, 2022). В России только за последние годы вышло более десятка статей, посвященных осмыслению национального в китайской музыке. Отметим работы Р. Г. Шитиковой и Ли Юнь (2017), А. В. Тороповой и Юй Шэнлинь (2022).

В отечественных научных работах *о фортепианных концертах* проблема национального рассматривается с точки зрения их семантической составляющей, фокусирующей внимание исследователей, главным образом, на вопросах образного содержания, в частности — программности в сочинениях. В диссертации Го Хао¹ (Санкт-Петербург, 2018) в центре внимания находятся три концерта; в статье Пань Итина (Минск, 2024) — шесть. Более широкий обзор дан в статье Ван Цзина (Москва, 2023) — десять концертов, однако автор ограничивается преимущественно историческим подходом — без погружения в анализ национальной специфики жанра: в качестве ее характеристики автор ссылается на выводы Го Хао. Не умаляя важности результатов этих исследований, отметим, что без специального анализа взаимосвязей между многообразными композиторскими средствами и глубинными духовными основаниями китайского менталитета достаточно сложно выстроить модель национального в концертах: теряются из виду важные для ее понимания детали как в области звуковысотной организации, так и на уровне содержания, ускользает видение разных путей развития жанра, связанных с философско-мировоззренческими константами.

Вопросы вызывает отсутствие внимания к крупнейшим формирующим представления об облике жанра в Китае концертам, какими являются, например, оба концерта Хуан Анлуня. Не менее значим в истории жанра Концерт Ван Силяня, также не вошедший в историю жанра, представленную в вышеупомянутых работах. Частично восполняют этот пробел отдельные работы об их творчестве.

Существует несколько вариантов периодизации жанра китайского фортепианного концерта. В диссертации Го Хао выделены три этапа с точки зрения изменения образной стороны сочинений: *начальный* (до 1969 года), когда был определен национальный вектор развития жанра; *кульминационный* (1969–1987) — связанный с созданием крупномасштабных произведений Инь Чэнцзуна и группы соавторов, Лю Дуньнана и Ду Минсиня; *переходный* (конец 1980-х –

¹ Отметим, что рассмотрение жанра в диссертации Го Хао ограничено периодом с 1958 по 2004 год. За пределами внимания исследователя осталось в общей сложности более двадцати образцов жанра (в том числе написанных во второй половине XX века, часть из которых была опубликована в 2000-х и 2010-х годах и уже вошла в исполнительскую практику на момент защиты этого исследования). Вовсе не представлены одностактные концерты, которые создавались и в XX, и в XXI веке.

2004), отмеченный новыми творческими поисками. Однако, фокус исследователя на романтических концертах сужает представление об эволюции рассматриваемого жанра в Китае. Те же периоды фигурируют у Ван Цзина, но с другими названиями: первоначальный – кульминационный – современный. От периодизации Го Хао отталкивается и Пань Итин, разделяющий последний этап на два самостоятельных: собственно *переходный* (конец 1980-х – начало 2000-х) и *современный* (2000–20-е годы), характерной чертой которого обозначается процесс типизации жанра. За рубежом периодизация жанра из четырех этапов выглядит иначе. Янь Коу связывает ее с политической историей Китая: 1936–1949, 1949–1966, 1966–1976, 1976 по настоящее время. В своем подходе он основывается на результатах кандидатской диссертации о развитии пианистической культуры в Поднебесной Бянь Мэнь, защитившейся в Санкт-Петербурге в 1994 году и через два года опубликовавшей свой труд на китайском языке².

Отметим вариант периодизации китайского фортепианного концерта из краткого англоязычного очерка Ву Цзяцзюня³, предложившего деление на два периода по такому признаку как степень оригинальности музыкального материала концертов. Им отмечено преобладание заимствованного тематизма на фольклорной основе до 1976 года и бóльшая оригинальность в последующее время. Между тем аргументация такого взгляда на периодизацию жанра представляется намного шире и требует более подробного изучения.

Подтверждение идее двухфазного развития фортепианного концерта в Китае находим также в работах об истории музыки для этого инструмента. В статье 2013 года Дай Байшэн обозначил 1980 год «переломным моментом в создании китайской фортепианной музыки»⁴, так как, если прежде можно было говорить о наличии ее типичных черт (например, опоре на мелодичный тематизм), то после обозначенной даты наблюдается огромное разнообразие в понимании формы, содержания и технологии создания произведений. Схожий взгляд представлен в диссертации Чэнь Шуюня, предложившего периодизацию из трех этапов — 1915 – 1950-е, 1950-е – 1970-е, 1980-е – 2010-е — исходя из концепции «восприятия культурного наследия» Г. С. Кнабе. Однако его выводы о направлениях в фортепианной музыке Китая XX – начала XXI века скорее свидетельствуют о наличии двух фаз в ее развитии, так как первые два объединяются по стилистическому признаку.

² Близкий по степени подробности подход к периодизации фортепианной музыки в целом предложен в кандидатской диссертации Ван Ина. Им предложена хронология из семи временных отрезков: начиная с «первого двадцатилетия» (1910-е – 1920-е), далее — по десятилетиям (1930-е, 1940-е, 1950-е), период «культурной революции», конец 1970-х – 1980-е и рубеж XX–XXI веков.

³ Wu, Jiajun. A Brief Introduction of the Development of Piano Concertos by Chinese Composers // Music Life. 2015. № 3. Pp. 58–60.

⁴ Дай, Байшэн. «Китайский стиль» китайской фортепианной музыки / Дай Байшэн // Хуан Чжун (Журнал Уханьской консерватории). — 2013. — № 2. — С. 6. (代百生. 中国钢琴音乐的“中国风格”. 黄钟 (中国.武汉音乐学院学报), 2013(2): 6)

Имеются также разрозненные сведения в статьях об отдельных китайских фортепианных концертах и магистерских диссертациях о творчестве создававших их композиторов. Однако, эти работы не позволяют взглянуть системно на воплощение в нем национального стиля.

Объектом исследования является жанр фортепианного концерта в творчестве китайских композиторов, **предметом** — его национальные особенности и условия их формирования.

В центре внимания находятся следующие концерты:

- Концерт для двух фортепиано, Ор. 16 (1936) Цзян Вэнье;
- Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» (1969) Инь Чэнцзуна и соавторов;
- Концерт для фортепиано с оркестром «Горный лес» (1979) Лю Дуньнана;
- Концерт для фортепиано с оркестром соль минор, Ор. 25b (1982) Хуан Анлуня;
- Второй концерт для фортепиано с оркестром до минор (1990) Хуан Анлуня;
- Первый концерт для фортепиано с оркестром «Дух весны» (1986) Ду Минсиня;
- Третий концерт для фортепиано с оркестром (2002) Ду Минсиня;
- Концерт для фортепиано с оркестром «Огонь» (2008) Тань Дуня;
- Концерт для фортепиано с оркестром «Эрхуан» (2009) Чэнь Цигана;
- Концерт для фортепиано с оркестром, Ор. 56 (2010) Ван Силя;
- Концерт для фортепиано с оркестром «Моя родина» (2018) Чу Ванхуа.

Цель работы — комплексно рассмотреть проявления национального в фортепианных концертах китайских композиторов, а именно — в контексте исторических условий, философско-мировоззренческих установок и жанровых особенностей.

В **задачи** исследования входит:

- определить количество китайских фортепианных концертов и выделить наиболее выдающиеся образцы жанра;
- выявить закономерности в развитии жанра фортепианного концерта в Китае;
- кратко охарактеризовать культурные особенности Китая и обозначить их влияние на развитие фортепианного концерта в этой стране;
- выделить важнейшие концепции китайской философии, отражающие менталитет нации, и обозначить их влияние на облик китайского фортепианного концерта;
- установить и проанализировать основные проявления национального в китайских фортепианных концертах;
- осуществить музыковедческий анализ наиболее значимых образцов жанра.

Научная новизна обусловлена обращением к малоизученным в России фортепианным концертам китайских композиторов, в том числе прежде не исследовавшимся в русскоязычной литературе, и состоит в следующем:

- составлен полный перечень китайских фортепианных концертов (на 2025 год) с указанием года их создания и публикации;

- раскрыта многоуровневая структура национального в китайских фортепианных концертах, охватывающая как звуковысотную организацию музыкальной ткани, их образное содержание, так и отражение в них духа нации;

- обоснован интерес китайских композиторов к жанру фортепианного концерта как средоточия идей дуализма и ценностей импровизационного мышления, присущих китайскому менталитету;

- обнаружены и обоснованы два основных вектора в драматургическом решении концертов: с одной стороны, воплощающий принципы бесконфликтного диалога, с другой — выводящий на первый план диалектическую сущность жанра;

- предложен взгляд на историю китайского фортепианного концерта, состоящую из двух фаз, в связи с чем раскрываются свидетельствующие об этом закономерности в области стилистики, формообразования, музыкально-выразительных средств и пианистических техник, ладовой организации и пр.;

- выявлены особенности использования в ладовой организации концертов элементов традиционной системы юнь-гун-дяо, в том числе создание на ее основе авторских композиторских техник;

- обозначены основные тенденции в развитии данного жанра в Китае, в частности, показан особый интерес китайских композиторов к одночастным концертам в первых десятилетиях XXI века.

Материалами исследования послужили партитуры и клавиры китайских фортепианных концертов, аудио- и видеозаписи их исполнения, отзывы о них в прессе, научные и публицистические статьи композиторов, интервью исполнителей их концертов и источники мемуарного характера, а также переводы китайских философских трактатов.

Теоретическая значимость исследования заключается в комплексном раскрытии категории национального применительно к жанру фортепианного концерта в творчестве китайских композиторов. Выявлены основные тенденции, в русле которых шло развитие данного жанра в Китае, и факторы формирования его национального облика. Обозначены китайские философские категории, через призму которых развивался жанр фортепианного концерта в Китае. Установлены стилевые, композиционные, ладовые особенности китайских фортепианных концертов XX – первых десятилетий XXI века. Попутно предложена и обоснована периодизация истории фортепианного концерта в Китае. Заложены векторы, по которым может осуществляться в дальнейшем изучение жанровых особенностей китайских фортепианных концертов.

Практическая значимость работы состоит в том, что собранные и обобщенные в результате проведенного исследования сведения о развитии жанра фортепианного концерта в Китае, биографические данные о пишущих их композиторах, выводы о жанровых, стилистических, структурных и ладовых особенностях концертов могут быть использованы в курсах истории зарубежной музыки, истории фортепианного искусства, истории исполнительских стилей, анализа музыкальных произведений и ладового сольфеджио. Знакомство с данной

работой может поспособствовать обогащению репертуара отечественных пианистов фортепианными концертами китайских композиторов.

Методология и методы исследования, используемые в работе, носят комплексный характер. Определяющими для диссертации являются методы музыкально-исторического и музыкально-теоретического анализа, а также сравнительный, историко-типологический и статистический методы.

В связи с необходимостью комплексного взгляда на категорию национального в китайских фортепианных концертах, мы опираемся на многоуровневую концепцию национального, представленную в трудах Ю. Н. Холопова и Г. Н. Березуцкой, защитившей под его научным руководством дипломную работу «К проблеме национального в русской гармонии» (1978), где на высшей ступени стоит духовная специфика сочинений, точнее — «духовный акт запечатления национально-самобытного типа личности»⁵, выходящий за рамки звуковой материи, занимающей низшие ступени этой структуры.

Методологической основой исследования послужили труды российских и китайских ученых, рассматривавших вопросы:

- отражения национального в академической музыке (Г. Н. Березуцкая, В. Р. Дулат-Алеев, А. Л. Маклыгин, Т. А. Старостина, Ю. Н. Холопов, Н. Г. Шахназарова, Р. Г. Шитикова, Ван Ин, Дай Байшэн, Дай Пэнхай, Дин Шандэ и др.);

- истории и типологии инструментальных концертов (Е. Б. Долинская, Н. Ю. Катанова, Н. Я. Кравец, И. К. Кузнецов, М. Н. Лобанова, Г. А. Орлов, Л. Н. Раабен, М. Е. Тараканов, Ван Вэньтао, Вэй Мин, Лю Юйфан, Сюй Файлинь, Сон Иинь, Цзин Лэй и др.);

- композиционных техник XX века (Ю. С. Векслер, М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева, Ю. Г. Кон, А. Л. Маклыгин, Ю. Н. Холопов, Ван Чжэнжиа, Ли Цити, Пу Фан, Чжан Сянь, Чжу Хэ и др.);

- специфики китайской философской мысли (М. Бубер, Е. В. Васильченко, Т. О. Корягина, Цзян Ханьюй и др.);

- истории китайской музыки XX века (А. Г. Алябьева, А. А. Амрахова, Н. Н. Брагина, Г. М. Шнеерсон, Ван Минхэ, Ван Юйчжэн, Ли Мин, Ли Цити, Лян Маочунь, Чжен Жиан, Чжэн Линчюн и др.);

- творчества китайских композиторов (Д. Р. Загидуллина, А. Е. Кром, Т. С. Сергеева, О. В. Синельникова, А. Н. Хасанова, Чэнь Шуюнь, Ван Вэньнань, Ван Юнхэ, Вэй Тингэ, Ду На, И Гопин, Лю Фан, Лю Юйфан, Су Сия, У На, Цзин Сюй, Цзинь Лянхуа, Чжан Хуэй, Ши Сюйюй, Шуай Мэн и др.);

- развития фортепианной музыки в Китае (Г. В. Абдуллина, С. А. Айзенштадт, Вэй Яньгэ, Го Хао, Дин И, Дуан Сяоли, Лю Хайтао, Ма Сюэйцян, У Сяо, Чжэн Юань, Чан Чаочюнь, и др.);

⁵ Цит. по: Старостина, Т. А. Концепция национального в трудах Ю. Н. Холопова. Теория русских модальных ладов // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. М.: Музиздат, 2008. С. 63.

– особенностей китайского национального музыкального языка (Пэн Чэн, У Ген-Ир, Ван Ин, Ли Сяосяо, Ли Ян, Люй Цзи, Тон Чжонлян, У На, Цяо Цзяньчжун и др.);

– анализа ангемитонной музыки (Л. В. Бражник, Я. М. Гиршман, А. Л. Маклыгин, Ш. К. Шарифуллин, Н. Г. Шахназарова, Пэн Чэн и др.).

Положения, выносимые на защиту:

1. Наделение фортепианного концерта ярко выраженной национальной идентичностью — главная тенденция в развитии жанра в Китае.

2. Национальные черты в китайских фортепианных концертах выступали в синтезе с традициями западной музыки.

3. Главным фактором в становлении жанра фортепианного концерта в Китае стала его связь с концепцией диалога, пронизывающей крупнейшие китайские философские учения.

4. Национальное в китайских фортепианных концертах раскрывается на разных уровнях — духовном, содержательном и уровне музыкально-выразительных средств.

5. Влияние китайских философских концепций (*инь-ян, у-вэй*) на преобладающие типы китайских фортепианных концертов — бесконфликтный и симфонизированный — служит сущностной чертой, характеризующей их национальную духовную специфику.

6. На содержательном уровне национальное в китайских фортепианных концертах передается через отражение образов, предметов и явлений китайской традиционной культуры, а также отсылок к историческому прошлому и настоящему Китая.

7. Среди музыкально-выразительных средств наиболее ярко отражают национальную идентичность китайских фортепианных концертов ладовые особенности тематизма, а также артикуляционные, динамические и фактурные приемы в партии солиста.

Степень достоверности. Исследование базируется на работе с авторитетными источниками в области теории и истории китайской музыки, аналитическими трудами российских исследователей, партитурами и клавирами фортепианных концертов китайских композиторов, научными и публицистическими работами китайских композиторов, создававших концерты.

Апробация результатов работы. Исследование подготовлено и заслушано на кафедре теории музыки ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова». Основные его положения представлены в восьми публикациях, в том числе трех статьях, опубликованных в журналах, рекомендованных экспертным советом ВАК при Министерстве образования и науки России. Результаты исследования изложены в докладах на шести международных научно-практических конференциях (Казань, 2018, 2019, 2021, 2024; 2025; Новосибирск, 2022).

Структура работы. Диссертация включает Введение, Основную часть в трех главах, Заключение, Список литературы (445 наименований на русском, английском и китайском языках) и пять Приложений, в том числе с представленным в хронологическом порядке полным перечнем китайских фортепианных концертов с указанием года их создания и публикации изданных опусов (Приложение 2, Таблица 1).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, обозначается степень изученности проблемы, определяются объект и предмет исследования, ставятся цель и задачи, характеризуются методологическая основа и методы исследования, раскрывается научная новизна, определяются положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость работы, указывается структура диссертации.

В первой главе — **«ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ И КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА КИТАЯ: К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ»** — отмечаются основные вехи почти девятистолетней *истории* фортепианного концерта в Китае и указываются культурные установки, в русле которых она разворачивалась, важнейшими из которых были передача национальной идентичности и синтез с западноевропейскими средствами музыкальной выразительности.

В разделе 1.1. **«А. Н. Черепнин и идея “национального китайского стиля”»** отмечено, что в формировании ценности национального облика в отношении китайской фортепианной музыки и жанра фортепианного концерта, в частности, важную роль сыграл А. Н. Черепнин, руководивший Шанхайской консерваторией в 1934–1937 годах, и инициированный им Конкурс фортепианных произведений в национальном стиле (1934). Идеи русского композитора и пианиста об особенностях китайской музыки и способах ее взаимодействия с западными стилевыми направлениями оказали сильное влияние на несколько поколений китайских композиторов, в том числе авторов фортепианных концертов.

Следующие два раздела первой главы посвящены выделенным в исследовании двум фазам в истории жанра: становлению и развитию.

В разделе 1.2. **«Первые сорок лет жанра (1936–1976)»** обозначено, как закладывались представления о балансе китайских и западных средств выразительности.

Открыл историю жанра Концерт для двух фортепиано соло, ор. 16 (1936) Цзян Вэнье. Этот композитор одним из первых выдвинул в качестве объекта творческого осмысления исторические сюжеты и народные обычаи Китая. Также он большое внимание уделял освоению западноевропейской музыки. В его концерте обращает на себя внимание столкновение разноладового материала — китайского с японским, восточного с западноевропейским. Показав в Концерте воз-

возможности взаимодействия национального тематизма и западных принципов выстраивания формы, Цзян Вэнье во многом определил основные векторы в жанре фортепианного концерта в Китае.

В 1940-е годы из-за войн и государственной диктатуры, призывающей композиторов упрощать музыкальный язык и отказаться от западных техник письма, идеи развития фортепианного концерта погасли. К середине XX века фортепиано всё еще оставалось своего рода «экзотичным» инструментом в китайской музыкальной культуре. Изменения начали происходить с 1949 года, когда с образованием КНР и кампанией «Большой скачок» по укреплению экономики страны Мао Цзэдуна произошёл сдвиг и в культурной парадигме. В среде академической музыки произошли такие крупные события, как возвращение из СССР первого поколения китайских музыкантов, отправленных туда для совершенствования своего мастерства; в 1956 году открылась дискуссия о «национальном стиле».

Если в первые двадцать лет рассматриваемого периода становления жанра было создано всего три концерта (Цзян Вэнье, Чжан Сяоху, Го Цзужон), то следующие два десятилетия были ознаменованы появлением уже восемнадцати опусов (среди их авторов — Лю Чжуан, Сюй Чжэньминь, Чжу Жэньюй, Гуань Найчжун, Ша Мэй, Ши Ваньчунь и др.). Созданный в 1959 году «Китайский молодежный фортепианный концерт» Лю Шикуня и группы соавторов (Сунь Илин, Пань Имин, Хуан Сяофэй), в котором солиста сопровождает оркестр китайских традиционных инструментов, послужил одним из символов обновления средств творческого высказывания в китайской музыке.

Концерты создавались даже в годы Культурной революции (1966–1976), когда фортепиано было под запретом как атрибут западной культуры и буржуазных ценностей (авторы — Го Цзужон, Хуан Чжэньмао, Го Чжюань, Чу Ванхуа, Чэнь Пэйсюн, Ян Лицин, Пань Чжаохэ, Сюй Чжаньхай).

Беспрецедентный успех имел концерт «Хуанхэ» (1969) Инь Чэнцзуня и группы соавторов (Чу Ванхуа, Шэн Лихун, Лю Чжуан, Ши Шучэн, Сюй Фэйсин), сразу после премьеры обретший славу неофициального гимна Китая. Выдающийся пианист Инь Чэнцзун, лауреат Третьего Международного конкурса имени П. И. Чайковского (1962, Москва, II место), в годы Культурной революции добивался возвращения фортепиано в исполнительскую практику и расширения «допустимых» жанров фортепианной музыки. Тем самым он подготовил почву для создания концерта для этого инструмента. Будучи под протекцией Цзян Цин — жены Мао Цзэдуна, — Инь Чэнцзун воплотил в жизнь ее идею трансформации «Кантаты Хуанхэ» Сянь Синхая в фортепианный концерт. Созданный на тематическом материале этой кантаты, с добавлением в музыкальную ткань трех революционных песен («Марш добровольцев», «Алеет Восток» и «Интернационал»), в целом, концерт выдержан в стилистике сочинений Рахманинова. «Хуанхэ» стал воплощением «национализации» музыки для фортепиано — в 1960-е годы этим термином стали обозначать то, «как при заимствовании иностранных художественных стилей или техник <...> наделить их национальными особенностями, чтобы адаптировать их [к эстетике китайской традиционной музыки —

прим. Ван Цзясинь]»⁶. Впоследствии «Хуанхэ» стал своего рода «визитной карточкой» китайской академической музыки и до сих пор остается самым исполняемым китайским концертом.

В разделе 1.3. «Концерты Новейшего времени в китайской музыке (с последней четверти XX века по настоящее время)» отмечается стремительное развитие жанра, главным образом, в связи с тем, что после 1976 года в композиторской среде Китая обрело системный характер и стало повсеместным углубленное изучение, *во-первых*, национальных музыкальных традиций; *во-вторых*, — стремительно открывавшихся китайским музыкантам стилей и композиционных техник западного музыкального искусства (в связи с чем в исследовательской литературе 1980-ми годами датируется начало китайского музыкального авангарда).

Понимание «национализации» стало более многогранным, включающим представления о *сочетании* национальных элементов с современными западными музыкальными средствами. Оно отвечало идеям ведущего направления в китайском искусстве этого периода «Новая волна», устремленного к созданию новой китайской культуры, которая опирается на мировые достижения в разных областях. С окончанием Культурной революции, когда стала осуществляться «политика реформ и открытости», положившая конец изоляции государства от мировой культуры и искусства, последовала в том числе «реабилитация» фортепиано.

Следствием всего этого стал *повышенный интерес* китайских композиторов к жанру концерта. Только за четыре года с 1976 по 1979 год было написано шесть концертов, в том числе программный концерт В-dur «Горный лес» (1979) Лю Дуньнана. Наибольшее количество фортепианных концертов было создано в 1980-е годы (17 опусов). К фортепианному концерту впервые обратились ведущие китайские композиторы, например, Хуан Анлунь (1982), Тань Дунь (1983), Чжао Сяошэн (1985), Ду Минсинь (1987), продолжившие работу в этом жанре и в дальнейшем. Начиная с 1990-х годов с каждым десятилетием (2000-е и 2010-е годы) появлялось по девять новых концертов, что свидетельствует о стабильном положении жанра в музыкальном искусстве Китая.

Создание ряда концертов стало событием не только китайской, но и зарубежной культуры: например, премьеры концертов «Огонь» Тань Дуня (Нью-Йорк, 2008), «Эрхуан» Чэнь Цигана (Нью-Йорк, 2009), концерта ор. 56 Ван Силя (Цюрих, 2010). Концерты Тань Дуня и Чэнь Цигана впервые исполнил выдающийся пианист Ланг Ланг, чья роль также важна в популяризации жанра в Китае. Наибольшее количество концертов в рассматриваемый период было создано Чу Ванхуа (1977, 1986, 1989, 2003, 2018), однако был издан только последний из них — концерт «Моя родина», заказанный композитору в честь семидесятилетия со дня основания КНР в 2019 году.

⁶ Дай, Пэнхай. Шесть обсуждений вопросов национального стиля // Китайское музыкознание. 1989. № 4. С. 32. (戴鹏海. 民族风格问题六议. 中国音乐学, 1989(4): 32).

О развитии жанра свидетельствует и характеризующее этот период *разнообразие* в подходах к его трактовке. Помимо романтических, стали создаваться концерты модернистской стилистики. Отчетливо выделились два пути развития жанра в Китае — по пути его симфонизации (Ду Минсинь, Хуан Анлунь и др.) и устремленности к минимализму (Чэнь Циган, Чу Ванхуа и др.). Пристальное внимание композиторов к пласту традиционной культуры Китая привело к фокусу на передаче не отдельных составляющих национального музыкального языка (уже хорошо освоенных к тому моменту), а к выражению духовно-эстетических, культурно-психологических особенностей китайского менталитета.

В диссертации наличие глубинных связей между западным жанром и китайской философией выделяется в качестве главного фактора его апроприации в культуре этого государства. Поэтому неотъемлемой частью комплексной характеристики китайского фортепианного концерта стало изучение того, какие ценности этого жанра оказались важными с точки зрения восприятия музыкантами, воспитанными в идеалах китайской философии (конфуцианства, даосизма и буддизма) как средоточия духовного наследия нации. Важность этого вопроса подчеркивается тем, что исторически вхождение в китайскую культуру предметов и явлений западного мира было крайне сложным в силу менталитета: вбиралось лишь то, что можно было «приспособить» или с помощью чего можно было обогатить имеющиеся национальные традиции.

Вторая глава — «ЗАПАДНЫЙ ЖАНР В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ: ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ» — служит результатом поиска тех констант китайской философской мысли, которые, с одной стороны, являются имманентно присущими менталитету этой страны, а с другой — перекликаются с инвариантными чертами жанра (диалогичностью, концерттированием, виртуозностью, импровизационностью).

В разделе 2.1. «Концепции китайской философии (*инь-ян, у-вэй*), близкие некоторым родовым чертам концертного жанра» выделяются и раскрываются две концепции: *инь-ян*, отражающая идеи гармоничного диалога дуалистических противоположностей и связанная с представлениями о ментальной и физической корреляции человека и природы, и *у-вэй*, провозглашающая ценности интуиции и свободного мышления. Показано в общих чертах влияние первой из них на характер диалогичности между солистом и оркестром, прослеживающийся в ряде широко признанных и известных китайских концертов. Также обрисованы векторы влияния концепции *у-вэй*, полно раскрывающиеся в следующей, третьей, главе диссертации.

Важной смысловой опорой для вхождения фортепианного концерта в музыкальное искусство Китая видится характеризующий жанр концерта диалог солиста и оркестра, совершенство которого заключается в том, что «два начала <...> развивают свои точки зрения диалектически»⁷. Китайский менталитет определяет стремление к балансу противоположностей: будучи в равновесии (平

⁷ Асафьев, Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. С. 218.

衡), они создают гармонию (和谐). Согласно китайской философии, противостояние сторон характеризуется их взаимопроникновением, *отсутствием конфликта*, так как он является лишь одной из возможных форм развития противоречий. В этом заключается принципиальное отличие восточного взгляда на противоположности от западного, которому присуща идея соревновательности, свержения одной силы другой, сокрушительной победы над противоборствующей стороной. Именно такой диалог, в котором разногласия решаются в русле гармонии, характерен для художественной культуры Китая и отразился на облике обширного ряда китайских фортепианных концертов.

Не менее значима для жанра одна из базовых даосских концепций — *недеяние* (у-вэй), ключевым свойством которой служит импровизационное мышление. Под недеянием понимается доверие естественному ходу событий и отказ от чрезмерного старания, напряженных волевых усилий и постоянного самоконтроля. Недеяние нельзя назвать бездействием («неделанием»), так как человек в этом состоянии часто находится на пике творческой активности и осуществляет действия, не заготовленные заранее: «Дао постоянно осуществляет недеяние, однако нет ничего такого, что бы оно не делало...»⁸. Такая *спонтанность* связана с пребыванием в глубокой гармонии и единством физических, ментальных и эмоциональных процессов. В таком случае без напора, из расслабленности высвобождается место для работы *интуиции*. В свете этого такая инвариантная черта жанра, как импровизационность, видится еще одним фактором его сближения с китайским музыкальным искусством.

Внимание китайских композиторов к фортепианным концертам как к особой форме проявления диалогичности в искусстве обусловило высокую степень выраженности в них этой черты, особенности претворения которой обозначены **в разделе 2.2. «Диалог солиста и оркестра: особенности взаимодействия».**

Общей чертой для большинства китайских фортепианных концертов служит стремление к паритетному характеру взаимоотношений между солистом и оркестром, в чем прослеживается влияние философской концепции тождества противоположностей *инь-ян*. Вместе с тем заметна зависимость трактовки диалога от общей стилевой направленности сочинений. В *неоклассическом* Концерте для двух фортепиано Цзян Вэнье равноправие двух фортепиано выражается не только в их полифоническом взаимодействии, но, главным образом, в их совместном выполнении определенных функций (аккомпанирующей, солирующей). В *романтических* концертах «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна (и соавторов) и «Горный лес» Лю Дуньнана подчеркивается концертная диалогичность солиста с отдельными группами инструментов (в том числе введенными в симфонический оркестр национальными инструментами). *Модернистская* стилистика концертов Хуан Анлуна, Ду Минсиня (Третьего концерта), Чэнь Цигана, Ван Силяня, Чу

⁸ Лао, Цзы. Дао дэ Цзин. Книга пути и благодати / пер. с кит. Ян Хин Шун. М.: Эксмо, 2023. С. 28.

Ванхуа проявляется в монологической природе взаимодействия солиста и оркестра — совместном музицировании двух противоположностей. Более того, произошло смещение в сторону диалога звучностей — тональных и атональных, пентатонических и хроматизированных.

В третьей главе — «СТРУКТУРА НАЦИОНАЛЬНОГО В КИТАЙСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТАХ» — взята за основу, но применяется в более обобщенном виде, модель «структуры национального» Холопова-Березуцкой, где первые ступени связаны с национальной музыкальной и речевой интонацией, центральную составляет принадлежность к национальной культуре страны, а высшие ступени занимает выражение национального характера и духовной жизни. Так, внимание в главе сфокусировано на этих трех уровнях, условно обозначаемых в диссертации как уровень музыкально-выразительных средств, содержательный и духовный. Каждому из них посвящен отдельный раздел.

В качестве основополагающего средства, влияющего на национальную интонацию, выделена ладовая специфика тематизма, которой посвящен **раздел 3.1. «Традиционная ладовая система юнь-гун-дяо в тематизме концертов»**. Суть этой системы отражена в кратком экскурсе, открывающем раздел и базирующимся на исследовании Пэн Чэна⁹. В результате анализа ладовой организации тематизма концертов выявляются особенности использования традиционной ладовой системы юнь-гун-дяо и ее взаимодействия с западным музыкальным языком, а также обозначаются принципы цитирования и стилизации китайской народной музыки.

3.1.1. «Традиции и новации в обращении с юнь-гун-дяо». В концертах, написанных до 1976 года (Цзян Вэнье, Инь Чэнцзуна, Лю Дуньнана), преобладают пентатонические лады, а после этого года (в концертах Хуан Анлуна, Ду Минсиня, Чэнь Цигана, Тань Дуня, Ван Силиня, Чу Ванхуа) — часто использовались также гекса- и гептатонические. Тот же условный рубеж отделяет концерты, в которых привлекались ресурсы мажоро-минора, от тех, где они дополнялись или вовсе вытеснялись атональностью.

3.1.2. «Цитирование песенного материала: основные принципы». В ряде концертов аутентичную ладовую окраску задает цитирование основанных на юнь-гун-дяо народных или широко распространенных в Китае авторских мелодий, что позволяет конкретизировать содержание произведения. Выделяется два принципа. *Первый* предполагает точное повторение ладовой структуры мелодии, например, сохранение Ду Минсинем в Третьем концерте смены трех пентатонических ладов — чжи-лада, шан-лада и гун-лада — в цитируемой рыбацкой народной песне, распространенной на острове Гуланьюй (которому посвящено данное сочинение). *Второй* предполагает творческое переосмысление исходной темы, но в русле всё той же ладовой системы юнь-гун-дяо — как в концерте

⁹ Пэн, Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2013. 220 с.

«Моя родина» Чу Ванхуа, где одноименная популярная патриотическая песня разворачивается из пентатонического в гептатонический лад.

3.1.3. «Стилизация традиционной музыки: два подхода к выбору первоисточников». В китайских фортепианных концертах стилизация национальной мелодики имеет намного большее значение, чем цитирование народных песен. Выделяются два подхода. *Первый* предполагает использование и преобразование того ладового «словаря», который композиторы «впитали» с детства. В концерте Ван Силя хроматическими тонами оплетаются гептатонические лады, характерные для циньской оперы (распространенной в провинции Шэньси, откуда композитор родом). В концерте «Эрхуан» Чэнь Циган использовал гексатонический лад, характерный для мелодики пекинской оперы. Более распространен *второй* подход, связанный со свободным привлечением ладов вне зависимости от их региональной принадлежности, но в результате специального углубленного изучения композиторами возможностей национальной ладовой системы. Он был заложен Цзян Вэнье уже в первом образце жанра; активное развитие этого направления началось с концертов Хуан Анлуна и Ду Минсиня, применявших разные методы в отношении ладовой работы: использование пентатоники и принципов модального изложения, ее сочетание с современными техниками и создание авторских приемов.

В разделе 3.2. «Культурная обусловленность китайских фортепианных концертов» характеризуются музыкальные приемы, связанные с передачей в концертах образов истории и культуры Китая.

3.2.1. «Роль концертирования в передаче национальной образности». Значимость жанра фортепианного концерта в Китае определяется в том числе масштабом запечатлеваемых в нем образов: музыкальная культура народа мяо («Горный лес» Лю Дуньняня), одна из крупнейших рек Китая, с которой ассоциируют становление этого государства («Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и соавторов), трагедия на площади Тяньаньмэнь (Первый концерт Хуан Анлуна), драматическое искусство Китая («Эрхуан» Чэнь Цигана; фортепианный концерт ор. 56 Ван Силя), китайские боевые искусства («Огонь» Тань Дуя) и др. Воплощение высоких художественных задач влечет за собой богатое раскрытие виртуозных тембровых, фактурных, артикуляционных, динамических возможностей фортепиано, выделяющих его из общей симфонической ткани, в связи с чем в китайских фортепианных концертах разносторонне раскрывается такая родовая черта жанра как концертрование.

3.2.2. «Отражение тембровой палитры национального инструментария как проявление философского диалога человека и природы». В основных китайских идеологических системах человек рассматривается как часть Вселенной, часто обозначаемой как природа. В том числе категория диалога раскрывается через связь между человеком и природой (ставшей и одним из главных лейтмотивов в культурном наследии Китая). Фортепианные концерты китайских композиторов отражают идею *единства* человека и природы, их корреляции на духовном и физическом уровнях. Двадцать из семидесяти трех существующих

концертов сопровождаются программными заголовками (они отображены в Таблице 3 Приложения 2 диссертации), в которых фигурируют: названия протекающих в Китае рек, конкретных местностей, явления природы, времен года и др. В концертах на выбор пианистических средств часто влияет то, как отображаются звуки природы в национальной музыке Китая, поскольку в традиционном инструментальном исполнительстве, развивавшемся в лоне натурфилософских воззрений, сформировался устойчивый корпус звукоизобразительных приемов, отвечающих стремлению запечатлеть в музыке сиюминутные впечатления от наблюдения за гармонией природы.

Так, тесная связь с природой, присущая китайскому менталитету, обуславливает высокую роль звукоподражания в фортепианных концертах. В создании образов, связанных с национальной тематикой, одним из главных художественных средств выдвигается имитация с помощью темброфонических, ритмомелодических, артикуляционных и фактурных приемов (репетиции, тираты, фигурации и др.) звучания традиционных инструментов, прежде всего — струнно-щипковых (пи́па, гучжэн, конхоу). Вместе с тем художественным основанием для имитации звучания народных инструментов иногда служит ассоциативная связь с объектами или явлениями китайской культуры, в том числе китайской народной оперой (в концерте Ван Силяня) или национальными боевыми искусствами (бяньчжоу в Концерте Тань Дуня); или имеется связь происхождения инструмента с одним из регионов Китая, музыкальный облик которого лежит в основе концерта (лушэн в Концерте Лю Дуньняня).

Раздел 3.3. «Диалог на уровне драматургии: два вектора, отражающие духовный склад китайского менталитета» демонстрирует воздействие концепции диалога на облик фортепианного концерта в Китае. Выделяется два наиболее распространенных типа, исходя из такого критерия, как трактовка диалога на уровне драматургии и формообразования. Условно они обозначаются как концерты, основанные на бесконфликтном и диалектическом диалоге. Особенностям каждого из них посвящен свой подраздел.

3.3.1. «Бесконфликтный диалог: приоритет импровизационности и вариативности». В развитии тематизма китайских фортепианных концертов важнейшую роль играет вариативность; композиционная структура зачастую характеризуется вариационностью. Импровизационность выражается не только в экспромтных чертах в партии фортепиано, но ярким образом присутствует также в свободе развертывания формы. В этом прослеживается не только влияние традиционной инструментальной культуры, но, главным образом, проявление одной из ключевых философских категорий, характеризующей китайский менталитет — недеяние (*у-вэй*). Импровизационность и вариативность способствуют выстраиванию бесконфликтного типа драматургии концертов и — шире — передаче духа нации.

3.3.2. «Диалектический диалог: симфонизация концертов». Ду Минсинь и Хуан Анлунь, одни из ведущих композиторов после окончания Культур-

ной революции, дали сильный толчок для развития жанра фортепианного концерта в Китае. Путь его преобразования пролегал через целенаправленное внедрение симфонических принципов развития музыкального материала, в чем сказывается влияние русской музыки. В целом, если Ду Минсинь тяготеет к более сжатой форме концерта и действует в рамках симфонизированного концерта, то Хуан Анлунь создает монументальные музыкальные полотна и выходит к жанру концерта-симфонии. Их достижения получили продолжение в творчестве других композиторов, творивших в XXI веке, среди которых особенно выделяется имя Ван Силиня.

Заключение. В результате комплексного рассмотрения фортепианных концертов Цзян Вэнье, Инь Чэнцзуна, Лю Дуньнана, Хуан Анлуна, Ду Минсиня, Тань Дуя, Чэнь Цигана, Ван Силиня и Чу Ванхуа с точки зрения исторических условий их появления, философско-мировоззренческих взглядов китайских композиторов и особенностей их музыкального языка, приходим к следующим выводам.

1. В развитии жанра фортепианного концерта в Китае главной тенденцией стало наделение его *ярко выраженной национальной идентичностью*. Важнейшую роль в установлении и незыблемости этой тенденции сыграла культурная политика Китая: на разных исторических этапах внимание к музыке со стороны государства было одинаково сильным (в чем прослеживаются отголоски китайской философии традиции, наделяющей музыку высоким положением в государственном устройстве).

Не менее весом и личностный фактор: передача национального в фортепианных концертах способствовала обретению ими *уникального облика*, о чем свидетельствовал опыт других национальных композиторских школ — советской, европейских. В этом были заинтересованы как сами китайские композиторы и обучающие композиции педагоги консерваторий, так и преподававшие в Китае иностранные музыканты.

2. В рассмотренных фортепианных концертах представлен *синтез средств китайского и западноевропейского* музыкального языка. Внедрение западных стилей и композиционных техник было решающей движущей силой в развитии жанра. В частности, в стилевом отношении, в последней четверти XX века произошел выход от неоклассицизма и романтизма к авангарду.

3. Главной точкой соприкосновения рассматриваемого западного жанра с китайской культурой стало особое *отношение к диалогу* в китайском менталитете, опирающемся на идеи конфуцианства, даосизма и буддизма, фактически заменивших собой религию в Китае. В каждом из этих философско-мировоззренческих учений, значимое место занимает осмысление *концепции диалога в русле баланса и гармонии*.

4. Согласно идее о том, что национальное в музыке выражается как на уровне звуковой материи, так и вне ее, в качестве проявлений национальной идентичности в китайских фортепианных концертах ярко представлены следующие аспекты: выражение в них духовно-религиозного начала; связь с историей и

культурой страны; передача характерных особенностей традиционного музыкального языка на уровне музыкально-выразительных средств. Важно подчеркнуть, что первый из них, связанный с отражением типа духовной культуры, является наиболее сущностным.

Представление китайских музыкантов о выражении национального в фортепианных концертах менялось с течением времени: начиная, например, с поиска звукоизобразительных средств для передачи звучания традиционных инструментов и заканчивая стремлением выразить национальную духовность без привлечения конкретных средств собственно звукового уровня.

5. В широком смысле слова, национальное («дух нации», по Холопову) в китайских фортепианных концертах проявляется в отражении мировоззренческих установок композиторов, воспитанных в китайской философской традиции. В частности, об этом свидетельствует влияние на их концерты идей дуализма (*инь* и *ян*) и ценности импровизационного мышления (концепции «недеяния» — *у-вэй*).

Характерный для китайской философии *диалектический взгляд на концепцию диалога* — с его представлениями о «взаимообусловленности», тождестве противоположностей, естественной спонтанности их взаимодействия и отсутствии конкуренции между ними — отразился на преобладающем типе диалогичности в китайских концертах, а именно — тяготении к *паритетному* характеру взаимоотношений между солистом и оркестром. Естественным отражением концепции «недеяния» видятся такие черты китайских фортепианных концертов, особенно конца XX – первых десятилетий XXI века, как предпочтение минималистических выразительных средств; насыщение формы разделами импровизационного склада.

Главная же сфера воздействия китайских философско-мировоззренческих концепций проявляется в области музыкальной драматургии. Фортепианные концерты китайских композиторов могут быть систематизированы в две группы, где по одну сторону оказываются сочинения с по-европейски развитой диалектикой, рождаемой в условиях сонатно-симфонической формы (симфонизированные концерты), а по другую — концерты, которые складываются по составному принципу, выводя на первый план ресурсы варьирования и импровизационного развертывания музыкального материала (концерты с бесконфликтной драматургией). Эти два вектора развития жанра в Китае во многом характеризуют национальную *духовную* специфику.

Высокая роль вариационного принципа в выстраивании композиционной структуры и организация формы связана также с национальными представлениями о сквозном развертывании драматургии (*чэньюй*), чем частично можно обосновать приоритет безрепризных форм и симфонических методов музыкального развития в концертах.

6. На китайские фортепианные концерты оказала сильное влияние *национальная история и культура*. Среди основных его проявлений в музыке — связь с конкретными историческими событиями; отражение элементов китайской

культуры — восточных единоборств, национальной оперной традиции; передача образов конкретных областей Китая.

7. На уровне музыкально-изобразительных средств национальная идентичность китайских фортепианных концертов проявляется ярче всего в следующих аспектах:

- опора тематизма на элементы традиционной *ладовой системы юнь-гун-дзяо*;
- пианистические артикуляционные особенности, зачастую имитирующие звучание китайских традиционных инструментов, а также характерные виртуозные и *фактурные приемы*, связанные с передачей природных стихий;
- *динамические контрасты*, подчеркивающие характерный для многих концертов составной принцип формообразования.

В концертах партия солиста часто наделяется импровизационными качествами, присущими народному музицированию. Виртуозная техника часто используется в звукоизобразительных целях, когда при помощи пианистических средств имитируется звучание или приемы игры на китайских традиционных инструментах. Заметим, что и то, и другое связано с идеей единства природы и человека, лежащей в основе всех основных китайских идеологических систем.

В результате рассмотрения претворения национальных черт в фортепианных концертах выстраивается следующий взгляд на историю этого жанра в Китае. Отчетливо прослеживаются две фазы.

Двухфазное развитие жанра фортепианного концерта в Китае (с 1976 годом в качестве условной границы) проявляется в стилистическом, композиционном отношении и на уровне задействуемых музыкально-языковых средств.

Выдающие образцы жанра, написанные с 1936 года по 1976 год демонстрируют поиски как в области формообразования — в этот период были созданы *одночастный* концерт Цзян Вэнье (1936), *четырёхчастный* концерт Инь Чэнцзуна (1969) и его соавторов, *трехчастный* концерт Лю Дуньнана (1979), — так и в отношении различных компонентов музыкального языка, точнее — *интеграции* черт национальной музыки с западными технологиями.

В связи с этим первая фаза обозначена в работе как *становление* рассматриваемого жанра в Китае. Внутри этого процесса вышеперечисленные произведения обозначают собой три «пика» — не только в связи со временем их создания в разных социально-политических условиях, но и в отношении реализации разных стилистических типов концерта: неоклассического образца Цзян Вэнье и романтических концертов Инь Чэнцзуна и Лю Дуньнана.

После 1976 года в творчестве китайских композиторов хотя и продолжали появляться романтические концерты, всё же на первый план вышли те образцы жанра, в которых ярко представлена авангардная стилистика.

Эта фаза также не была однородной. Творческие методы Хуан Анлуна и Ду Минсиня, выведших жанр фортепианного концерта на новый уровень в 1980-х и 1990-х годах, отличались от подходов композиторов, работавших в ХХI веке

— начиная от преобладания в последние два десятилетия одночастных концертов (Чэнь Цигана, Ван Силиня, Чу Ванхуа и др.) и заканчивая отказом от установки на показ фактурных возможностей фортепиано в пользу подчеркивания его ударных свойств и сонористических поисков. Кроме того, важно отметить бóльшую индивидуализацию концертов, что особенно ярко демонстрирует концерт Тань Дуня. Обобщая все эти процессы, обозначим данную фазу как *развитие* жанра в Китае, в котором достаточно четко просматриваются два витка с условным рубежом на границе столетий. Более того, учитывая неослабеваемый в Китае интерес к фортепиано и творческую активность китайских композиторов в последние годы, можно предположить, что недавнее появление концертов Сян Ляна (2016), Гуань Найчжуна (2016), Чу Ванхуа (2018), Ду Минсиня (2020), Ван Юйгуя и Чжан Чао (2020), Го Цзужона (2024) служит предпосылкой нового всплеска в истории данного жанра в Поднебесной.

Справедливость этого условного рубежа в отношении фортепианных концертов подкрепляется и переходом их стилевой принадлежности. До 1976 года отчетливо проявилось влияние романтизма, импрессионизма и неоклассицизма (что характерно не только для концертов, но и для фортепианной музыки Китая в целом). После этого года на первый план вышла авангардная стилистика (хотя романтическое направление по-прежнему сохраняло свою актуальность). Соответствие китайских концертов этим устоявшимся типам (неоклассические, романтические, авангардные концерты) свидетельствует о том, что они в силу высокой художественной ценности естественно входят в русло развития данного жанра в западноевропейской академической музыке. Кроме того, прослеживается влияние конкретных композиторов в отношении пианизма, главным образом — Листа, Стравинского, Рахманинова, Шостаковича, Прокофьева и др.

Исследование национальных черт фортепианных концертов в творчестве китайских композиторов может быть продолжено через изучение влияния отдельных западных композиторов (Мессиана, Бартока и др.) на музыкальный язык китайских концертов; специальное рассмотрение связей со стилистикой национального музыкального театра; метроритмической организации тематизма сочинений с типовыми ритмоформулами китайской народной музыки; анализ специфики китайской мелизматики и др. Хочется выразить надежду, что изучение вопросов национальной идентичности концертов будет продолжено с позиций многоуровневости категории национального.

Фортепианные концерты представляют интерес как воплощение особенностей истории и культуры Китая. Их изучение представляется ценным не только с теоретической точки зрения, но и с позиций практического постижения пианистами и оркестрантами. Их наличие в репертуаре музыкантов с международной известностью свидетельствует о значимости сочинений этого жанра, созданных китайскими композиторами, не только для китайской, но и мировой музыкальной культуры.

Публикации автора по теме диссертации

*Статьи в рецензируемых научных изданиях,
включенных в перечень ВАК Минобрнауки России:*

1. Ван, Цзясинь. Концепция диалога в фортепианном концерте «Огонь» Тань Дуня / Ван Цзясинь // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 2 (46). С. 16–26.

2. Ван, Цзясинь. Концерт для двух фортепиано Цзян Вэнье как первый образец жанра в музыке Китая / Ван Цзясинь // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 1 (37). С. 16–26.

3. Ван, Цзясинь. Симфонические принципы развития в китайских фортепианных концертах 1980-х – начала 2000-х годов / Ван Цзясинь, З. З. Загидуллина // Philharmonica. International Music Journal. 2023. № 1. С. 37–48.

Публикации в других изданиях:

4. Ван, Цзясинь. Влияние западной культуры на становление характерных черт игры на фортепиано в Китае / Ван Цзясинь, Дун Сицзе // Вопросы истории. 2022. № 11–2. С. 110–119.

5. Ван, Цзясинь. Категория национального в китайской музыке на примере фортепианных концертов: ладовый аспект / Ван Цзясинь // Музыковедение. 2023. № 7. С. 32–39.

6. Ван, Цзясинь. Концепция диалога в восточной философии и ее влияние на жанр фортепианного концерта в Китае / Ван Цзясинь // Сборник тезисов Международной студенческой научно-практической конференции «Россия — Китай: перекрестки музыкальной науки» (Казань, 14–15 ноября 2024 г.) / Казанская гос. консерватория. Казань, 2024. С. 40–41.

7. Ван, Цзясинь. Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» Сянь Синхя – Инь Чэнцзуна. Особенности структуры и использования тембровых возможностей фортепиано / Ван Цзясинь, З. З. Загидуллина // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Материалы Международной научно-практической конференции / Составители Ю. С. Карпов, В. И. Яковлев. Казань, 2020. С. 319–323.

8. Ван, Цзясинь. Творчество китайских пианистов в мировой культуре / Дун Сицзе, Ван Цзясинь // Вопросы истории. 2023. № 2 (1). С. 248–253.

Подписано в печать 22.04.2025.
Тираж 100 экз. Заказ 2249.

Отпечатано в полиграфической лаборатории
Казанской государственной консерватории
420015, г. Казань, ул. Б. Красная, 38