

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

На правах рукописи

Ван Цзясинь

Ван Цзясинь

**Фортепианные концерты китайских композиторов:
аспекты национальной идентичности**

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доцент, кандидат искусствоведения
Д. Р. Загидуллина

Казань — 2025

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Фортепианный концерт и культурная политика Китая: к проблеме национальной идентичности	19
1.1. А. Н. Черепнин и идея «национального китайского стиля»	21
1.2. Первые сорок лет жанра (1936–1976)	23
1.3. Концерты Новейшего времени в китайской музыке (с последней четверти XX века по настоящее время)	32
Глава 2. Западный жанр в китайской культуре: точки соприкосновения	54
2.1. Концепции китайской философии (<i>инь-ян, у-вэй</i>), близкие некоторым родовым чертам концертного жанра	59
2.2. Диалог солиста и оркестра: особенности взаимодействия	68
Глава 3. Структура национального в китайских фортепианных концертах	72
3.1. Традиционная ладовая система юнь-гун-дяо в тематизме концертов	73
3.1.1. Традиции и новации в обращении с юнь-гун-дяо.	78
3.1.2. Цитирование песенного материала: основные принципы	100
3.1.3. Стилизация традиционной музыки: два подхода к выбору первоисточников	104
3.2. Культурная обусловленность китайских фортепианных концертов	117
3.2.1. Роль концертирования в передаче национальной образности	117
3.2.2. Отражение тембровой палитры национального инструментария как проявление философского диалога человека и природы	130

3.3. Диалог на уровне драматургии: два вектора, отражающие духовный склад китайского менталитета . . .	139
3.3.1. Бесконфликтный диалог: приоритет импровизационности и вариативности . . .	139
3.3.2. Диалектический диалог: симфонизация концертов . . .	155
Заключение	162
Список литературы	168
Приложение 1	222
Приложение 2	225
Приложение 3	234
Приложение 4	235
Приложение 5	240

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Сегодня музыка Китая стремительно покоряет мир, в том числе китайские фортепианные концерты исполняются широко за пределами Поднебесной — в России, США, странах Европы и др. Современные китайские композиторы воспринимают фортепианный концерт как один из наиболее подходящих жанров для знакомства людей всего мира с культурой этого государства. Подчеркивается не только объединение художественных средств фортепиано и оркестра, но и возможность передать в этой крупной музыкальной формы национальный дух страны.

Количество китайских фортепианных концертов достигло уже более семидесяти сочинений, хотя в музыке этой страны данному жанру меньше столетия (почти восемьдесят лет). В последние десятилетия востребованность жанра поддерживается охватившей Китай «фортепианной лихорадкой»¹ [53, с. 4], «фортепианным бумом» [356, р. 58]. Концерты пишут одни из крупнейших китайских музыкантов, среди которых — лауреаты Международного конкурса имени П. И. Чайковского Лю Шикунь² (1958) и Инь Чэнцзун (1962); лауреат премии «Грэмми» и премии «Оскар» Тань Дунь; Хуан Анлунь, именуемый «национальным Чайковским» [356, р. 58], и Ду Минсинь — «национальный Моцарт» [209, р. 23]; композитор Олимпийских игр в Пекине 2008 года Чэнь Циган. Их концерты есть в репертуаре всемирно известных пианистов Ланг Ланга, Ли Юнди, Джозефа Бановеца, 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

¹ Здесь и далее перевод китайских и англоязычных источников дается в переводе автора диссертации.

² В работе перевод китайских имен на русский произведен согласно транскрипционной системе Палладия [70].

по сей день. Фортепианный концерт проник в 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 идентичность³. Более того, сам этот термин закрепился 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.

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.

В Китае современный взгляд на «китайский стиль» предполагает наличие двух путей его воплощения в фортепианной музыке. Первый из них — «внешний» — связан с целенаправленным использованием характерных элементов китайской музыкальной культуры (интонационного словаря, ладов, ритмов, гармоний и пр.), что отражает суть стремления к выражению «китайского стиля» [238, р. 9]⁴. Согласно другой модели — «внутренней», или «скрытой» — композитор орудует «невидимыми приемами», сформированными посредством его длительного проживания в культуре, погружения в нее и испытания ее влияния: «Элементы китайского

³ 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. Более того, еще в 1980-е годы в Китае было отмечено периодическое смещение акцентов в трактовке «китайского стиля» почти каждое десятилетие [242]. В русскоязычных статьях последних лет заметно стремление к нарочитому обобщению, «обтекаемости» определения, например, сведению к достаточно широкому понятию «национального колорита» произведений [147].

⁴ Не стоит путать данное понимание «китайского стиля» с понятием *шинуазри* (*chinoiserie*, буквально — «китайщина») — направлением ориентализма, возникшим в конце XVII в. и представляющим собой взгляд европейских музыкантов на Китай [См. подробнее: 100, с. 69].

стиля естественно используются в его творческой практике, как кровь в его костях» [Ibid.] Тем самым культура Китая транслируется в музыке без привлечения конкретных звуковых ориентиров.

Отметим, что описанные пути воплощения «китайского стиля» справедливы для выражения традиционного языка в музыке любого другого народа. 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 глубинный и трудно поддающийся изучению») связан со спецификой менталитета нации [65, с. 61–62].

В связи с необходимостью комплексного взгляда на категорию национального в китайских фортепианных концертах, в работе мы опираемся на концепцию национального, представленную в трудах Ю. Н. Холопова (раскрытую им применительно к теории русских модальных ладов), где во главе угла стоит духовная специфика сочинений, выходящая за рамки звуковой материи, точнее — «духовный акт запечатления национально-самобытного типа личности» [159, с. 157]. Он занимает высшее положение в «структуре национального» Холопова-Березуцкой⁵.

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.

⁵ По Холопову, национальное неоднородно, многослойно. Вместе с Г. Н. Березуцкой, чьей дипломной работой он руководил, им была разработана «структура национального» [См.: 24]. На самом глубоком уровне помещен *этнос* (биологическая, кровная общность, то есть нечто «донациональное»), который проявляется в музыке в виде «национальной музыкальной интонации». Следующий слой составляет *язык*, в музыкальном отношении касающийся «национальной речевой интонации». Третью ступень занимает *земля* (общность территории), выражением чего в музыке является принадлежность к национальной культуре страны. Далее располагается *характер* нации, то есть «определенный душевный, психологический склад, этос, обычай, традиции, формирующие национально-характерную личность» [Цит. по: 130, с. 63]. Вершину этой структуры национального занимает *дух* нации, под которым понимается духовно-религиозное начало и, соответственно, его отражение в музыке.

Степень научной разработанности темы. 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. Имеются опыты исторического обобщения развития фортепианной музыки Китая, первым из которых стала книга Ван Люйхэя, опубликованная в 1999 году [216], где имеются краткие эссе о некоторых концертах. В более основательной монографии Чжан Чаоцуня (Пекин, 2015) последовательно представлены сведения о создании многих китайских концертов [403], однако, в этой работе имеются неточности. В качестве объекта исследования китайские фортепианные концерты были выдвинуты в докторской диссертации Ли Шуофу, защита которой состоялась в 2012 году [272]. Основное внимание автора сосредоточено на социально-политическом контексте развития жанра и общей характеристике музыкального языка трех концертов («Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и творческой группы, «Горный лес» и «Дух весны» Ду Минсиня)⁶. Учитывая, что за последнее десятилетие было создано еще более десятка концертов, данный труд не отражает полной картины жанра на сегодняшний день.

Обсуждение национального стиля китайской *фортепианной* музыки в музыковедении этой страны не переходило в создание научных исследований вплоть до 1980-х годов. Первыми ее начали целенаправленно разрабатывать Дин Шандэ (1988) [244] и Дай Пэнхай (1989) [242]. Дальнейшее развитие она получила в статьях Дай Байшэна [238; 239], 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.

Исторический ракурс избран и в единственной крупной англоязычной работе о китайских фортепианных концертах — диссертации Янь Коу, защищенной в

⁶ Заметим, что на тех же трех концертах построена аналитическая часть диссертации Го Хао [49].

США в 2018 году [207]. В работе дана картина жанра до 2010 года; составлен перечень китайских фортепианных концертов, однако упущено девятнадцать образцов жанра⁷. Отдельное внимание уделено трем концертам — Цзян Вэнье, Инь Чэнцзуну и творческой группы, Чжао Сяошэна. Проблема национального затронута лишь косвенно — в контексте соотношения средств западного и китайского музыкального языка.

В последние годы в связи с научно-исследовательской активностью китайских студентов, обучающихся в российских вузах, *русскаяязычное* музыкознание 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 [33] и У На [145], защищенных в Санкт-Петербурге в 2008–2009 годах; Чэнь Шуюня (2020) [181], Сюй Цинлин (2022) [135]. В России только за последние годы вышло более десятка статей, посвященных осмыслению национального в китайской музыке. Отметим работы Р. Г. Шитиковой и Ли Юнь [186], А. В. Тороповой и Юй Шэнлинь [190].

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. Начало тому было положено в статьях и кандидатской диссертации Го Хао [46–49, 108]. Этот исследовательский вектор был подхвачен в статьях последних двух лет [34; 110]. Не умаляя важности результатов этих исследований, отметим, что без специального анализа взаимосвязей между многообразными композиторскими средствами и глубинными духовными основаниями китайского менталитета достаточно сложно

⁷ Среди концертов, ускользнувших из поля зрения исследователя — четыре концерта Гуань Найчжуна, два концерта Тань Дуня (1983 и 1995), четыре концерта Чу Ванхуа (1973, 1986, 1989, 2004), концерты Чэнь Гана (1985), Хань Ланькуя (1986), Цуй Шигуана (1987), Хао Вэйи (2004), Ван Шигуана (2005), Гао Пина (2007), Фэн Вэйцзюня (2009), Чэнь Цигана (2009), Ян Лицина (2010).

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.

Во многом это можно объяснить некоторой избирательностью авторов в выборе концертов для специального изучения, что препятствует построению панорамного взгляда на жанр. Например, в диссертации Го Хао⁸ [49] в центре внимания находится три концерта; в статье Пань Итина [110] — шесть. Более широкий обзор дан в статье Ван Цзина [34] — 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.

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 Силиня, также не вошедший в историю жанра, представленную в вышеупомянутых работах. Частично восполняют этот пробел отдельные работы об их творчестве, как, например, статьи Сянь Лэюнь о музыке Ван Силиня [137–139].

Рассмотрение жанра фортепианного концерта неизбежно ставит перед исследователями задачу его периодизации.

В диссертации Го Хао предложена периодизация жанра из трех этапов 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

⁸ 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.

1980-х – 2004), отмеченный новыми творческими поисками [49, с. 22]. Однако, фокус исследователя на романтических концертах сужает представление об эволюции рассматриваемого жанра в Китае. Ту же периодизацию видим у Ван Цзина, отличающуюся лишь названиями (первоначальный – кульминационный – современный) [34, с. 90]. 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 называется процесс типизации жанра [110, с. 146–147].

Отметим также подходы к периодизации китайской фортепианной музыки в целом. В кандидатской диссертации Ван Ина (2008) предложена хронология из семи временных отрезков: начиная с «первого десятилетия» (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 [33, с. 19–40]. Близкий по степени подробности подход к периодизации (шесть этапов) предложен в кандидатской диссертации о развитии пианистической культуры в Поднебесной Бянь Мэнь, защитившейся в Санкт-Петербурге в 1994 году [32] и опубликовавшей свой труд на китайском языке в 1996 году. На исследовании Бянь Мэн основывается Янь Коу, выделивший в периодизации жанра фортепианного концерта четыре периода, связанные с политической историей Китая: 1936–1949, 1949–1966, 1966–1976, 1976 по настоящее время [207, р. 26].

Наиболее естественный, на наш взгляд, вариант периодизации китайского фортепианного концерта встречаем в кратком англоязычном очерке 2015 года Ву Цзяцзюня [206], 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 большая оригинальность в последующее время. Между тем аргументация такого взгляда на периодизацию жанра представляется намного шире, и требует более подробного изучения.

В отношении фортепианного концерта имеются также разрозненные сведения в некоторых статьях об отдельных сочинениях этого жанра и магистерских диссертациях о творчестве композиторов, работавших в нём. Однако, эти работы не позволяют взглянуть системно на воплощение в нём национального стиля.

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

Цель работы состоит в том, чтобы 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;
- кратко охарактеризовать культурные особенности Китая и обозначить их влияние на развитие фортепианного концерта в этой стране;
- выявить закономерности в развитии жанра фортепианного концерта в Китае;
- 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.

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

- составлен полный перечень китайских фортепианных концертов на 2025 год с указанием года их создания и публикации изданных опусов;
- раскрыт многоуровневый взгляд на проблему национального в китайских фортепианных концертах, охватывающий как вопросы звуковысотной организации музыкальной ткани, их образного содержания, так и отражения 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, использования музыкально-выразительных средств и пианистических техник, ладовой организации и пр.;
- представлены в исторической перспективе 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 одностанным 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 способствовать обогащению репертуара отечественных пианистов фортепианными концертами китайских композиторов.

Методология и методы исследования, используемые в работе, носят комплексный характер. Главными стоит выделить методы музыкально-исторического и музыкально-теоретического анализа, а также сравнительный, историко-типологический и статистический методы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Положения, выносимые на защиту:

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

2. Национальные черты в китайских фортепианных концертах выступали в синтезе с особенностями 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 шести статьях, в том числе рекомендованных экспертным советом ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. Результаты исследования были изложены в докладах на международных научно-практических конференциях «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность» (Казань, КГК имени Н. Г. Жиганова) разных лет (2018, 2019, 2021, 2025); «Актуальные проблемы теории музыки и современной композиции» в рамках XI Международного фестиваля «Сибирские сезоны» (Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2022); «Россия — Китай: перекрестки музыкальной науки» (КГК имени Н. Г. Жиганова, 2024).

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и пяти приложений, в том числе полного хронологического списка всех фортепианных концертов китайских композиторов (как опубликованных, так и не изданных).

В первой главе отмечаются основные вехи (по десятилетиям) почти восьмидесятилетней *истории* фортепианного концерта в Китае и указываются культурные установки, в русле которых она разворачивалась. Отдельное внимание уделяется становлению идеи национального облика жанра, где важную роль сыграл русский композитор и пианист А. Н. Черепнин. Выделяются две фазы в развитии жанра и раскрываются их особенности. Главу дополняет Приложение 1, в котором дается краткая биографическая информация об упоминаемых китайских композиторах; Приложение 2, в котором представлена хронология появления фортепианных концертов китайских композиторов, а также Приложение 3, где приведены примеры цитирования революционных песен в концерте «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и группы соавторов.

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 группы 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» (1999) 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 Силяня;
- Концерт для фортепиано с оркестром «Моя родина» (2018) Чу Ванхуа.

Основаниями для того, чтобы именно на этих концертах формировать научные наблюдения, послужило то, что появление каждого из них вызвало широкий резонанс в музыкальной жизни Китая; они написаны композиторами, прочно вошедшими в культуру этой страны; а также наличие их нотных изданий⁹.

⁹ Из более семидесяти фортепианных концертов китайских композиторов опубликована только половина.

В диссертации наличие глубинных связей между западным жанром и китайской философией приводится в качестве главного фактора его апроприации в культуре этого государства. Поэтому неотъемлемой частью комплексной характеристики китайского фортепианного концерта стало изучение вопроса о том, какие ценности этого жанра оказались важными с точки зрения восприятия музыкантами, воспитанными в идеалах китайской философии как средоточия духовного наследия нации. Так, **вторая глава** 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).

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;
- *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.

В структуре **третьей главы** 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 первом разделе в качестве основополагающего средства, влияющего на национальную интонацию, выделена ладовая специфика тематизма. В связи с этим

раскрываются 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. В Приложение 4 вынесены музыкальные примеры с темами из концерта «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и группы соавторов, написанными в пентатонических ладах системы юнь-гун-дяо.

Во втором разделе характеризуются музыкальные приемы, применение которых обусловлено передачей в концертах образов, связанных с культурой и историей Китая. Его дополняет Приложение 5 с нотными примерами, в которых представлена передача средствами фортепиано звучания различных китайских традиционных инструментов.

Третий раздел 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. Особенности каждого из них посвящен свой подраздел.

ГЛАВА 1. ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ И КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА КИТАЯ: К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

История фортепианного концерта в Китае разворачивалась в русле двух тенденций, всеобщих для музыкального искусства этой страны в XX и первых десятилетиях XXI века.

С одной стороны, композиторов «призывали» передавать в своих фортепианных опусах так называемый «китайский колорит». К середине 1930-х годов была сформулирована установка на «национальный характер» содержания и формы музыки [См.: 399, р. 226].

В отношении *фортепианных концертов* необходимость в передаче китайских традиционных образов стояла особенно остро в связи с тем, что сам инструмент в начале XX века еще воспринимался чужеродным для китайского искусства (значительный рост его популярности среди населения Китая еще только начался¹⁰). Следовательно, требовались специальных усилий со стороны композиторов, чтобы этот западный инструмент мог служить целям государства — способствовать развитию национальной музыки.

Такое «требовательное» отношение к фортепиано было закономерным в силу китайского менталитета. Как отмечает доктор культурологии Е. В. Васильченко, «ощущение себя центром мира вошло в психологию китайского этноса с древних времен, причем достаточно глубоко (можно сказать, на уровне генетического кода) <...> Поэтому осознанно или неосознанно китайский этнос внутренне противился экспансии своей культуры в чужую среду, стараясь не допускать профанирования собственных традиций, особенно тех, которые составляли гордость нации. Данная

¹⁰ О вхождении фортепиано в культуру Китая см. в работах С. А. Айзенштадта [2], Юй Шэнлинь и А. В. Тороповой [190], Ван Цзина [34].

охранительная тенденция проявилась и в том тщательном отборе, которому подвергалось все, что приходило в Китай извне: оставлялось только то, что можно было подключить к уже существующей системе» [42, с. 249].

С другой стороны, много сил было направлено на то, чтобы воспринять западный опыт сочинения музыки и обучения ей.

В 1910-е–1920-е годы XX века освоение западной теории музыки в Китае осуществлялось по переводам японских учебников, а с 1908 года стали появляться первые пособия на китайском языке. По ним обучали в музыкальных школах и училищах, но в связи с небольшим их числом, большого распространения эти знания не получили. Специальное музыкальное образование по западному образцу было введено в Китае в 1922 году¹¹.

Сильнейшим стимулом в профессиональном становлении китайских композиторов послужило обучение на Западе. Практически все авторы концертов проходили композиторскую подготовку за рубежом или вовсе со временем переезжали в другие страны (продолжая при этом сочинять произведения с национальным колоритом). Среди их наставников были одни из крупнейших музыкантов своего времени. Например, Сяо Юмэй учился в Германии у Гуго Римана; Сянь Синхай в 1929–1934 годах жил в Париже и брал уроки у Поля Дюка (став первым китайским студентом в Парижской консерватории)¹².

¹¹ В 1922 году была создана консерватория при Пекинском университете. В 1927 она была закрыта, но в том же году появилась Государственная музыкальная академия в Шанхае, где в том числе был композиторский факультет. Основателями обоих учреждений были Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй [см. подробнее: 115, с. 112–125].

¹² Здесь и далее для знакомства с основной информацией о наиболее часто упоминаемых китайских музыкантах отсылаем к Приложению 1 (без специальных пометок об этом в основном тексте диссертации). В этом приложении дана краткая справочная информация об их жизни и творчестве.

1.1. А. Н. Черепнин и идея «национального китайского стиля»

С середины 1930-х годов в китайской музыкальной культуре последовательно стали осваиваться европейские хоровые, песенные и фортепианные жанры. Как упоминалось ранее, большая заслуга в этом принадлежала тем китайским композиторам, которые получили профессиональное образование в Европе и вернулись в Китай.

Вместе с тем, важную роль в подготовке китайских композиторов сыграл *А. Н. Черепнин*¹³. Он был одним из тех, кто направил их на путь синтеза западных и китайских национальных музыкальных средств, в том числе в жанре фортепианного концерта.

С 1934 по 1937 год Черепнин жил в Китае и руководил Шанхайской консерваторией¹⁴. Как пишет Лян Маочунь, «он на некоторое время стал духовным наставником молодых китайских композиторов» [293, р. 115], «период с 1934 по 1937 год можно даже назвать “эпохой Черепнина” в истории фортепиано в Китае»

¹³ Александр Николаевич Черепнин (1899–1977) — русско-американский композитор, пианист и теоретик. Его творческий путь начался в России и Грузии (1899–1921), продолжился в Париже (1921–1934, 1937–1948), далее — в Японии и Китае (1934–1937) и завершился в Америке (1948–1977).

¹⁴ Даже после того, как Черепнин покинул Китай, он продолжал популяризацию музыки этой страны, исполняя и публикуя произведения молодых китайских композиторов. Как пишет Ли Юнь, «среди многих иностранных музыкантов, которые любят китайскую музыку, Черепнин — единственный, кто делает всё возможное для продвижения китайской музыки по всему миру, его можно назвать “пропагандистом китайской музыки”, «сбор и публикация китайской музыки Черепниным сыграли важную роль в глобализации китайской музыки», «подобная деятельность является беспрецедентным в истории китайской музыки» [273, р. 142, 144].

[233, р. 4]¹⁵. Например, сильное влияние Черепнин оказал на Цзян Вэнье, автора первого в Китае Концерта для двух фортепиано¹⁶.

Интерес Черепнина к жанру концерта связан с его гастрольной деятельностью в качестве пианиста. По словам С. А. Айзенштадта, «именно фортепианный концерт стал для него [для Черепнина — *прим. Ван Цзясинь*] необходимой и привычной сферой высказывания <...> “Игровое начало” концертной драматургии, ее принципиальная “установка на эффектность” близки его музыкальной натуре» [6, с. 4–5]. Очевидно, немаловажное значение имело и то, что в музыкальной культуре России, к которой Черепнин принадлежал изначально, инструментальный концерт «в 20–30-е годы превращается в один из центральных жанров музыкального искусства» [117, с. 49]¹⁷.

Кроме того, Черепнин ратовал за воплощение специфики традиционной музыки средствами фортепиано (хотя этой проблемой задались еще в 1920-х годах, реальных действий прежде не предпринималось)¹⁸. Он инициировал Конкурс фортепианных произведений в национальном стиле, который прошел в 1934 году¹⁹. В его требованиях впервые была артикулирована творческая задача создать сочинение «в национальном характере».

Такая формулировка (“*national character*”) принадлежит самому Черепнину. Однако, критерии успешного его выражения не уточнялись. Для понимания того,

¹⁵ Лян Маочунь обосновывает столь важную роль его личности широтой взглядов, эрудиции и пониманием особенностей музыки Востока и Запада, позволивших ему «выдвинуть смелые и дальновидные идеи и предложить реалистичные концепции создания облика фортепиано» [294, р. 4].

¹⁶ Подробнее о Цзян Вэнье можно прочитать в нашей статье, где впервые на русском языке рассматривается творчество композитора и приводятся результаты анализа его Концерта для двух фортепиано [39].

¹⁷ Черепнин является автором шести фортепианных концертов. Во время пребывания в Китае он работал над Третьим концертом ор. 48 in B (1932–1933).

¹⁸ Впоследствии инициативу Черепнина подхватили другие мероприятия подобного рода. Более того, конкурс 1987 года («Приз Китая и Запада — Международный музыкальный конкурс фортепианной музыки в китайском стиле») дал старт также систематическому теоретическому осмыслению феномена «китайского стиля».

¹⁹ В 1934 году Черепнин поделился идеей конкурса в письме композитору Сяо Юмэю, который в том же году провел его в основанной им Шанхайской консерватории (впоследствии многократно переименовывавшейся) и опубликовал адресованное ему письмо в статье о Черепнине.

что сам Черепнин вкладывал в выражение «национальный характер» китайской музыки, обратимся к его англоязычной статье 1935 года, опубликованной в *The Musical Quarterly*. В ней нет научного осмысления собственно «китайского стиля», но содержатся его впечатления о самобытных чертах традиционной музыки этого государства и советы по приданию фортепианной музыке национального звучания.

Конкурс послужил сильнейшим стимулом в привлечении китайских композиторов к использованию в своих сочинениях традиционного наследия Китая. Благодаря Конкурсу пришла известность многим молодым китайским композиторам [198]²⁰. По словам исследователя Лю Г., «это мероприятие не только произвело фурор в Шанхае и Бэйпине, но и оказало глубокое историческое влияние на “китаизацию” фортепианной музыки в стране» [Цит. по: 111, с. 87].

Так, Черепнин отстаивал важность *формирования национального стиля* фортепианной музыки.

1.2. Первые сорок лет жанра (1936–1976)

Каждое десятилетие открывало новые имена композиторов, создававших фортепианные концерты. Их интерес к жанру наглядно демонстрирует полный перечень концертов, представленных в хронологическом порядке, с указанием года их создания и публикации (Приложение 2, Таблица 1), а также краткое резюме о количестве созданных и опубликованных концертов в каждое десятилетие XX и

²⁰ Между тем Черепнин начал помогать китайским композиторам, еще будучи в Японии, где он руководил Токийским музыкальным издательством. Например, он способствовал публикации в Японии, Китае, странах Европы и США фортепианных пьес и хоровых произведений китайского композитора Цзян Вэнье.

начале XXI века (Приложение 2, Таблица 2). Рассмотрим наиболее известные образцы жанра в контексте культурных установок времени²¹.

Одним из ярких результатов деятельности музыкантов в 1920-е и 1930-е годы по воплощению в музыке двух ранее упоминавшихся тенденций — стремления придать звучанию фортепиано национальный колорит и перенять достижения западной музыки — стало появление в 1936 году Концерта для двух фортепиано соло²², ор. 16 (1936) *Цзянь Вэнье*. Это произведение стало первым сочинением данного жанра в музыке Китая. Композитор считал, что именно фортепиано лучше всего может справиться с передачей национальных особенностей в области мелодики и ритма [см. об этом: 292, р. 55].

Цзянь Вэнье — композитор, чей творческий путь начался хотя и в позднем возрасте (в восемнадцать лет), но с громких побед на международных конкурсах по композиции в Берлине, Венеции и др. Он занимает важное место в китайской фортепианной музыке в связи с тем, что он одним из первых выдвинул в качестве объекта творческого осмысления исторические сюжеты и народные обычаи Китая. Также он одним из первых занялся созданием переложений и транскрипций народной инструментальной музыки для фортепиано.

Помимо популяризации традиционной музыки Цзянь Вэнье большое внимание уделял освоению западноевропейской музыки. Среди его принципов овладения композиторским мастерством — самообучение посредством прослушивания, просмотра множества сочинений и размышления над ними. Его метод был близок написанию музыкальных диктантов: «Найдите как можно больше произведений <...>

²¹ Несмотря на наличие исторических экскурсов в фортепианную музыку Китая (например, в диссертации Чэнь Шуюня [181]) и жанра фортепианного концерта (в работе Го Хао [49]), многие сведения, приведенные в данной главе диссертации, еще не встречались в русскоязычных трудах.

²² В первой половине XX века музыка, написанная специально для двух фортепиано, не будучи переложением оркестровых опусов, представлена в творчестве С. Рахманинова (1893, 1901), Ф. Пуленка (1918, 1932), Б. Бартока (1937), Д. Мийо (1937) и других композиторов, продолжавших традиции романтического концертирования, а также сочинениями с индивидуальной техникой — в творчестве Ч. Айвза (1924), И. А. Вышнеградского (1934), П. Хиндемита (1942), Дж. Кейджа (1945).

прослушивайте их снова и снова, а затем вслушивайтесь в исполнение и записывайте нотами всё, что улавливаете слухом» [330, р. 1]. Другой неотъемлемой частью обучения Цзян Вэнье было заучивание наизусть сочинений по партитурам. По его словам, именно благодаря этому он «научился основам гармонии и освоил приемы композиции европейской музыки» [Ibid.].

Черепнин, исследовавший закономерности китайской музыки и способы ее взаимодействия с западными стилевыми направлениями, заложил в юном композиторе понимание важности национальных элементов в современной музыке [см. об этом: 198]. По его примеру Цзян Вэнье глубоко заинтересовался национальной традицией, результатом чего стала основательная статья «Изучение древней китайской музыки: теория музыки Конфуция», которая была опубликована в Японии в 1941 году и получила там широкий резонанс.

Концерт для двух фортепиано соло относится к раннему периоду творчества Цзян Вэнье. По словам Лян Маочунь, в те годы он «следуя общим тенденциям, разрабатывал в своих произведениях новый музыкальный язык, исследовал новые акустические краски, стремился к своеобразным формам и структурам» [294, р. 10].

Концерт был написан под влиянием идей Черепнина. В нём обращает на себя внимание *столкновение разноладового материала* — китайского с японским, восточного с западноевропейским. Данное сочинение он построил на четырех темах. Все они авторские, образованы с использованием национальных ладов.

Показав в Концерте 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 достижения прошлых десятилетий были утрачены. Многие композиторы отказались от освоенных ими западных техник письма. Они упрощали музыкальный язык, чтобы быть понятнее

народу, как того требовала власти Китая²³. Без дополнительной подпитки идеи развития фортепианного концерта погасли, так что к середине XX века фортепиано всё еще оставалось своего рода «экзотичным» инструментом в китайской музыкальной культуре.

В 1950-е – первой половине 1960-х годов (точнее — с 1949 года, когда была образована КНР) политика государства в отношении культуры была нацелена на художественной воплощение идей *о новом облике государства* в связи с кампанией «Большой скачок» Мао Цзэдуна по укреплению экономики и индустриальной базы КНР. В среде академических музыкантов в 1956 году открылась дискуссия о «национальном стиле».

Интересно, что в эти годы многие из поколения китайских композиторов, родившихся в 1920-х годах и отправленных в СССР для совершенствования своего мастерства (после окончания китайских консерваторий), вернулись в Китай²⁴. Среди них были будущие авторы фортепианных концертов. Например, в Московской консерватории учился Ду Минсинь (г. р. 1928); в Ленинградской — Инь Чэнцзун (г. р. 1941). По словам китайского исследователя Ван Е, «такая долгосрочная, масштабная и организованная деятельность по обучению за рубежом между странами, была беспрецедентной. Можно сказать, что 1950-е годы были этапом <...>, когда эффект от обучения за рубежом был наиболее очевидным» [214, р. 41].

Среди тех китайских музыкантов, которые стажировались в СССР, — выдающийся пианист Лю Шикунь. Он лауреат многих конкурсов, в том числе I Международного конкурса имени П. И. Чайковского (II место, 1958) и Международного фортепианного конкурса имени Ф. Листа в Венгрии (III место и специальный приз,

²³ Единственный концерт для фортепиано с оркестром того времени был написан в 1945 году композитором и дирижером Чжан Сяоху, однако партитура его сочинения не сохранилась.

²⁴ За рамками данной диссертации намеренно оставляем вопрос о влиянии музыкального искусства СССР и России на китайских музыкантов в силу его достаточной изученности [164]. Исследования о влиянии русской фортепианной школы на формирование пианизма в Китае проведены С. А. Айзенштадтом [2–8].

1956). В 1960–1962 годах он обучался в Московской консерватории в классе фортепиано С. Е. Фейнберга, на тот момент уже известного своими тремя концертами для фортепиано с оркестром²⁵.

В 1959 году Лю Шикунь создал «Китайский молодежный фортепианный концерт». Хотя его партитура не сохранилась, осталось много отзывов об этом сочинении. Это единственный концерт, где фортепиано солирует в сопровождении не симфонического, а народного оркестра. Обращение к данному жанру послужило одним из символов обновления средств творческого высказывания в китайской музыке²⁶. Так как они активнее всего продвигались молодым населением, Лю Шикунь стремился передать именно их настроения и назвал Концерт молодежным²⁷. По словам Хуан Юэ, это произведение представляет собой своего рода «гимн труду» [375, р. 213]²⁸.

С 1966 по 1976 год в Китае разворачивалась Культурная революция. Развитие музыкального искусства тогда сдерживалось множеством ограничений, в том числе запрещалось создание и исполнение произведений для фортепиано (за исключением обработок китайских народных песен, сочинений для национальных инструментов и номеров хореографических драм). В народе данное движение называли «идеей о смерти фортепиано».

Отказ от фортепианной музыки во время Культурной революции был связан с неприятием буржуазных ценностей, атрибутом которых был в том числе и этот

²⁵ Пианист, композитор, педагог Самуил Евгеньевич Фейнберг (1890–1962) преподавал в Московской консерватории с 1922 по 1962 год, параллельно концертируя в России и за рубежом. Он автор трех концертов (1931, 1944 и 1947) и двенадцати сонат (создававшихся с 1915 по 1962 год). Краткая характеристика фортепианных концертов Фейнберга дана во вступительном слове его ученика, В. А. Натансона к книге «Пианизм как искусство», впервые опубликованной в 1965 году [149, с. 9–10].

²⁶ Лю Шикунь написал данный концерт в соавторстве с Пай Йиминем и Сунь Илинем к десятой годовщине КНР.

²⁷ Почти через двадцать лет в истории китайского фортепианного концерта появилось еще одно произведение, адресованное молодому поколению: в 1978–1979 годах Жао Юянь написал фортепианный концерт «Посвящение молодежи», но его партитура не была опубликована.

²⁸ Лю Шикунь позднее создал Концерт для фортепиано с оркестром «Воинственный тайфун» (1978). Хотя композитор достаточно часто его исполняет в качестве солиста, сочинение не опубликовано.

инструмент. На враждебное отношение к фортепиано повлияло его происхождение, так как в этот период не позволялось исполнять западноевропейскую музыку (которая к тому моменту на протяжении уже более ста лет постепенно обретала всё большую популярность в Китае) [см. подробнее: 246, р. 15].

Учитывая запрет фортепиано, появление концерта для этого инструмента с оркестром в период Культурной революции, казалось, было невозможным²⁹. Однако, в 1969 всё же был создан знаковый фортепианный концерт того времени — «Хуанхэ»³⁰. Он появился в результате творческой деятельности музыкантов разных поколений: тематический материал был взят из кантаты Сянь Синхая, а в облике концерта его музыка появилась благодаря усилиям группы композиторов³¹, во главе которой стоял *Инь Чэнцзун* — выдающийся китайский пианист, впоследствии ставший лауреатом престижных пианистических конкурсов, в числе которых — World Youth Peace and Friendship Festival (1959, Вена, I место), Третий Международный конкурс имени П. И. Чайковского (1962, Москва, II место).

²⁹ В одном из своих интервью Инь Чэнцзун поделился мыслями о роли этого сочинения в его судьбе: «Когда я был на самом дне своей жизни, “Кантата Хуанхэ” вдохновила меня на то, чтобы иметь мужество жить заново. Я думаю, что свет, излучаемый ею — это не прошлое, а настоящее. Сегодня концерт “Хуанхэ” стал частью моего репертуара, исполняемого во всём мире. В глазах многих людей “Хуанхэ” стал символом. Произведение можно считать репрезентантом национального духа. Это великое произведение господина Сянь Синхая через мои руки зазвучало на языке фортепиано. Стоило жить хотя бы ради одного этого сочинения» [Цит. по: 393].

³⁰ Здесь и далее название Концерта дается в виде «Хуанхэ» — согласно названию реки, протекающей в Китае. В переводе с китайского ее название звучит как «желтая река», в связи с чем в российском музыковедении Концерт фигурирует также как «Хуанхэ» [181], «Река Хуанхэ» [34; 47; 49; 110] и «Желтая река» [33; 173].

³¹ Для воплощения своего замысла Инь Чэнцзун собрал творческую группу, в которую вошли композиторы Чу Ванхуа, Шень Лихон, Лю Джуань и Сюй Фейсин. Они осуществляли в основном работу с оркестровкой, тогда как сам Инь Чэнцзун писал партию солиста.

К слову, групповая работа над концертом соотносилась с культурными тенденциями того периода: в 1942 году на Яньаньском симпозиуме литературы и искусства Мао Цзэдуном была выдвинута идея «коллективного творчества», согласно которой авторам (композиторам, литераторам, драматургам и пр.) следовало объединяться в творческие группы в работе над крупными сочинениями [см. об этом: 287, р. 457].

В кантате Сянь Синхай объединил европейскую технику композиции с элементами китайского музыкального народного творчества, реализовав в этом произведении идею «совместимости» китайской и западной музыки³².

Важность национальных корней при создании Концерта была обусловлена «национализацией» музыки. 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]» [242, р. 32]. «Национализацию» определяли как «руководствующий идеологический путь» [391, р. 23], что подчеркивает ее высокую значимость. Как отмечает пианист, профессор Шэньянской консерватории Ван Цюхон, «в процессе национализации фортепианных музыкальных произведений одним из самых выдающихся достижений, несомненно, стали некоторые фортепианные произведения, выполненные в китайском стиле, созданные и адаптированные Инь Чэнцзуном во время Культурной революции» [223, р. 137].

Четырехчастный концерт «Хуанхэ» был написан и исполнен благодаря борьбе Инь Чэнцзуна за возвращение фортепиано в исполнительскую практику и расширение «допустимых» жанров фортепианной музыки³³. Такого рода деятельность он называл «*фортепианной революцией*», идею которой сформулировал следующим образом: «Я должен доказать, что китайский народ всё еще нуждается в фортепиано, и фортепиано всё еще может послужить в нашу эпоху» [224, р. 4]. Значимость его деятельности предстает ярче на фоне повсеместного вынужденного отказа китайскими пианистами от исполнительской и педагогической карьеры в страхе быть заключенными или расстрелянными³⁴.

³² В основу фортепианного концерта лег музыкальный материал первой, второй, пятой и седьмой частей кантаты Сянь Синхая («Трудовая попевка лодочников Хуанхэ», «Ода реке Хуанхэ», «Гнев Хуанхэ» и «Защита Хуанхэ»).

³³ Например, Инь Чэнцзун первым осуществил переложение для голоса с фортепиано номеров пекинской оперы «Красный фонарь» Шен Моджуна, тем самым расширив область использования фортепиано.

³⁴ В период Культурной революции за решеткой оказались такие крупные китайские пианисты, как обладательница специального приза на Конкурсе пианистов имени Шопена (1960) Гу

Предприняв систематичные шаги по популяризации фортепианного искусства, Инь Чэнцзун тем самым подготовил почву для создания концерта для этого инструмента. Стимулом для него послужило высказывание Цзян Цин — жены Мао Цзэдуна, под покровительством которой он находился — в статье из рукописной стенгазеты («Дацзыбао»): «“Кантата Хуанхэ” очень мощное произведение, которое может быть трансформировано в концерт для фортепиано с оркестром» [425, р. 99].

Отпечатком времени в «Хуанхэ» стали добавленные Инь Чэнцзуном в музыкальную ткань Концерта цитаты песен революционной тематики. В конце второй части в партии трубы помещен однотактовый фрагмент патриотической песни «Марш добровольцев»³⁵, которая была запрещена в период Культурной революции (когда создавался Концерт), а по ее завершении стала официальным гимном КНР (Приложение 2, Пример 1)³⁶. Четвертая часть открывается вступлением с темой революционной песни «Алеет Восток»³⁷ (Приложение 2, Пример 2). Она возвращается в шестой вариации в гимническом облике, создаваемом сочетанием валторн, деревянных и струнных в сопровождении медных, ударных (в том числе, тарелок, ранее не звучавших в Концерте) и фортепиано. Седьмая вариация примечательна кратковременным вплетением интонации «Интернационала» (тт. 363–368, Приложение 2, пример 3) в исполнении фортепиано с оркестром.

Шеньинь; лауреат Первого международного музыкального конкурса Шумана (1956) Чжоу Гуанжен, которая после Культурной революции стала самым известным фортепианным педагогом в Китае, и др.

³⁵ «Марш добровольцев» — государственный гимн КНР с 1978 года. Песня была написана в 1935 году (слова Тянь Ханя, музыка Не Эра). В ней повествуется о пробуждении китайской нации.

³⁶ В кантате музыка, звучащая во второй части концерта, сопровождается такими словами: «Вперед! Беги вперед! Мы увидели берег реки и поднялись на борт, чувствуя себя непринужденно. Возвращайтесь и сражайтесь до смерти с бушующей рекой Хуанхэ!».

³⁷ Песня «Алеет Восток» в период Культурной революции являлась фактическим гимном КНР. В ней прославляется личность Мао Цзэдуна и деятельность Коммунистической партии Китая.

Среди большого количества фортепианных концертов, созданных китайскими композиторами в XX – начале XXI века, «Хуанхэ» остается по сей день самым известным и исполняемым. Сразу после премьеры³⁸ Концерт обрел славу неофициального гимна Китая. О его непреходящей ценности пишут китайские исследователи и исполнители разных поколений. Говоря о вкладе Инь Чэнцзуна и роли концерта «Хуанхэ» в китайской музыкальной культуре, указывается, что это сочинение знаменовало выход китайской фортепианной музыки в зрелый период и имело беспрецедентную известность в мире (в сравнении с другой китайской музыкой) [223, p. 137].

Концерт «Хуанхэ» сыграл важнейшую роль в популяризации рассматриваемого жанра. В момент своего появления он был символом «возрождения фортепиано», а впоследствии стал своего рода «визитной карточкой» китайской академической музыки.

Так, период с середины 1930-х годов до конца 1970-х может быть обозначен как становление жанра фортепианного концерта в Китае. Если в первые двадцать лет было создано всего два концерта, то следующие два десятилетия были ознаменованы появлением уже пятнадцати концертов, среди которых — «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и группы соавторов, а также концерты Го Цзужона, Лю Чжуаня, Сунь Илия, Лю Шикуня, Пань Имина, Хуан Сяофэя, Чу Ванхуа, Шэн Лихуна, Лю Чжуаня, Ши Шучэна, Сюй Фэйсиня. В эти сорок лет были заложены представления о балансе китайских и западных средств выразительности.

³⁸ Премьера «Хуанхэ» состоялась в 1970 году в Пекине в исполнении Инь Чэнцзуна и Центрального филармонического оркестра (дирижер Ли Дэлу). Она имела успех, обусловивший многократное исполнение «Хуанхэ» в других городах Китая. Инь Чэнцзун также часто исполнял «Хуанхэ», например, в 1973 году он выступил в Пекине с Филадельфийским оркестром (США) под управлением Юджина Орманди.

Концерт исполняется и в наши дни. Например, он имеется в репертуаре крупнейшего китайского пианиста Ланг Ланга (г. р. 1982), записавшего диск с «Хуанхэ» в 2006 году и исполнявшего его в 2007, 2016 и 2020 годах. В 2015 году Ли Юнди (г. р. 1982) исполнил Концерт с оркестром Китайского национального центра исполнительских искусств под управлением Чэнь Цзунчуана. Интересно, что в 2007 году при запуске первого лунного спутника Китая был выбрано именно это сочинение — фортепианный концерт «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна.

1.3. Концерты Новейшего времени в китайской музыке (с последней четверти XX века по настоящее время)

С конца 1970-х годов, после окончания Культурной революции и последовавшей «реабилитации» фортепиано, в Китае осуществляется «политика реформ и открытости», которая положила конец изоляции государства от мировой культуры и искусства. В истории этой страны данный период, продолжающийся по сей день, именуется Новейшим временем.

Культурный обмен начался и в музыкальной сфере: из разных стран приглашались с концертами и лекциями пианисты и композиторы. Китайские музыканты (студенты и педагоги) систематично направлялись на обучение в зарубежные музыкальные вузы [246].

В китайском искусстве этого периода, в том числе музыке, ведущее значение обрело направление «Новая волна»³⁹. Оно было связано с идеей создания новой китайской культуры, опирающейся на мировые достижения в разных областях. В музыкальном искусстве его проявлениями является использование западных техник письма и возобновление интереса к традиционной культуре, ее истокам [См. подробнее: 191].

После 1976 года понимание «национализации» стало более многогранным, включающим представления о сочетании национальных элементов с современными западными техниками сочинения, открывшимися китайским композиторам с завершением Культурной революции; началось углубленное изучение национальных музыкальных традиций, что привело к фокусу на передаче не отдельных их

³⁹ «Новая волна» (新潮) — это ведущее течение в современной китайской музыке, литературе, живописи, кино, начавшееся после Культурной революции (1966–1976), точнее — с 1980-х годов, когда были сформулированы идеи и творческие методы. Оно предполагает обращение к древним слоям культуры Поднебесной и внедрение современных методов художественного высказывания.

составляющих (уже хорошо освоенных к тому моменту), а к выражению эстетических, культурно-психологических особенностей китайской культуры.

С тех пор по настоящее время наблюдается повышенный интерес китайских композиторов к жанру концерта.

В конце 1970-х годов прогремело имя *Лю Дуньняня*, написавшего программный концерт B-dur «Горный лес» (1979) — одно из самых известных в разных странах сочинений, написанных китайскими композиторами. В основу произведения легла музыка его родины — мелодика народных песен и танцев народа мяо, проживающего на юго-западе Китая. Лю Дуньнянь неоднократно отмечал, что «китайская культура обширна и имеет долгую историю, она является благодатной почвой для роста и развития всего сущего» [334, р. 112].

Как отмечает китайский исследователь Вэй Тингэ, композитор воплотил в поэтичных образах сочинения свои детские воспоминания [233, р. 15]. Его любовь к горной и лесистой природе родных мест запечатлена в этом программном концерте в том числе через художественные заголовки частей: «Весенний лес», «Ночная история леса» и «Лесной фестиваль». Красочная гармония и гибкая мелодика тем концерта выражает весеннее пробуждение, радость и эмоциональный подъем.

В 1980-е годы возникли новые условия для композиторов: стало возможным беспрепятственно писать произведения для фортепиано (или с его участием) в связи с окончанием Культурной революции и «реабилитацией» статуса этого инструмента.

В это десятилетие в Китае появилось наибольшее количество фортепианных концертов (больше десяти). Свои *первые* опыты в этом жанре создали Хуан Анлунь (годы создания концертов — 1982, 1985), Тань Дунь (1983), Чжао Сяошэн (1985)⁴⁰, Ду Минсинь (1987)⁴¹. Творчество этих композиторов известно и востребовано по

⁴⁰ Об этом концерте см. в работах Янь Коу [207] и Пань Итина [110].

⁴¹ Полный перечень китайских концертов см. в Приложении 2 (Таблица 1).

сей день. Продолжил работу в этом жанре Чу Ванхуа (1986, 1989)⁴², появились концерты Дин Шандэ, Ша Мэя, Хань Лянькуи, Ло Цзинцзина, однако их сочинения не были изданы.

Хотя западные композиторские техники XX века частично проникали в творчество отдельных авторов, повсеместно быстрыми темпами они начали осваиваться в 1980-е годы, в связи с чем в исследовательской литературе начало китайского «музыкального авангарда» датируется именно этим десятилетием [115, с. 127]⁴³.

Однако, помимо внешних условий видится важным отметить и то, что к 80-м годам XX века в китайской академической музыке уже успел накопиться опыт и композиторский, и исполнительский. Например, расцветом симфонии можно частично обосновать пик интереса к рассматриваемому жанру в 1980-е годы. Поколение китайских композиторов, работавших в «эпоху открытости», представлено крупными симфоническими композиторами (Хуан Анлунь), дирижерами (Тань Дунь), пианистами (Чу Ванхуа) и др. Как отмечает Нь Лок, «композиторов больше не ограничивали, как это было при Мао Цзэдуне, и они могли свободно сочинять и расширять средства своего музыкального языка, создавая новый стиль» [203, р. 12].

Отметим, что в этот период опора на элементы народной музыки стала восприниматься композиторами как *источник обновления музыкального языка*.

Если при создании западноевропейских концертов можно встретить ориентацию композиторов на *исполнительские стили крупных пианистов-современников* достаточно часто, то в Китае подобные примеры находим только в творчестве Хуан Анлуна и Тань Дуня — китайских композиторов с мировым именем.

⁴² Первый концерт Чу Ванхуа был написан в 1977 году, однако не был издан и остался неизвестным.

⁴³ В музыке Китая проявления «эпохи открытости» обозначаются также «Новой волной» [См. подробнее: 183].

Хуан Анлунь стал одним из ведущих композиторов в период после окончания Культурной революции, когда с новой силой возобновились опыты слияния китайской пентатоники с западным формообразованием, гармонией и инструментариумом⁴⁴.

Хотя Хуан Анлунь обосновался в Канаде и построил международную карьеру, он считает себя китайским композитором. Он намеренно наполняет свои сочинения национальным характером, опирается на элементы народной музыки⁴⁵. «Унаследовав традиции своих предшественников, он создает будущее» [Цит. по: 355, р. 132] — так отзываются о нём критики. В обращении к элементам народной музыки Хуан Анлунь видел источник для дальнейшего развития музыкального искусства [304, р. 11]. Тесная связь с китайской народной музыкой отмечается и в его концертах.

Он автор двух концертов для фортепиано с оркестром. Оба посвящены его друзьям: Первый (1982) — блестящему американскому пианисту Джозефу Бановцу⁴⁶, Второй (1985) — пианисту Сюй Фейпину, вдохновившему композитора на создание этого сочинения. В этих произведениях ярко проявился композиторский почерк Хуан Анлуна, отличающийся красочной оркестровкой, полифоничностью и широким дыханием. Особо стоит отметить его мелодический дар.

⁴⁴ О мировой известности фортепианной музыки Хуан Анлуна говорит то, например, что его сочинения являются обязательными в программах крупных международных конкурсов, например, на Международном конкурсе пианистов имени Артура Рубинштейна (Израиль). Примечательно, что на Международном конкурсе П. И. Чайковского произведение «Увертюра и Танец» исполнил Ланг Ланг, получив первую премию (1996). В России в 1994 году его балет «Дуньхуанская мечта» (1992) был поставлен Российским государственным балетом Москвы под управлением Вячеслава Гордеева.

⁴⁵ По словам Хуан Анлуна, на его желание писать музыку с ярко выраженным китайским колоритом повлияла беседа с одним из канадских композиторов. Сыграв ему несколько сочинений китайских композиторов, он услышал в ответ, что они написаны в стилистике Дебюсси. А реакцией на сыгранную им китайскую народную песню (без какого-либо аккомпанемента) было восклицание: «Это Барток!» [см. об этом: 203, р. 18]. Таким образом, Хуан Анлунь столкнулся с узким представлением о китайской музыке в мире и решил своим творчеством рассказать об этой культуре.

⁴⁶ Премьера Концерта g-moll Хуан Анлуна состоялась в 1984 году в исполнении Дж. Бановца с симфоническим оркестром Гуанчжоу под управлением канадского дирижера китайского происхождения Лэй Дежуна. В 1986 году Дж. Бановец записал Первый концерт Хуан Анлуна в Пекине с Центральным оперным оркестром под управлением Чжень Сяоинь и выпустил на дисках.

Оба концерта Хуан Анлуня относятся к тому периоду в китайской академической музыке, когда *свой расцвет переживал жанр симфонии* [См. об этом: 316] и шел рост числа и других крупномасштабных сочинений. В этом велик вклад и самого Хуан Анлуня, автора более двадцати симфоний, что позволяет считать его одним из главных симфонистов Китая. Также он многократно выступал как дирижер. Например, он сам дирижировал Вторым концертом на его премьерном исполнении Сюй Фэйпином и Шанхайским симфоническим оркестром 4 июля 1999 года.

Таким образом, Хуан Анлунь обладал «фортепианно-дирижерско-оркестровым предслышанием» (термин Долинской). Такой многоаспектный подход сближает его с Сен-Сансом, Листом, Рахманиновым, Прокофьевым и др. Недаром в музыкальной культуре Китая Хуан Анлунь зачастую определяется как национальный Шопен или Чайковский [324; 325; 326; 327; 355]. Очевидно, его концерты отличаются яркой динамикой развития и высокой детализированностью благодаря такому синтетическому восприятию.

Первый фортепианный концерт g-moll, op. 25b «Огромный дракон» (1983)⁴⁷ является второй частью цикла симфонического триптиха под общим названием «Большой симфонический концерт» (op. 25)⁴⁸, в который вошли также Симфоническая увертюра № 1 «Весна священная» и Симфония C-dur. Замысел столь масштабного опуса связан с трагическим событием в Китае — убийством премьер-министра Чжоу Эньлая в январе 1976 года⁴⁹. Как отметил Юйшу Пей, «“Большой симфонический концерт” стал первой работой композитора, основанной на личном жизненном

⁴⁷ Название «Огромный дракон» было добавлено звукозаписывающей компанией; сам композитор не сопровождал Концерт программным заголовком.

Для краткости в тексте диссертации данное сочинение обозначается как Первый концерт, хотя в официальном его названии слово «первый» не фигурирует.

В 2012 году сочинение было опубликовано в широко известном в Китае цикле сборников «Коллекция ста лет китайской музыки» (2012), что свидетельствует о его важном значении в музыкальной культуре Китая.

⁴⁸ В данном случае под словом «концерт» понимается публичное представление, а не музыкальный жанр. В 1989 году Хуан Анлунь начал работу над еще одним циклом крупных симфонических произведений, так же обозначив его как «Большой симфонический концерт» (op. 47).

⁴⁹ Оно повлекло за собой народные возмущения, впоследствии приведшие к «Тяньаньмэнскому инциденту» — критическому моменту в масштабах всего государства (спустя три месяца после убийства премьер-министра на центральной площади Пекина Тяньаньмэн

опыте и передающей боль всей нации в конкретный исторический период» [208, р. 17].

Второй концерт для фортепиано с оркестром Хуан Анлуня был ориентирован на пианизм Сюй Фэйпина, что особенно ярко отражено в коде. Главным техническим элементом в ней является терцовое движение шестнадцатыми длительностями, что является отсылкой к широко известному в Китае выступлению этого пианиста в возрасте одиннадцати лет с Этюдом *gis-moll*, op. 25 № 6 Шопена (изложенного терциями).

Хуан Анлунь возлагал большие надежды на Второй концерт, создававшийся им вдали от родины, во время учебы в Канаде: «Всякий раз, когда я темными ночами обдумывал, как писать свое сочинение, я испытывал чувство одиночества и беспомощности. Мой близкий друг Сюй Фэйпин часто звонил мне и убеждал сочинять» [Цит. по: 327, р. 109]. Примечательно, что для мотивации Хуан Анлуня пианист апеллировал к непревзойденной популярности фортепианного концерта Инь Чэнцзуна (и творческой группы) и скрипичного концерта Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана: «Он говорил мне: “Пиши! <...> Нельзя же вечно исполнять только “Хуанхэ” и “Лян Чжу”!» [Ibid.].

Среди концертов *рубежа 1980-х – 1990-х годов* наибольшую известность обрели сочинения *Ду Минсиня*. Он известный в Китае композитор и педагог, профессор Центральной консерватории (Пекин). Его произведения широко исполняются в стране и за рубежом.

В его профессиональном становлении участвовали не только китайские композиторы (Хэ Люйтин, Жэн Гуан и др.), но и русские музыканты и педагоги —

во время весеннего народного праздника Чинмин собрались сотни тысяч пекинцев с его портретами и исполнили «Интернационал». В результате последовали массовые задержания).

Б. М. Лазарев⁵⁰ и М. И. Чулаки⁵¹. По воспоминаниям Ду Минсиня, Чулаки сыграл важную роль в его композиторском обучении: «Я многое улучшил. В том числе преуспел в понимании структуры произведения, текучести гармонии, беглости мелодии, использовании полифонии и т. д. Особенно в том, что касается музыкальной структуры, профессор Чулаки предъявляет ко мне очень строгие требования: не говорить излишне, не сокращать то, что должно быть, а стремиться к рациональности и утонченности структуры. В этом отношении он заложил во мне хорошую основу» [329, р. 6].

Творчеству Ду Минсиня свойственны яркие и живые музыкальные образы, выразительность лирических мелодий, лаконичная и утонченная оркестровка гармонии. Он привержен идее интеграции китайского и западного искусства, в том числе русского и советского. Использование им современных техник всегда подчинено замыслу его произведений, он стремится сочетать их с традиционной стилистикой китайской музыки и быть понятным большинству любителей музыки. Поэтому в его творчестве высоко значение мелодии и тонального мышления [209, р. 25]. По словам Ду Минсиня, «независимо от того, какая композиторская техника используется при написании музыки, самое главное — выразить то, что наиболее искренне исходит из вашего сердца, и ваши мысли. В то же время ваша музыка должна легко общаться со слушателем. В техническом плане необходимо подчеркнуть следующее: в использовании некоторых музыкальных ресурсов нужно быть очень экономным, а музыкальные идеи должны быть связаны, соединены, чтобы выразить богатое содержание наиболее лаконичным способом» [265, р. 12].

⁵⁰ Борис Матвеевич Лазарев (1888–1982) — русский пианист и педагог. Он обучился в Петербургской консерватории. В 1916–1919 годах был директором Екатеринбургского музыкального училища. Он был большим другом А. И. Зилоти (был женат на его дочери). В дальнейшем работал и преподавал в Китае и США. Во время пребывания в Китае, давал частные уроки Ду Минсиню.

⁵¹ Михаил Иванович Чулаки (1908–1989) — советский композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Он преподавал сначала в Ленинградской консерватории, затем на протяжении более сорока лет — в Московской (1948–1989; с 1962 года — в должности профессора).

Ду Минсинь обучался в его классе композиции, когда был направлен в Московскую консерваторию. Хранящееся в ней Личное дело композитора опубликовано в приложении диссертации Чэнь Сицзэ [179, с. 168–183].

Ду Минсинь — автор четырех фортепианных концертов (1987, 1994, 2002, 2020), однако, Второй был исполнен только один раз и не был опубликован. Кроме него, все остальные были написаны на заказ: Первый «Дух весны»⁵², имеющий наибольшую известность на данный момент, — от Гонконгской звукозаписывающей компании; Третий — от районного правительства острова Гуланьюй, что отражено в подзаголовке Концерта; Четвертый — от Китайского симфонического оркестра (в честь столетия основания Коммунистической партии в 2021 году).

Первый концерт Ду Минсиня был включен в многотомное нотное издание «Классика китайской музыки XX века», что говорит о высоком его значении в музыкальной культуре Китая⁵³. Несмотря на то, что композитор остановился на обозначении «Первый фортепианный концерт» (после того, как в 1991 году завершил следующий, второй по счету, концерт), в исследовательской литературе и современных нотных изданиях данное сочинение продолжает фигурировать с программным заголовком «Дух весны» (это название было дано менеджером звукозаписывающей компании, чтобы облегчить слушателям понимание музыки). В статье Чжан Цзяньчэн отмечено, что сам Ду Минсинь не считал свой Первый концерт программным сочинением [402, p. 125].

Однако, известно, что в то время сильное эмоциональное давление на Ду Минсиня оказывала болезнь его первой жены, и в произведении были выражены его тяжелые чувства. Композитор сказал об опыте создания Концерта следующее:

⁵² В отечественном музыкознании встречаются разные варианты передачи названия Первого концерта Ду Минсиня: «Весеннее цветение» [48], «Красота весны» [34; 46; 49], «Элегантность весны» [110] и др. Обоснуем это тем, что в китайском языке слово «采», открывающее заголовок, может означать и «цвета», и «состояние духа, настроение». Однако стоит отметить, что, когда партитура была опубликована, на обложке издания, наряду с китайским названием, был указан и английский перевод — «*The spirit of spring*» (англ. spirit — дух, душа, spring — весна). В связи с этим видится более уместным перевод «Дух весны». Для удобства далее в тексте диссертации данное сочинение фигурирует как Первый концерт.

⁵³ Премьера этого сочинения состоялась в октябре 1988 года на «Концерте сочинений Ду Минсиня», проходившем в гонконгском Концертном зале «Ратуша Цунь Ван». Солировал венгерский пианист Джено-Жандо, Гонконгский филармонический оркестр выступил под управлением дирижера Ши Минхана.

В 1994 году получил первую премию на «VIII национальном конкурсе симфонического творчества», организованной Министерством культуры, Министерством радио, кино и телевидения Китая и Ассоциацией китайских музыкантов.

«Когда я писал Первый фортепианный концерт, моя первая жена была тяжело больна, и жизнь была очень трудной. Она болела более десяти лет, а потом скончалась. Поэтому в произведении тема побочной партии выражает мою тоску по мирной и спокойной творческой жизни» [281, p. 80]⁵⁴.

Ду Минсинь продолжил работу в рассматриваемом жанре и в XXI веке. Его *Третий концерт* (2002), как и первый, создавался как непрограммное сочинение. Однако, его нотное издание (появившееся только в 2020 году) содержит подробную программу (не написанную самим композитором, но одобренную им), связанную с описанием природы и народной жизни на острове Гуланьюй⁵⁵, правительство которого являлось заказчиком этого произведения.

Четвертый — с программным заголовком «Пробуждение» (2020) — был написан спустя почти два десятилетия после появления Третьего концерта⁵⁶. Несмотря на солидный возраст композитора (92 года!), он решился на создание столь масштабного сочинения, так как концерт для фортепиано с оркестром — его любимый жанр. По словам его жены, Чжан Пин, за два месяца работы над «Пробуждением» он ни разу не прослушивался на фортепиано. Он написал все партитуры одним махом...», что свидетельствует о прекрасном оркестровом и фортепианном слышании Ду Минсиня.

⁵⁴ Об этом писал также исследователь Ван Вэньтао: «хотя первый фортепианный концерт “Дух весны” создавался с середины до конца 1980-х годов [период реформ в КНР в области финансовой политики и открытости западному миру — прим. Ван Цзясинь], в музыке этого произведения мы не чувствуем жалоб на человеческую природу, вызванных конкретным состоянием общества или особой эпохой. Это подтекст, который невозможно выразить словами» [212, p. 5].

⁵⁵ Примечательно, что Гуланьюй имеет почетный титул «Остров фортепиано», присужденный ему Ассоциацией китайских музыкантов, в связи с тем, что оттуда родом многие известные китайские пианисты, в том числе Инь Чэнцзун и Сюй Фэйсин. Более того, речь идет не об отдельных музыкантах, а о целых семьях пианистов, преподавателей фортепианного искусства (представителей нескольких поколений), которых проживает там более ста [см. об этом: 53, с. 144–145]. Кроме того, здесь каждые два года (начиная с 2002 года) проводится Гуланьюйский Международный фортепианный фестиваль.

⁵⁶ Премьера Четвертого концерта Ду Минсиня состоялась 13 декабря 2020 года в зале Национального центра исполнительских искусств в Пекине в исполнении пианиста Чжэн Са и Китайского национального симфонического оркестра (CNSO) под управлением Ся Сяотана.

В первые десятилетия XXI века многие произведения искусства были нацелены на *популяризацию* китайской культуры в мире. Интересно, что в высказываниях композиторов зачастую упоминаются *ностальгические чувства*, мотив *воспоминаний о жизни в Китае*, заложенные в образном строе их сочинений. Это связано с тем, что карьера многих из них разворачивается не только в Китае, но и в других странах.

Среди современных композиторов с мировым именем — **Тань Дунь**. Он лауреат множества международных премий в области создания музыки; автор опер, симфоний, концертов, хоровых и ансамблевых произведений, мультимедийных перформансов, работ с привлечением интернет-технологий. Широкую известность ему принесла киномузыка, удостоившаяся Оскара. Его сочинения есть в репертуаре ведущих оркестров мира.

Одним из фактов творческой биографии композитора, свидетельствующим о его мировом масштабе, является то, что в 2000 году вместе с С. Губайдулиной, О. Голиховым и В. Римом он участвовал в коллективном международном проекте, заказанном Баховской академией (Штутгарт) — создании музыкального произведения на тему «Страстей» И. С. Баха. Отметим также, что в 2008 году Тань Дунь написал музыку для Олимпиады в Пекине.

Тань Дунь — яркий представитель музыкального постмодернизма⁵⁷. Он один из тех, кто стоит у истоков формирования течения «Новая волна». Его дискуссия с китайскими композиторами, опубликованная в 1986 году как «Диалог тенденций современной музыки» [262], стала своего рода манифестом новой эстетики китайской музыки: произрастающей из традиционной культуры, лишенной политической обусловленности, направленной в будущее, глубоко индивидуализированной.

Свои произведения композитор адресует профессионалам и любителям, руководствуясь следующим: «Всегда нужно задаваться вопросом, будет ли звучать

⁵⁷ В формировании авангардной направленности творчества Тань Дуня велика роль его педагога, композитора Чжоу Вэньчжуна (ученика Э. Вареза), у которого он обучался в Колумбийском университете.

твоя музыка через пятьсот лет после твоей смерти» [121]. По его словам, только такое искусство ценится в Хунани — южно-китайской провинции, откуда он родом.

Духовным фундаментом творчества Тань Дуня служат китайские философские учения. Пронизывающая его сочинения даосская идея гармонии между человеком и природой (天人合) «кристаллизовалась» в так называемой «органической музыке», предполагающей использование природных материалов. С установкой «всё является отражением себя», глубоко воспринятой им из дзен-буддизма [См.: 121], связано его чуткое внимание к искусству своей родины, например, воплощение шаманских ритуалов, в чём усматриваются корни театрализации его инструментальных опусов [См.: 127, с. 160].

Новаторские идеи Тань Дунь черпает из синтеза музыкальных традиций Китая с различными стилями и техниками композиции западной профессиональной музыки. Его творчество описывают как «“свободное плавание” в пространстве между различными культурами» [309]. По словам композитора, «из органической и хроматической [так он условно определяет суть западной музыки — В. Ц.] систем рождается новая единая система Тань Дуня, как Инь и Ян» [121].

Связью с описанными духовными константами, оригинальностью замысла и способов их воплощения характеризуются его многочисленные концертные сочинения для солистов с оркестром (более тридцати). Особое место среди них занимает фортепианный концерт «Огонь» (2008)⁵⁸, в интервью перед премьерой⁵⁹ которого Тань Дунь поделился следующим: «Я сфокусировался на балансе между *инь* и *ян* — таков китайский путь. Всё появляется парами: мужчина и женщина, солнце и луна, равно как и огонь и вода в этом Концерте» [200, р. 3].

Образный строй Концерта «Огонь» включает два плана. Первый из них связан с *программным заголовком*. Согласно У Син (五行) — древнекитайскому учению

⁵⁸ Более ранние фортепианные концерты Тань Дуня (1983, 1995) не были опубликованы.

⁵⁹ Премьера концерта «Огонь» состоялась 9 апреля 2008 года в исполнении Ланг-Ланга и Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением американского дирижера Леонарда Слаткина.

о пяти стихиях (вода, огонь, дерево, металл, почва) — огонь ассоциируется с энергией Ян, радостью, смехом, дневным светом, летом и противопоставляется иньской стихии воды. Второй смысловой уровень составляют *китайские боевые искусства*, о чём рассказал сам Тань Дунь в интервью перед премьерой. По его словам, данное произведение появилось во многом благодаря Ланг Лангу — одному из крупнейших пианистов-виртуозов мира, сделавшего блестящую международную карьеру⁶⁰.

С Ланг Лангом Тань Дуня связывает крепкая дружба: «Ланг Ланг любит боевые искусства из-за принципов тренировки, а я — из-за философии <...> Ланг Ланг мне как младший брат, и когда мы разговариваем, он очень откровенен. Он попросил меня написать что-то прямо от сердца, используя философию боевых искусств» [200, р. 3]. По словам композитора, мастерство и музыкальная выразительность Ланг Ланга позволяют назвать его великим мастером ушу от мира музыки [309]⁶¹.

Тань Дунь апеллирует и к собственно музыкальной культуре⁶². Например, предполагаемую пианистическую манеру звукоизвлечения он описал так: «Пальцам следует играть с нежностью *куньцзюй*⁶³, кулаки должны отбивать ритм “пекинского пения под аккомпанемент барабанчика”, ладони должны быть быстрыми и

⁶⁰ Ланг Ланг является первым китайским пианистом, сотрудничающим на долгосрочной основе с ведущими оркестрами Германии, Австрии и США. Его сольные концерты проходят в крупнейших концертных залах мира. Он вывел и закрепил музыку китайских композиторов на международной сцене [см. подробнее: 144]. Распространение китайской культуры он видит одной из задач своего творчества [см. об этом: 386, р. 3].

⁶¹ Сам Ланг Ланг, описывая Концерт, отметил следующее: «Оно одновременно романтическое и современное; оно одновременно китайское и западное; в нем есть как мягкая и лиричная мелодия, так и очень сложный ритм. Это типичная музыка Тань Дуня, демонстрирующая его уникальные музыкальные способности» [309].

⁶² На использование народных элементов в Концерте «Огонь» Тань Дуня вдохновил пример Б. Бартока: «Барток — мой герой, и этот Концерт — дань уважения ему. Он был так изобретателен в превращении народных песен и инструментов в нечто современное, живое и красочное. Он смог превратить народную музыку в классическую, а что-то земное — в небесное» [Цит. по: 200, р. 3].

⁶³ *Куньцзюй*, или Куньшаньская опера — это один из локальных жанров традиционной китайской музыкальной драмы, отличающихся мягкостью вокала и утонченностью мелодий.

яростными, а руки должны создавать эффект дуновения ветра»⁶⁴ [10]. Работу над партией фортепиано композитор сравнил с каллиграфией и живописью: «Фактура фортепиано подобна туши, многое зависит от толщины штриха, скорости рисования и количества чернил» [200, р. 3], «Я работал над перенесением принципов боевых искусств на фортепианную технику в отношении темпов и туше» [Ibid.].

Одним из наиболее ярких китайских композиторов настоящего времени, работающих, в том числе, в жанре фортепианного концерта, является **Чэнь Циган**. Он ученик Оливье Мессиана, который горячо поддерживал его в создании национальной музыки: «Вы родом из страны Китай, чьи культурные и исторические корни сильно отличаются от западных. Вы очень мало знаете о западной культуре, но у вас есть своя древняя культура и свой уникальный образ мышления. Изучение западной музыки и понимание западной культуры может быть помехой, но создавать свою собственную музыку может быть очень интересно» [Цит. по: 319, р. 50]. Оценивая талант Чэнь Цигана, Мессиан писал: «Произведения Чэнь Цигана демонстрируют подлинное творчество и большой талант, а также идеальное слияние китайского образа мышления и европейских музыкальных идей» [Ibid.].

О высоком признании Чэнь Цигана свидетельствует, например, то, что в 2008 году именно он был назначен музыкальным директором церемонии открытия в Пекине олимпийских игр. Его музыка исполняется многими выдающимися симфоническими оркестрами во всём мире. В частности, в 2000 году в Москве был поставлен его балет «Красный фонарь» (написанный в сотрудничестве с режиссером, продюсером, сценаристом Чжан Имоу по мотивам его фильма).

Концерт «Эрхуан»⁶⁵ (2009) Чэнь Цигана впервые был исполнен в Карнеги-Холле (Нью-Йорк) Ланг Лангом в рамках фестиваля «Эхо древности и современности» (выступившего заказчиком Концерта). По словам организаторов, цель этого мероприятия состояла в том, чтобы «выразить дань уважения красочной и яркой

⁶⁴ В партитуре встречаются, например, такие ремарки композитора: *with the palms* — ладонями, *use arms* — использовать предплечья.

⁶⁵ Название Концерта связано с одноименным традиционным напевом пекинской оперы.

музыкальной культуре Китая, позволить публике оценить китайскую традиционную и современную музыкальную культуру и понять влияние китайской музыки на музыкантов со всего мира» [397, р. 2]⁶⁶.

В концерте «Эрхуан», как и во многих других своих сочинениях, композитор стремился передать *национальные интонации*. Чэнь Циган поделился в одном из интервью: «Мы выросли в Пекине. Наше поколение очень хорошо знакомо с этими мелодиями. Теперь они постепенно исчезают из реальной жизни, жизнь молодых людей связана больше с британской и американской поп-культурой, мне очень жаль. Именно поэтому я всегда пишу эти мелодии, испытывая небольшую меланхолию. Китайская традиционная музыка — это очень личный объект, совершенно отличный от западной культуры. Рациональное использование китайского традиционного музыкального материала постепенно стало основным способом моего самовыражения и особенностью моего мышления» [Цит. по: 397, р. 3].

На современном этапе истории рассматриваемого жанра в Китае значительное место занимает написанный в 2010 году (изданный в 2014) Фортепианный концерт, ор. 56 **Ван Силиня**. Он выдающийся композитор-симфонист, передавший в своем творчестве боль своей эпохи, в связи с чем его называют «китайским Шостаковичем»⁶⁷; публицист, автор нескольких десятков работ о современной музыке. Уже более двадцати лет он имеет всемирную славу, однако, его имя долгое время (с 1964 по 1977 год) было под запретом⁶⁸ из-за несогласия композитора с идеологией правящей партии (в частности, не разрешалось исполнять и изучать западную

⁶⁶ Фестиваль «Эхо древности и современности» продолжался более одного месяца в Нью-Йорке и Калифорнии: проводились концерты китайской музыки в исполнении музыкантов из Китая, а также китайских исполнителей, живущих в Соединенных Штатах.

⁶⁷ Ван Силинь горячо ценил творчество Шостаковича, посвятил ему две симфонические поэмы, исполненные в Новосибирске (СССР) в 1989 году. Идейную близость этих композиторов, «драматичное мировоззрение обоих мастеров» отметила в 1992 году В. Н. Холопова [160, с. 248].

⁶⁸ Отметим активное изучение творчества Ван Силиня в России в последние годы [137–139, 161]. Исследуются вопросы формообразования, содержания, композиционного языка, особенно проблема симфонизации в его сочинениях.

музыку того времени), в связи с чем даже после Культурной революции его творчество воспринималось как «нежелательное» для изучения — вплоть до начала 1990-х годов.

Ван Силинь глубоко освоил западные техники письма, начав их изучение еще в Шанхайской консерватории (известной «прозападной» направленностью обучения и тем, что там преподавали советские теоретики и композиторы), а продолжил во время ссылки: лишенный права сочинять, он сфокусировался на самообучении, постигая композиторские приемы по партитурам русских, советских и европейских композиторов, и делясь своими выводами в статьях, среди них — посвященные отдельным произведениям К. Пендерецкого (1990), Х. Гурецкого (1995), Д. Шостаковича (1997).

Показательно, что исходя именно из того, какие из них он постигал в конкретный период, он поделил свою творческую биографию на три этапа: «Первый — это изучение политональности и параллельных тональностей в произведениях И. Стравинского и Б. Бартока. <...> Второй — изучение додекафонии и свободной атональности. <...> Третий, в 1988–89 годах, — исследование образцового произведения сонорики — “Плача по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого”» [Цит. по: 138, с. 105]. Заметим, что речь идет о периоде жизни Ван Силиня после его заключения, реабилитации репутации в 1977 году и возвращения в Пекин в 1978 году.

Так, Фортепианный концерт создавался композитором, за плечами которого уже был опыт письма в западной манере. Отсюда — характерное для Ван Силиня *смешение в этом произведении национального музыкального языка с техниками композиции XX века*. Как отмечает Хоу Линьшуан, «этот красочный язык он сочетает с хроматикой, атональностью, сонорикой и алеаторикой» [161, с. 39]. Кроме того, уже были написаны два скрипичных концерта.

Фортепианный концерт был написан по заказу X Международного фестиваля «Культурные ландшафты» (Швейцария). Премьера была исполнена в Цюрихе и Базеле в том же, 2010 году. Как отметила музыковед Сюй Шань, «это произведение оказало большое влияние на создание китайской фортепианной музыки в новом веке» [341, р. 16]. Однако, в Китае это сочинение долгое время не исполнялось в

связи с посвящением его педагогу по фортепиано Лу Хунэню (дирижеру Шанхайского симфонического оркестра), расстрелянному в годы Культурной революции за критику политических установок в области искусства.

В одном из интервью Ван Силинь поделился тем, что к созданию Концерта его подтолкнули, во-первых, полученные им подробности о трагической судьбе его педагога, преследуемого властями до самой смерти, а во-вторых, собственный опыт и осмысление травли и притеснений⁶⁹: «Поскольку я сам подвергался политическим преследованиям в течение четырнадцати лет, я прочитал много исторических книг, когда я был в Шаньси. История Лу Хунэня напомнила мне, что есть две человеческие судьбы, и решающая битва между этими двумя судьбами происходит в тюрьме, а не на поле боя! Такие вещи потрясли меня!», «Его противостояние Культурной революции было исключительно культурным, без какой-либо политической цели <...> Он считал, что не Бетховен должен учиться у рабочих, крестьян и солдат, а рабочие, крестьяне и солдаты должны учиться у Бетховена. Эта фраза очень глубоко отвечает на ошибки нашей литературно-художественной линии на протяжении десятилетий» [362].

Ван Силинь дал и более широкую трактовку посвящения Концерта, говоря не только о своем педагоге Лу Хунэне, но и о ценности художественных стремлений человека, в частности классического музыканта, особенно — в жестоких политических условиях⁷⁰.

Помимо желания принести дань уважения своему педагогу, при создании Концерта Ван Силинем двигали и другие мотивы, главным образом — стремление

⁶⁹ В работе Сянь Лэюнь отмечено, что в годы своего заключения Ван Силинь «думал также о тяготах, выпавших на долю декабристов в заснеженной Сибири» [139, с. 127].

⁷⁰ Ван Силинь следующим образом передал замысел Концерта: «Дух Лу Хунэня — в этом заключается концепция [Концерта — прим. Ван Цзясинь]. Он прогрессивный человек, у него есть идеалы и убеждения современных граждан. Такого рода мысли и убеждения отсутствовали в Китае со времен Культурной революции. Сегодня их не хватает еще больше. Сегодня трагическая судьба культуры и искусства находится под двойным удушением власти и денег, поэтому я посвящаю эту работу господину Лу Хунэню, а также классической музыке, которую я уважаю, великой традиции после Бетховена!» [362]

написать музыкальное произведение, способное занять в истории китайского фортепианного концерта столь же высокое положение, какое принадлежит «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и группы соавторов. К началу XX века это сочинение уже стало золотой классикой данного жанра, непревзойденного по своей востребованности в исполнительской среде. Однако с художественной точки зрения его актуальность уже была утрачена, о чем сетовал Ван Силинь: «Произведение “Хуанхэ” имеет строгую привязку к конкретному времени и историческому периоду, и его художественные достижения ограничены. В то время был доступен лишь материал европейских произведений XIX века. Кроме того, появление в конце [Концерта “Хуанхэ” цитат — прим. Ван Цзясинь] “Алеет Восток” и “Интернационал” — это метод навешивания ярлыков, свойственный временам Культурной революции. Данная практика была раскритикована после Культурной революции, <...> но она всё еще применяется. Я чувствую, что это очень непоследовательно и позорно, и сильно возмущен» [362].

Национальный колорит в Концерте Ван Силиня создается благодаря использованию аутентичных китайских ладовых структур, а именно — используемых в народных песнях местности Шэньси, где композитор родился и вырос. В традиционной музыке этой провинции появился один из жанров китайской народной оперы под названием «Циньские арии». Именно его элементы использованы в Концерте Ван Силиня⁷¹. Композитор неоднократно отмечал в своих интервью, что основа его творчества кроется в местных операх, и отмечал их особую ценность. По его словам, «традиционные оперы представляют эстетику людей прошлого, в которой есть много отличий от современной эстетики и которую необходимо воссоздать» [351, p. 116].

Наиболее востребованные публикой западноевропейские концерты зачастую создавались блестящими музыкантами, не только проявившими себя в сочинении музыки, но и обладающими серьезной пианистической подготовкой. То же частично наблюдаем в Китае: превосходно владели инструментом Инь Чэнцун, Хуан

⁷¹ Подробнее об этом — в третьей главе диссертации.

Анлунь, Чжао Сяошэн и др. К ним же относится *Чу Ванхуа*, чья музыка в настоящее время пользуется большой популярностью.

Сильная фортепианная подготовка Чу Ванхуа связана с желанием его отца воспитать пианиста с мировым именем. По словам самого композитора, «он [отец — *прим. Ван Цзясинь*] надеялся, что я смогу стать пианистом, как Фу Цонг⁷²» [168] Между тем его тяга к композиторскому творчеству была сильна уже в юном возрасте⁷³.

Главное место в творчестве Чу Ванхуа занимает музыка для фортепиано в различных жанрах. Как и его современники, он застал тот исторический период, когда в Китае сочинение произведений для этого инструмента было запрещено. Частично это стало причиной создания им многочисленных переложений народных песен, что было политически допустимо и позволяло продолжать писать⁷⁴.

Чу Ванхуа является автором пяти фортепианных концертов (годы их создания: 1977, 1986, 1989, 2003, 2018)⁷⁵. Однако, был издан только последний из них — концерт «Моя родина». Остальные не были опубликованы, но композитор исполнял их сам. Пятый концерт был заказан композитору Шанхайским музыкальным издательством осенью 2018 года в честь семидесятилетия со дня основания КНР в

⁷² Фу Цонг (г. р. 1934) — один из первых пианистов Китая, обретших мировое признание. Он лауреат третьей премии на Международном конкурсе пианистов им. Шопена (1955). Помимо его музыки, основу репертуара Фу Цонга составляют сочинения Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Дебюсси и др.

⁷³ Летом 1958 года Чу Ванхуа подал документы на композиторский факультет Центральной музыкальной консерватории. На следующий день после того, как он был официально принят, его лишили права поступления на композиторское отделение и разрешили учиться только на фортепианном отделении. Причиной этого стало то, что его отец Чу Аньпин стал «правым» (точнее — ультраправым, или праворадикальным). По словам Ли Пэнчэна «это оставило глубокий шрам, который никогда не сможет зажить в сердце молодого человека» [260, р. 93].

⁷⁴ У Цзунцян в предисловии к «Избранным произведениям для фортепиано Чу Ванхуа» отметил: «Не все знают, что, когда Чу Ванхуа был молод, написание им фортепианных пьес было фактически завершено под огромным политическим давлением семьи. Это было тяжело. Я подумал, что, возможно, если об этом узнает больше людей, это поможет улучшить понимание его музыки» [Цит. по: 260, р. 92].

⁷⁵ Чу Ванхуа участвовал также в создании Концерта для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна.

2019 году⁷⁶. Идея состояла в том, чтобы создать фортепианный концерт на одноименную песню, широко распространенную в Китае⁷⁷. Причина обращения именно к Чу Ванхуа (проживавшему в Мельбурне) состояла в том, что он входил в творческую группу, возглавляемую Инь Чэнцзунем, при создании концерта «Хуанхэ» (основанного на материале одноименной кантаты Сянь Синхая)⁷⁸, то есть имел успешный опыт работы в этом жанре и адаптации в нём музыкального материала другого произведения.

В настоящее время в китайской академической музыке большие надежды возлагаются на фортепианный концерт как один из наиболее подходящих жанров для знакомства людей всего мира с культурой Китая, оставаясь при этом понятными широкому слушателю благодаря работе в классическом жанре. По словам исследователя Ли Шуофу, «создание концерта китайскими композиторами не только обогащает традиционную народную музыку нашей страны, но и вносит новые элементы в область мирового концерта, создает новую жизненную силу» [272, р. 33].

В связи с этим представляется важным упомянуть уникальный проект, вдохновленный и организованный всемирно известной малазийско-китайской пианисткой Клаудией Янг. Она участвовала в музыкальном оформлении фильма (телевизионной драмы) 1987 года по мотивам одного из четырех самых известных в Китае художественных романов — «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня. Ею было предложено задействовать музыку китайского композитора Ван Липина для создания

⁷⁶ Премьера концерта «Моя родина» Чу Ванхуа состоялась 13 ноября 2019 года в Концертном зале Шанхайского симфонического оркестра. Он прозвучал в исполнении солиста Сун Инди и Шанхайского филармонического оркестра под управлением Чжан И.

⁷⁷ Песня «Моя родина» (слова Цяо Юя, музыка Лю Чи) близка к народным песням севера Китая. Она была написана в качестве основной музыкальной темы для фильма «Битва на горе Шанганьлин» (1956). В ней повествуется о чувствах солдата, скучающего по дому. Она достаточно известна и в наши дни, в том числе в связи с тем, что имеется в репертуаре знаменитого оперного сопрано Го Ланьина.

⁷⁸ Об этом Чу Ванхуа рассказал в интервью интернет-газете «Новости Шангуана». URL: <https://www.shobserver.com/zaker/html/188516.html>].

на ее основе фортепианного концерта⁷⁹. Для этого она привлекла к работе венгерского композитора Дьюла Феккетта, который на музыкальном материале песни Ван Липина, с помощью выразительных средств фортепиано и симфонического оркестра, создал масштабное сочинение (концерт), ориентируясь на сюжетную линию и эмоциональное содержание данной книги, в том числе передал романтические образы восточных женщин. Данный проект представляет собой опыт сближения традиционной китайской культуры и литературной классики.

Говоря о фортепианных концертах в XXI веке, необходимо отметить также стремительное расширение исполнительского интереса к ним в мире, в том числе в России. Так, со Вторым концертом Хуан Анлуня в апреле 2001 года выступил Сюй Фэйпин (как упоминалось ранее, этому пианисту посвящен данный концерт) с оркестром Московской государственной академической филармонии под управлением Константина Кримера⁸⁰. «Хуанхэ» Инь Чэнцзун входит в вузовский репертуар, в частности он исполнялся в стенах Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова автором диссертации (21 сентября 2020 года).

Итак, творчество китайских композиторов несло на себе отпечаток часто сменявшихся друг друга социально-политических и культурных условий (в том числе жестких установок). Национальный вектор развития китайской академической музыки тянулся почти всё XX столетие и перешел в XXI, ярко представ в фортепианных концертах.

В качестве основных выделяются следующие *факторы*, способствовавшие появлению сочинений в жанре фортепианного концерта и обретению им черт традиционной музыки.

⁷⁹ Одноименный концерт «Сон в красном тереме» написан в четырех частях, которые имеют программные заголовки: «Слезы Чуи Джу», «Любовь к небесам», «Виртуальные цветочные мечты» и «Ван Ян Цянь Хун». 24 мая 2015 года вышел дебютный компакт-диск, на котором произведение было записано в исполнении Клаудии Янг и Лондонского симфонического оркестра под управлением китайского дирижера Мухаи.

⁸⁰ Московское исполнение Сюй Фэйпином Второго концерта Хуан Анлуня вошло в диск «Фэйпин: последний звук», выпущенный посмертно звукозаписывающей компанией «Лонинь» в связи с трагической гибелью пианиста в автокатастрофе в том же, 2001 году.

Во-первых, необходимо отметить смену политических условий («Большой скачок», Культурная революция, «Политика реформ и открытости») с сопутствующим диктатом идеологии. Однако, появлению концертов способствовала заинтересованность в них не только правительства, но и отдельных музыкальных организаций. Примечательны заказы от концертных учреждений разных стран, так как они служат косвенным подтверждением международной известности и востребованности китайских композиторов.

Во-вторых, была велика роль отдельных личностей — *А. Н. Черепнина*, сформулировавшего идею «национального китайского стиля» и сумевшего за три года жизни в Китае повлиять на целое поколение молодых китайских композиторов, заложив понимание важности национальных элементов в современной музыке; *Б. Бартока*, творчество которого олицетворяло пример органичного вплетения национальных элементов в жанры академической музыки; *Ланг Ланга* — пианиста, исполнившего многие премьеры китайских фортепианных концертов и с успехом популяризирующего музыку своей страны во всем мире, и др.

В-третьих, зачастую стоят причины художественные, когда ресурсы фортепиано и оркестра необходимы для передачи масштабного замысла автора, связанного с отражением его духовного мира, а элементы народной музыки в арсенале композиторских средств способствуют конкретизации образов. Кроме того, интонационная природа народной китайской музыки привлекала композиторов к ее воплощению в тематизме масштабных сочинений, какими являются фортепианные концерты.

Проведенный обзор китайских фортепианных концертов XX – начала XXI века позволяет представить траекторию развития жанра в виде двух витков.

Выделяется период *становления* (со второй половины 1936 до конца 1970-х годов), когда были созданы первые концерты (Цзян Вэнье и Лю Шикунем) и шли

поиски оптимального баланса китайских и западных средств выразительности. Безусловной вершиной жанра тогда стал «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и группы соавторов, до сих пор непревзойденный по популярности⁸¹.

В 1980-е годы было создано наибольшее количество концертов, в том числе получивших широкую известность; волна интереса была подхвачена в 1990-х, что свидетельствует об активном *развитии* жанра в эти десятилетия. Помимо романтических, стали создаваться концерты авангардной стилистики. Отчетливо выделились два пути развития жанра в Китае — по пути его симфонизации (Ду Минсинь, Хуан Анлунь) и устремленности к минимализму (Чэнь Циган, Ван Силинь, Чу Ванхуа и др.). После некоторого спада в начале XXI века, в период с 2016 по 2024 год интерес к жанру возобновился: появились концерты Сян Ляна, Гуань Найчжуна, Чу Ванхуа, Ду Минсиня, Ван Юйгуя и Чжан Чао, Го Цзужона.

⁸¹ В периодизации китайских концертов Го Хао кульминационным называется период с 1969 по 1987 год, так как в то время были созданы крупномасштабные концерты с ярко выраженными типологическими чертами жанра, такие как «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и др. [49, с. 22]. В китайском музыкознании также данный концерт нередко фигурирует как высшая точка развития жанра в этой стране. Однако, не менее крупные сочинения были написаны и в 1980-е годы, и в последующие десятилетия, в то время как «Хуанхэ», хоть и является крайне популярным сочинением, но с музыкально-аналитической точки зрения, демонстрирует всё еще продолжающийся поиск оптимального соотношения каноничного и самобытного в китайских фортепианных концертах. Об этом свидетельствует, например, отсутствие таких характерных для концерта черт, как сонатное *allegro* в первой части и узость трактовки китайской пентатоники. В то время как, например, в концертных «полотнах» Хуан Анлуна, воплощены типологические черты симфонизированного концерта, а интонационность китайской народной музыки проявлена не только в виде ее стилизации, но и создании на ее основе авторской композиционной техники в авангардном ключе.

Глава 2

ЗАПАДНЫЙ ЖАНР В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ: ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ

Фортепианный концерт — одна из вершин западноевропейских жанров. Как и другие, он отражает в себе не только музыкально-стилевые особенности разных эпох, но и социальные устои, присущие им. Его становление и развитие шло в неразрывной связи с западноевропейской историей и культурой. Будучи ярким воплощением виртуозного диалога музыкантов и ясной логики музыкального повествования, жанр фортепианного концерта занял прочное положение в практике разных национальных композиторских школ.

Закономерно, что концертный жанр мог достаточно прочно усвоиться в культуре страны, академическая музыка которой развивалась (пусть и не сразу) в русле европейских представлений о музыкальной гармонии и формообразовании, например, в России. Иные условия были в музыкальном искусстве Китая, столетиями ограждавшейся от чужеземного влияния. Как упоминалось ранее, вхождение в ее 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.

Так, сочинение китайскими композиторами фортепианных концертов стало одним из ярких признаков профессионального освоения этого инструмента. Примечательно, что первое сочинение в жанре концерта в Китае было написано именно для фортепиано (Концерт для двух фортепиано Цзян Вэнье). В дальнейшем их писали как для инструментов симфонического оркестра, например, скрипки, флейты, кларнета, валторны, так и для китайских народных — гучжэна, пипы, соны, эрху⁸².

⁸² В числе наиболее известных сочинений для инструментов симфонического оркестра — Концерт для скрипки с оркестром «Влюбленные бабочки» («梁祝») Чень Гана (陈刚) и Хэ Чаньхау (何占豪), написанный в 1959 году, но по сей день пользующийся огромной популярностью; Концерт для кларнета «Весна в горах Тянь-Шань» («天山之春», 1962) и Концерт для флейты (ди) «Разговор с морем» («与海的对话», 1983) Ван Мина (王酩); Концерт для валторны с оркестром «Воспоминание» («纪念», 1982) Ши Юнькана (施永康).

Однако, активного изучения китайскими музыкантами западноевропейской теории музыки и повсеместного распространения инструментов было бы недостаточно, если бы китайские композиторы не нашли в жанре фортепианного концерта глубокой философско-мировоззренческой опоры.

Для понимания духовной базы китайских композиторов, позволившей им принять (эксплицировать) жанр фортепианного концерта, важно выделить те *константы китайской философской мысли*, на которые они могли опираться при создании своих концертов для фортепиано. Основанием для этого служит то, что духовная жизнь китайцев представлена не религией, а философией.

Но прежде вкратце охарактеризуем натурфилософские учения, определившие китайский менталитет и повлиявшие на развитие музыкального искусства в этом государстве. Таковыми являются конфуцианство, даосизм и буддизм. Они представляют собой основные идеологические системы, которые на разных этапах китайской цивилизации сменяли друг друга в роли ведущего философского учения. Все они транслировали почтительное отношение к музыке: в истории Китая она ценилась настолько, что этот вид искусства считался важной составляющей государственного устройства.

*Конфуцианство*⁸³ играло ведущую роль в формировании китайского этноса, оно оставалось главенствующим на протяжении двух тысяч лет. Именно благодаря ему, а именно — учению о взаимосвязи музыки и политики — в Китае сложилось

Среди примеров концертов для *национальных* инструментов — Концерты для *пипы* с оркестром «Полководец снял броню» («霸王卸甲») Ван Мина и «Сестры прерий» («草原小姐妹», 1972) У Дзуцзя (吴祖强); Концерт для *сона* с оркестром «Небесная музыка» («天乐», 1989) Чжу Цзяньэра (朱践耳); Концерт-фантазия для *гучжэна* с оркестром «Река Милуо» («汨罗江幻想曲», 1980) Ли Хуаньчжи (李焕之); три Концерта для *эрху* с оркестром Чжень Пиня (郑冰).

⁸³ Конфуцианская традиция (изначально обозначаемая как «Школа образованных людей») представляет собой совокупность доктрин, опирающихся на древние легенды и мифы. Современное ее название связано с именем философа Кун Фу-цзы (латинизированная форма — Конфуций), благодаря которому эти учения выделились в самостоятельную философскую систему. Его идеи были зафиксированы учениками в трактате «Беседы и суждения» («Лунь юй»). В I веке до н. э. конфуцианство стало государственной идеологией. На протяжении истории Китая этот статус временно переходил к даосизму и буддизму, но конфуцианство возвращало себе позиции вплоть до начала XX века.

отношение к музыкальному образованию как к делу государственной важности. По словам доктора культурологии Е. В. Васильченко, «в периоды объединения государства и прихода к власти новой династии китайскими императорами одним из первых утверждался указ об учете придворных оркестров, состав которых сверяли по старинным книгам и пополняли новыми музыкальными инструментами, поскольку церемониальный оркестр Неба являлся важнейшим символом единства Мироздания, а оркестр Земли — символом мощи государства, символом “множества — в едином”» [42, с. 252].

Конфуцианство исходило из космологического понимания музыки, емкое описание которого дал У Ген-Ир: «согласно конфуцианскому учению, музыкальное начало лежит в основе законов Вселенной, ибо звуками пронизан весь Мир. Музыка есть зеркало природы. Музыка должна быть естественна, как гармония Неба и Земли. Согласно этому тезису, в музыке заключены два начала Вселенной: ян — сила Неба, светлого, активного, мужского начала и инь — сила Земли, темного, пассивного, женского начала» [143, с. 261].

Конфуцию (551 до н. э. — 479 до н. э.) приписывалось умение играть на цине⁸⁴ и авторство «Книги песен»⁸⁵. В конфуцианстве музыка наделялась воспитательной, социальной и идейно-политической функцией: умение музицировать служило завершающей ступенью образования человека [99] и было обязательным для государственных правителей и служащих. Согласно конфуцианскому учению, музыка является средством преобразования нравов, пробуждения добрых нравственных сил; с ее помощью воспитывается взаимное уважение, взаимовыручка и сплочен-

⁸⁴ Цинь (современное название — гуцинь) — древнекитайский струнный щипковый инструмент наподобие цитры. Он появился более четырех тысяч лет назад. В его конструкции отражены воззрения конфуцианства и даосизма [104].

⁸⁵ «Ши цзин» (в русских переводах — «Книга песен», «Канон стихов», «Канон песнопений» — выдающийся памятник древнекитайской песенной поэзии, написанный в 484 году до н. э. В нем содержится триста пять образцов песенно-поэтического творчества древних китайцев. Как пишет У Ген-Ир, «“Шицзин” как один из величайших памятников культуры, сравнимый с такими шедеврами мировой культуры, как “Илиада”, “Рамаяна” или “Слово о полку Игореве”, оказал решающее влияние на последующее развитие культуры Китая и всего Дальнего Востока» [143, с. 261].

ность в обществе [см. об этом: 98, с. 173]. В результате музыка, цель которой заключается в том, чтобы приводить к гармонии противоположные начала, служит гармоничному построению государства.

Как пишет доктор философских наук Н. П. Мартыненко, «музыка в конфуцианском ее понимании и применении эволюционировала из синкретического музыкального жанра в синкретическую форму воздействия на чувства и нравы подданных в рамках особой системы государственного управления, воспитания и образования народа. Музыка превратилась в масштабный полноправный государственный институт, целью которого стало заботливое отношение к культурной политике и гармонизации нравов населения китайских империй» [98, с. 174]. Отголоски этого наблюдаем и в XX веке, когда правительство во многом регламентировало развитие музыкального искусства в стране.

В даосском учении музыка входит в ряд важнейших составляющих человеческого бытия. Обратимся к «Дао Дэ Цзин» — «Книге пути и благодати» (в буквальном переводе — «Книга о Дао и Дэ»⁸⁶), авторство которой приписывают основоположнику даосизма Лао-цзы (VI в. до н. э.)⁸⁷, современнику Конфуция. В тридцать пятом стихе (чжане) говорится, что тот, «кто представляет собой великий образ дао» приносит людям мир, спокойствие, музыку и пищу» [77, с. 27]. Как указывает китайский исследователь Пэй Юй, в качестве «прародителя» музыкальной эстетики Китая называется конфуцианство, однако и даосизм послужил ее важной духовной основой [322, р. 23].

⁸⁶ В буквальном переводе, Дао может быть передано как путь (точнее, порядок вещей во вселенной), а дэ — добродетель [см. подробнее: 150]. В трактате «Дао дэ Цзин» дао описывается как «глубокая [основа — *прим. пер.*] всех вещей» [77, с. 40], «корень неба и земли» [77, с. 12], «великое <...> находящееся в бесконечном движении» [77, с. 22]; оно «растекается повсюду <...> благодаря ему всё сущее рождается и не прекращает [своего роста]» [77, с. 27]. Если соблюдать дао, «небо и земля сольются в гармонии, наступит счастье и благополучие...» [77, с. 26]. Связь между человеком и Дао устанавливается посредством дэ — нравственного начала, индивидуального по своей природе.

⁸⁷ Есть точка зрения, что трактат «Дао Дэ Цзин» был создан не самим Лао-цзы, а его последователями — с целью зафиксировать его учение, передававшееся в устном виде. Труд состоит из двух книг: «Дао Цзин» («Книга о Дао») и «Дэ Цзин» («Книга о Дэ»).

В трактате даосского мыслителя Цзи Кана (ок. 223–264 гг.) «Рассуждение об объективности музыки» (声无哀乐论, «Шэн у ай юэ лунь») подчеркивается многогранность выражения чувств в музыке, средоточие в ней разнообразных переживаний, некорректность определения ее (даже при обобщении) через дихотомию веселого и печального, а также указывается в качестве основного принципа «естественное недеяние» (у-вэй, подробнее о нём — далее в главе) [см.: 322, р. 23].

Несмотря на то, что в истории Китая на лидирующей позиции оказывались разные течения (с преобладанием конфуцианства), некоторые категории рассматривались в каждой из них. Обобщенно говоря, можно говорить об их репрезентирующей роли в отношении китайского менталитета. Среди таковых остановим внимание на концепции единства противоположностей и связанным с ней принципом бесконфликтного диалога, а также ценностях разностороннего самосовершенствования человека и состоянии потока (импровизационного хода мысли). Все они по-своему перекликаются с родовыми чертами жанра фортепианного концерта — диалогичностью, концертированием, виртуозностью и импровизационностью.

Так, исторически музыка занимала важное место в государственном устройстве Китая и являлась прямым отражением тех мировоззренческих установок, которые были присущи ведущим китайским философским учениям. Сколько ни сильны были бы амбиции музыкантов, прокладывавших дорогу этому жанру в китайской академической музыке, их усилия вряд ли могли бы быть встречены с той легкостью, с какой был воспринят жанр фортепианного концерта, не будь в нём заложены те особенности, которые перекликаются с китайской философией.

2.1. Концепции китайской философии (*инь-ян, у-вэй*), близкие некоторым родовым чертам концертного жанра

Диалог — ключевая категория, характеризующая жанр концерта. В ее интерпретации важен акцент на его образной глубине и диалектичности. По Асафьеву, «значение “соревнования” заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенстве диалога, в его экспрессии — в том, что два или несколько концертирующих инструментов, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» [18, с. 218].

Характер взаимодействия солиста и оркестра может быть разным, но оно всегда направлено на раскрытие граней образа. В истории западноевропейской музыки их соотношение в фортепианных концертах менялось, отвечая стилистическим требованиям разных эпох. Не умаляя значения того, что в XX веке китайские музыканты стремительно перенимали стили письма европейских композиторов разных направлений⁸⁸, всё же, в первую очередь, обратим внимание на имманентно присущие китайскому менталитету представления о сущности диалога.

«Совершенство диалога», упомянутое ранее в связи с характеристикой диалогичности как одной из родовых черт концертного жанра, видится важной смысловой опорой для вхождения фортепианного концерта в музыкальное искусство Китая.

Концепция диалога пронизывает философию и культуру Поднебесной, так как китайскую картину мира формирует представление о дуализме явлений и балансе (平衡) противоположностей. Например, в даосском учении, отраженном в

⁸⁸ Подробнее об этом — в третьей главе диссертации.

трактате «Дао Дэ Цзин», диалог как философская концепция связана, прежде всего, с пониманием взаимоотношений между «человеком-Дао» как представителем духовного мира и высокой нравственности и «человеком-Дэ» как представителем мира ценностей практического назначения⁸⁹. Само по себе Дао, или Путь, — важнейшая смыслообразующая категория в даосизме, своего рода Абсолют, единая сила — представляет собой «диалогическую квинтэссенцию» [71, с. 108], которая воплощается через последовательное самосовершенствование человека.

Остановим внимание на таких раскрывающих концепцию диалога феноменах китайской мысли, как дуализм *инь* и *ян* представление о взаимосвязи человека и природы.

Все ведущие китайские философские учения опираются на идею **дуализма любых явлений**. Ее репрезентантом служит *школа инь-ян* — «дуалистическая натурфилософская школа, рассматривающая все явления с точки зрения космогонических сил: 阴 *инь* и 阳 *ян*» [42, с. 20]. Впервые эти оппозиции⁹⁰ были описаны в трактате «И Цзин» («Книга перемен», ок. 700 г. до н. э.), который играет особо важное значение в *конфуцианстве*.

Например, в даосизме *инь* и *ян* обозначаются как две несовместимые крайности, взаимопроникающие друг в друга: «Все существа носят в себе *инь* и *ян*, наполнены *ци* и образуют гармонию» [77, с. 31]. Показательны следующие строки из «Дао Дэ Цзин»: «О несчастье! Оно является опорой счастья. О счастье! В нём заключено несчастье» [77, с. 38]. Более того, *инь* и *ян* формируют **диалогическую**

⁸⁹ М. Бубер, родоначальник философии диалога, подчеркивал в даосизме представление об единстве в преобразованиях и изменениях [30]. Согласно М. Буберу, в Дао воплощено в том числе развитие через изменения в русле дуализма Дао и Дэ: «В рамках онтологической природы диалога, по мнению М. Бубера, возможно рассмотреть Дао и Дэ как компоненты диалогических отношений “человек-Дао”, “человек-Дэ”, и, тем самым, проследить концептуальную идею диалога в китайской традиции» [71, с. 108].

⁹⁰ Оппозиции *инь* и *ян* традиционно связывают со следующими проявлениями: «к категории 阴 *инь* следует отнести все темное, податливое, мягкое, женское, короткое и пустое, тогда как к категории 阳 *ян* относится все светлое, доминирующее, твердое, мужское, длинное и наполненное. Здесь налицо две крайние противоположные стороны, которые не могут существовать одна без другой, взаимодействуя друг с другом, не борются, а плавно и мягко гармонируют [51, с. 33].

природу Дао: «Даосы понимали “дао” диалектически, то есть наделяли его противоречивыми свойствами, в результате чего “дао” оказывалось тождеством противоположностей» [Цит. по: 142, с. 513].

Второй стих трактата «Дао Дэ Цзин» содержит следующее описание природы дихотомий в окружающем мире: «Когда все в Поднебесной узнают, что прекрасное является прекрасным, появляется и безобразное. Когда все узнают, что доброе является добром, возникает и зло. Поэтому бытие и небытие порождают друг друга, трудное и легкое создают друг друга, длинное и короткое взаимно соотносятся, высокое и низкое взаимно определяются, звуки, сливаясь, приходят в гармонию, предыдущее и последующее следуют друг за другом» [77, с. 10–11]. Предпоследний стих первой из двух книг «Дао Дэ Цзин» также посвящен противоречивой природе явлений: «Чтобы нечто сжать, необходимо прежде расширить его. Чтобы нечто ослабить, нужно прежде укрепить его. Чтобы нечто уничтожить, необходимо прежде дать ему расцвести <...> Это называется глубокой истиной» [Там же, с. 28].

Китайский менталитет определяет стремление к балансу противоположностей: будучи в равновесии (平衡), они создают *гармонию* (和谐).

Согласно китайской философии, гармония не статична, а постоянно находится в динамике — равновесие полярностей утрачивается и восстанавливается снова и снова. Их противопоставление нарушает естественный ход событий, но даже в этом случае — при негармоничном порядке — они не уничтожают друг друга, а лишь вытесняются. *Инь* и *ян* символизируют двойственность мира. Взаимодействуя, *инь* и *ян* инициируют круговорот пяти взаимопорождающихся энергий (*У Син*) — земли, дерева, огня, металла и воды⁹¹.

Инь и *ян* не противоречат, а взаимно дополняют, взаимопроникают друг в друга. В этой философии заложена концепция *единства противоположностей*. Их тождество является основой всего сущего: «В рамках китайской традиции диалог возникает на том месте, где два объекта взаимосоединились, образуя единое

⁹¹ Подробнее об этом см. в разделе 3.1 данной диссертации.

целое для развития и самосовершенствования» [72, с. 142]. В «Дао Дэ Цзин» говорится: «Превращение в противоположное есть действие *дао*, слабость есть свойство *дао*. В мире все вещи рождаются в бытии, а бытие рождается в небытии» [77, с. 30]. Например, добро и зло не противопоставлены друг другу, а взаимообуславливают друг друга.

В этом заключается принципиальное отличие восточного взгляда на противоположности от западного, которому присуща идея свержения одной силы другой, сокрушительной победы над противоборствующей стороной⁹². Согласно закону единства и борьбы противоположностей, пусть две силы и едины по своей природе, непрерывные противоречия между ними определяют суть их взаимоотношений⁹³.

И наоборот, в китайской философской мысли соперничество видится бесполезным, излишней суетой. Если в западной культуре часто можно встретить сравнение жизни с полем битвы, мотив сражения с судьбой, то для китайского менталитета характерно стремление к полному ее принятию. Вместо погони за чем-то ускользающим выбирается тактика наблюдения (выжидания): желаемое придет само, а если не придет — значит так тому и быть.

Показателен пример отношения китайцев к искусству борьбы и военному делу, где предписано такое противостояние сил, в котором нет места насилию ни в отношении себя, ни в отношении к другой стороне.

В даосизме о великом Дао говорится, что оно «не борется, но умеет побеждать» [77, с. 45]. Даже когда речь идет о военных действиях, в «Дао Дэ Цзин» подчеркивается отказ от нападения и насилия. Искусный полководец характеризуется

⁹² Формированию такой парадигмы способствовали мифология Древней Греции и ее философия (Гераклит, Анаксимандр и др.).

⁹³ Истоки идеи борьбы противоположностей в европейской философии видятся в мифологии Древней Греции.

То, что поиск гармонии репрезентирует китайскую философию, отмечено исследователями: «Резкий контраст между китайской и западной традициями философского мышления можно проиллюстрировать тем фактом, что стремление европейских философов искать сущность вещей не отмечается среди китайских мыслителей, чьи основные интересы лежали в области понимания и создания гармоничных отношений в обществе» [142, с. 510].

так: «Он побеждает, но он не воинственен» [77, с. 25]. То, что он не воинственен, не гневен и не нападает на врага, обозначается как «дэ, избегающее борьбы <...> Это значит следовать природе и древнему началу [дао — *прим. пер.*]» [Там же, с. 43]. То же относится и к тому, кто стремится познать дао: «Он не борется, благодаря чему он в мире непобедим» [Там же, с. 43].

Идеей мягкого, искусного противостояния сил пронизано и традиционное искусство Китая. В китайских театральные постановках часто отсутствует драматический конфликт, что сопровождается небольшой интенсивностью развития событий, отсутствием нагнетания напряжения, неожиданных сюжетных поворотов. Если же между персонажами складываются противоречивые отношения, то это отнюдь не является поводом для их конфронтации: «зачастую используются мирные способы, такие как примирение, компромисс, терпимость и т. д., чтобы противоречия не вырвались наружу <...> Конфликт — это лишь особая, а не единственная форма развития противоречий» [385].

В пекинской опере наряду с монологами важное место занимают вокальные и речитативные рифмованные диалоги. Один из оперных жанров, распространенных на севере Китая — *Эррентай* — представляет собой пьесу-диалог для двух действующих лиц.

Философское учение *инь-ян* имеет фундаментальное значение в культуре Китая и используется в разных сферах человеческой жизни: «В идее взаимодействия противоположностей 阴阳 *инь-ян* и их гармонии заключается основа всего сущего, это базовые принципы китайской философии, китайского менталитета, и они находят свое воплощение как в теоретической, так и в эмпирической сфере, применяются в разных областях, в частности, медицине, психологии, строительстве и обустройстве дома, в личностных отношениях, первичном имяназвании ребенка и последующих возможных переименованиях, вызванных дисбалансом 阴阳 *инь-ян*» [51, с. 23].

Китайский менталитет во многом характеризует **философская категория «недеяния» (у-вэй)**⁹⁴. Его описанию уделяется большое внимание в трактате «Дао Дэ Цзин».

Под недеянием понимается доверие естественному ходу событий и отказ от чрезмерного старания, напряженных волевых усилий и постоянного самоконтроля: «Человек с высшим дэ бездеятелен и осуществляет недеяние; человек с низшим дэ деятелен, и его действия нарочиты» [77, с. 29]. В конце десятого стиха «Дао Дэ Цзин» есть фраза: «приводя в движение, не прилагать к этому усилий; руководя, не считать себя властелином — вот что называется глубочайшим дэ» [Там же, с. 14].

Наиболее полно у-вэй раскрывается в шестьдесят девятом стихе: «Военное искусство гласит: я не смею первым начинать, я должен ожидать. Я не смею наступать хотя бы на вершок вперед, а отступаю на аршин назад. Это называется действием посредством недеяния, ударом без усилия. В этом случае не будет врага, и я могу обходиться без солдат» [Там же, с. 44]. Таким образом, высоко ценится умение остановить свои порывы: «Воздержание должно стать главной заботой. Оно называется совершенствованием дэ» [Там же, с. 39].

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...» [77, с. 28]. Такая *спонтанность* связана с пребыванием в глубокой гармонии и единством физических, ментальных и эмоциональных процессов.

Мотивацией для человека служат его ценности, что позволяет не концентрироваться на мыслях о необходимости тех или иных дел и совершать их так, будто они реализуются *сами собой* (по-другому просто не может быть). Кроме того, в «Дао Дэ Цзин» неоднократно подчеркивается необходимость стартовать с малого, с самого простого на пути к чему-то большому и сложному: «Действие надо начать

⁹⁴ В современной русскоязычной литературе встречаются оба варианта передачи этой философской категории — «недеяние» и у-вэй.

с того, чего еще нет. Наведение порядка надо начать тогда, когда еще нет смуты» [77, с. 41].

В таком случае без напора, из расслабленности высвобождается место для работы *интуиции*, благодаря которой желаемое осуществляется спонтанным образом, «в потоке»: «Покой есть главное в движении» [77, с. 23]. Этому способствует организация и эстетика ежедневной рутины и окружающего пространства, соответствующих личному намерению и принципам. Девятый стих «Дао Дэ Цзин» начинается со слов: «Лучше ничего не делать, чем стремиться к тому, чтобы что-либо наполнить», а заканчивается следующей мыслью: «Когда дело завершено, человек [должен — прим. пер.] устранился. В этом закон небесного дао» [Там же, с. 14].

Те, кто живет в состоянии неделания, спонтанности, обладают дэ — обобщенно говоря, той харизмой и уверенным спокойствием, которое внушает доверие и сподвигает окружающих идти за таким человеком как за лидером, нивелируя потребность в применении насилия по отношению к ним: «совершенномудрый, совершая дела, предпочитает недеяние <...> вызывая изменения вещей, [он — прим. пер.] не осуществляет их сам <...> приводя в движение, не прилагает к этому усилий» [77, с. 10–11]. Согласно «Дао Дэ Цзин», пассивность в отношении реактивных дел, недеяние порождает в других потребность самосовершенствоваться: «Нужно сделать [свое сердце — прим. пер.] предельно беспристрастным, твердо сохранять покой, и тогда все вещи будут изменяться сами собой, а нам останется лишь созерцать их возвращение» [Там же, с. 15], «Если я не действую, народ будет находиться в самоизменении; если я спокоен, народ сам будет исправляться...» [Там же, с. 38]. Самосовершенствование стоит во главе угла не только даосского учения, но и конфуцианства. Согласно государственному устройству в конфуцианстве, управление обществом осуществляется не при помощи методов запугивания, а через идею самосовершенствования.

Показательно отношение к понятию знания. Если в западной культуре оно связано с интеллектом человека (причем понятия интеллект и интуиция разведены между собой, подобно разуму и чувствам), то в восточной парадигме мышления

знание связано со способностью человека входить в состояние недеяния, погружения и балансирования в потоке, претерпевающим постоянные изменения жизни (Дао жизни), наблюдения за ними (а не стремления обозначить, проименовать каким-либо образом явления).

Концепция «недеяния» нашла прямое отражение в музыке в нескольких аспектах. Во-первых, предполагается естественность ее рождения: «даосы считают, что настоящая музыка — та, в которой не видно следов искусственного вмешательства» [322, р. 23].

Во-вторых, музыка воспринимается как абсолют прекрасного, в котором самым ценным является естественность, объясняемая как пустота, безмолвие, беззвучное состояние. По Лао-цзы, критерием оценки музыки является следующее: «великий звук беззвучен, великий образ бесформен» («大音希声, 大象无形») [225, р. 70]. Современный китайский исследователь Пэн Юй, комментируя слова Лао Цзы о том, что «великий звук беззвучен», пишет о том, что такая музыка соответствует принципу *у-вэй* (недеяния): «это высший идеал музыкальной эстетики Лао-цзы, музыкального искусства, а также самое совершенное воплощение Дао в звуках» [322, р. 23].

В-третьих, музыка, создаваемая человеком, не может быть самодостаточна, так как является лишь частью «великого звука»: «по мнению Лао-цзы, высшая и совершенная музыка — это музыка во всем ее объеме, а этот объем недоступен для человеческого слуха: люди слышат только конкретную музыку, а не “великий звук” (大音, *Да-инь*), поэтому, насколько бы красива и хороша ни была услышанная музыка, она не является целостной» [322, р. 23].

Вероятно, именно ценности *у-вэй* проложили прямой путь минимализму в академической музыке Китая XX – начала XXI века⁹⁵.

Обобщая сказанное, еще раз подчеркнем, что в конфуцианстве, даосизме и буддизме категорию диалога характеризует следующее: диалектический взгляд на

⁹⁵ Подробнее об этом см. в третьей главе данной диссертации.

противоположности — представление об их гармонии и тождестве; трактовка столкновения двух сил через их взаимодополнение («взаимообусловленность»), а не соревновательность (борьбу за лидерство); выстраивание отношений через ценности «недеяния» (*у-вэй*), а именно — доверие естественному ходу событий, отказ от напора и нарочитого старания, стремление к интуитивному образу мышления. Кроме того, в китайской философии категория диалога связана с корреляцией человека и природы. Диалог в понимании китайцев *лишен конфликта*, так как высшей ценностью является мир, согласие, дружелюбие. Решение любого разногласия предпочтительно в русле гармонии. Именно такой диалог характерен для художественной культуры Китая и отразился на облике обширного ряда фортепианных концертов в Китае.

Не менее значима для жанра одна из базовых даосских концепций — недеяние, ключевым свойством которой служит импровизационное мышление. Умение действовать спонтанно, проявляя свой творческий потенциал «в потоке», а не в виде заученного алгоритма действий, особо ценится в восточной культуре. В свете этого такая инвариантная черта жанра, как импровизационность, видится еще одним фактором его сближения с китайским музыкальным искусством.

Влияние концепции «недеяния» на облик китайского фортепианного концерта заключается на разных уровнях воплощения национального, а именно — в отношении присущей многим концертам импровизационности и вариационности, которые проявляются в развитии тематизма, свободе в формообразовании, воплощении национальных образов, передаче духа нации. Перечисленные аспекты будут раскрыты в следующей главе диссертации.

Наличие столь глубокой мировоззренческой основы видится важным фактором принятия жанра фортепианного концерта китайским музыкальным искусством.

2.2. Диалог солиста и оркестра: особенности взаимодействия

В Китае жанр концерта, как и западноевропейская музыка в целом, стал осваиваться в первые десятилетия XX века, когда уже были сформированы его основные типы⁹⁶: романтический с его разновидностями — лирической (камерной) и симфонизированной (оркестральной), неоклассический и др. В связи с проникновением в китайские концерты элементов программности, оперной драматургии, народного песенного и танцевального материала Го Хао отмечает, что «по существу китайский фортепианный концерт в конце XX века прошел тот путь развития, который был характерен за сто лет до того для русского фортепианного концерта» [49, с. 64].

В связи с этим задача композиторов состояла в том, чтобы освоить существующий арсенал композиторских средств для выражения с его помощью собственных художественных задач, зачастую связанных с воплощением национальных образов (что подробно показано в первой главе диссертации).

Концепция *диалога солиста и оркестра* в жанре концерта понималась в каждую эпоху по-своему⁹⁷. В творчестве китайских композиторов в наибольшей степени проявились романтический и авангардный разновидности концерта, в меньшей мере — неоклассический.

⁹⁶ Типологизация концертов приведена в работах Е. Б. Долинской [54] и М. Н. Лобановой [85]. Первый опыт осмысления типологических черт китайских образцов данного жанра представлен в статье Го Хао [48].

⁹⁷ Подробный анализ особенностей трактовки диалога в западноевропейских концертах разных эпох дан в работах М. Е. Тараканова [140], Е. Б. Долинской [54] и др. Краткий экскурс приводится также в диссертации Го Хао, однако выводы о концепции диалога в китайских концертах ограничены указанием на его важное значение, так как диалогичность зачастую заменяет собой отсутствующее полифоническое развитие [49, с. 66].

В Концерте для двух фортепиано⁹⁸ Цзян Вэнье представлен принцип паритетного концертирования, что является одной из претворенных черт *неоклассицизма*⁹⁹. Равноправие двух фортепиано выражается не только в их полифоническом взаимодействии, но, главным образом, в их совместном выполнении определенных функций¹⁰⁰. Например, материал аккомпанемента в Концерте зачастую распределяется между обоими солистами (пусть и неравномерно в пользу большей свободы первого фортепиано для проведения темы). Солирующую функцию также оба инструмента иногда выполняют одновременно. Показательна в этом отношении главная партия, обе темы которой звучат в октавный унисон с дублировкой нескольких регистров. Объединение средств сразу двух инструментов продиктовано в данном случае эпичным характером мелодий. Оба солиста выступают вместе даже в сольной каденции (перед последним подразделом финала), хотя и с четким разделением ролей — виртуозной партией у первого фортепиано и ритмичным аккомпанементом второй партии.

В концертах «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и «Горный лес» Лю Дуньнана, написанных в 1960-х — 1970-х годах, подчеркивается концертная диалогичность солиста с отдельными группами инструментов, что свойственно для романтических концертов. Как указывает Долинская, «в программных сочинениях концертная диалогичность проявляется и в индивидуализации не только солиста, но и отдельных инструментов оркестра, выступающих в роли тембров-персонажей» [54, с. 300].

Отдельного внимания заслуживают примеры солирования введенных в симфонический оркестр национальных инструментов. Например, вступление к третьей

⁹⁸ Хотя данное сочинение предназначено не для фортепиано с оркестром, а для двух фортепиано, рассмотрение его в данном разделе видится важным в силу показательной работы Цзян Вэнье над равноправным распределением функций и музыкального материала между инструментами.

⁹⁹ Как отмечает Н. Ю. Катанова, в 1930-е годы принцип паритетного концертирования, присущий барочному ансамблю, проник в музыку для двух роялей в связи с неоклассическим направлением [66, с. 9].

¹⁰⁰ Меткую характеристику подобного отношения к жанру концерта дал И. К. Кузнецов: «В произведениях такого рода акцент делается не на соревновании, — состязании в мастерстве, а просто на воплощении того или иного художественного содержания» [75, с. 142].

части концерта «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна представлено в виде свободной импровизации исполнителя на *ди* — китайской флейте из бамбука¹⁰¹.

Модернистская стилистика концертов Хуан Анлуня, Ду Минсиня (его Третьего концерта), Чэнь Цигана, Ван Силиня, Чу Ванхуа проявляется в монологической природе взаимодействия солиста и оркестра — совместном музицировании двух противоположностей.

Например, концерт «Эрхуан» Чэнь Цигана большей частью сплетается из ясно очерченных линий солиста и отдельных музыкальных инструментов. Заметим, что подобная трактовка жанра в целом была присуща концертам в западноевропейской музыке второй половины XX века. По словам Е. Долинской, «новое ощущение баланса “солист (первый среди равных) и оркестр” приводит к повышенной дифференцированности оркестровой партии, в которой важную роль играет принцип коллективного солирования» [54, с. 299]. Среди наиболее ярких примеров — вторая часть Второго концерта Хуан Анлуня, где ведется диалог солиста с отдельными оркестрантами, которые выступают на равных с партией фортепиано, создавая особенные колористические сочетания.

В структуре одночастных концертов авангардного направления — Чэнь Цигана, Ван Силиня, Чу Ванхуа, а также Третьего концерта Ду Минсиня — особенно ярко воплощен прием резкой смены состояний при помощи столкновения разных типов фактуры, метрики, ладоинтонационных структур, техник письма. Если в неоклассическом концерте упор делался именно на столкновении контрастных образов, то музыкальной эстетике авангарда было свойственно скорее переключение с одного характера звучания на другой. Наибольшее внимание направлено на диалог тональных и атональных, пентатонических и хроматизированных эпизодов¹⁰².

¹⁰¹ Ди — древний китайский национальный духовой инструмент (разновидность поперечной флейты). Обычно он изготавливается из бамбука, реже — тростника, и обладает сочным, звонким тембром.

¹⁰² Подробному рассмотрению ладовой организации всех упоминаемых здесь концертов посвящен первый раздел третьей главы диссертации.

Так, в фортепианных концертах китайских композиторов отчетливо проявилась зависимость трактовки диалога от общей стилиевой направленности сочинений.

Общей для большинства фортепианных концертов китайских композиторов чертой — вне зависимости от их стилистической направленности, — характеризующей общее отношение к концепции диалога в них, служит стремление к паритетному характеру взаимоотношений между солистом и оркестром, а также наличие примеров солирования инструментов симфонического оркестра, а в некоторых концертах — и введенных национальных инструментов. Например, в концерте «Моя родина» Чу Ванхуа солист нередко дублирует партии инструментов оркестра или имитирует звучание их тембров — как струнных, так и духовых. Во втором разделе (*Lento*) фактура в партии фортепиано делится на несколько пластов, в верхнем из которых содержатся переключки со скрипкой, флейтой и др.

Глава 3. СТРУКТУРА НАЦИОНАЛЬНОГО В КИТАЙСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТАХ

Методология главы основана на модели «структуры национального» Холопова-Березуцкой [24]¹⁰³, согласно которой

- первые две ступени связаны с национальной музыкальной и речевой *интонацией*,
- центральное положение занимает принадлежность к национальной *культуре* страны,
- а на высших ступенях находится выражение национального характера и *духовной жизни*.

Условно обозначим их как уровень музыкально-выразительных средств, содержательный и духовный.

В китайских фортепианных концертах эти уровни ярче всего проявляются в следующих аспектах:

1. использование традиционной ладовой системы юнь-гун-дяо и ее смешение с европейскими средствами ладовой организации;
2. отражение образов, связанных с культурой и историей Китая;
3. отражение философских концепций на облике фортепианных концертов.

¹⁰³ В нашей статье данная модель используется в более обобщенном виде. В работе Г. Н. Березуцкой под руководством Ю. Н. Холопова представлена «структура национального» из пяти уровней: этнос – язык – земля – характер – дух нации [24; 130, с. 63].

3.1. Традиционная ладовая система юнь-гун-дяо в тематизме концертов

Функционирование категории национального применительно к жанру фортепианного концерта в творчестве китайских композиторов может быть рассмотрено с разных сторон. Среди музыкально-выразительных средств важную роль играют фактурные, гармонические, метроритмические, артикуляционные особенности и др. Наиболее показательным в концертах видится ладовый аспект, который еще не получил обстоятельного освещения в музыковедческой литературе.

Философия конфуцианства, занимавшая центральное место в идеологии государства на протяжении двух тысячелетий, влияла на развитие музыкального искусства в стране, в том числе на ладовую организацию национальных мелодий: «именно с конфуцианством связано формирование системы юнь-гун-дяо» [115, с. 98]. Это учение относится ко времени правления династии Хань, в древних книгах которой ставилась задача *сохранить* облик ханьской культуры и государственного устройства.

Потому в Древнем Китае конфуцианцы (составлявшие бóльшую часть государственного аппарата) из поколения в поколение подчеркивали необходимость использования тех ладов, которые упоминались в древних трактатах.

Так, один из ключевых компонентов в воплощении национального стиля — использование традиционной ладовой системы юнь-гун-дяо, имеющей многовековую историю и актуальной по сей день в народной и профессиональной музыке этой страны. Ее свойства подробно раскрыты в монографии Пэн Чэна [115]. Здесь же вкратце обрисуем ее суть.

Базовый элемент системы — *гун-лад*, в отечественной музыкальной теории известный как мажорная пентатоника [120, с. 54]. Соотношение полутонов между

ступенями в гун-ладу: 2-2-3-2¹⁰⁴. Функциональные обозначения ступеней — гун, шан, цзюэ, чжи, юй. Поскольку именно первый из этих тонов — гун — открывает данный звукоряд, в названии лада отражен именно он (он является главным устоем, или тоникой). Например, звукоряд *c-d-e-g-a* обозначается как до гун-лад, так как его главный устой совпадает с тоном гун — звуком *до*; *d-e-fis-a-h* с устоем *ре* — *ре* гун-лад и т. п.

Однако, тот же звуковой состав, что и в гун-ладу, характерен для еще четырех ладов, образующихся при выдвижении в качестве главного устоя (тоники) любой из других ступеней, с которой и будет начинаться звукоряд. В зависимости от того, какой из тонов находится в основе пятизвучного лада (служит тоникой), образуются, соответственно, **шан-лад**, **цзюэ-лад**, **чжи-лад** и **юй-лад**¹⁰⁵. Можно провести аналогию с обращениями вертикальных созвучий, когда последовательное перемещение звуков предполагает, что нижним тоном становится тот, который был вторым; тем самым образуются новые структуры. Но если в случае с аккордами речь идет об инверсиях одного и того же созвучия, то в отношении пентатонических ладов важно подчеркнуть их автономность. Ниже, в таблице 1, представлена структура каждого пентатонического лада.

Таблица 1. Структура пентатонических ладов.

Пентатонический лад	Интервальные соотношения между ступенями	Примеры для до гун-группы
Гун-лад	2-2-3-2	<i>c-d-e-g-a</i>
Шан-лад	2-3-2-3	<i>d-e-g-a-c</i>
Цзюэ-лад	3-2-3-2	<i>e-g-a-c-d</i>
Чжи-лад	2-3-2-2	<i>g-a-c-d-e</i>
Юй-лад	3-2-2-3	<i>a-c-d-e-g</i>

¹⁰⁴ Цифры 2 и 3 означают количество полутонов. В дальнейшем для обозначения структуры лада будут использоваться такие обозначения.

¹⁰⁵ Подробнее об этом см. труд Пэн Чэна «Ладовая основа юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века» [115].

Пять пентатонических ладов с одинаковым набором звуков, но разной их последовательностью объединяются понятием *гун-группа* — центральной категорией в теории юнь-гун-дяо. Например, в до гун-группу входит до гун-лад (*c-d-e-g-a*), ре шан-лад (*d-e-g-a-c*), ми цзюе-лад (*e-g-a-c-d*), соль чжи-лад (*g-a-c-d-e*) и ля юй-лад (*a-c-d-e-g*) (Пример 1).

Лады именуются по тону, играющему роль главного устоя — тоники. Так, в обозначении *до гун-лад* термин гун указывает на то, что главным устоем лада является именно *первый* звук из пентатоники гун-шан-цзюе-чжи-юй.

Пример 1. До гун-группа.

До гун-лад

шан цзюе чжи юй

Ре шан-лад

шан цзюе чжи юй гун

Ми цзюе-лад

цзюе чжи юй гун шан

Соль чжи-лад

чжи юй гун шан цзюе

Ля юй-лад

юй гун шан цзюе чжи

Подчеркнем, что в названии лада присутствует указание на функциональное значение тоники отдельного лада в рамках всей гун-группы. В *до гун-ладу* нота *до* является гун-тоном, то есть первой ступенью пентатонического звукоряда *c-d-e-g-a* (гун-шан-цзюе-чжи-юй), тогда как, например, в обозначении *до шан-лад* содержится указание на то, что нота *до* является тоном шан, то есть *второй* ступенью уже другого гун-лада — *b-c-d-f-g* и, соответственно, выглядит следующим образом: *c-d-f-g-b*.

Между тем для китайской ладовой системы характерно также включение дополнительных тонов в качестве самостоятельных ступеней, но наименее устойчивых и не способных быть устоями, тяготеющих не только к верхнему соседнему тону, но и к нижнему. Поскольку чаще всего добавляется не один, а сразу два таких тона, образуется *гептатоника*. Присоединиться могут звуки, отстоящие на полтона или тон от ладовых — снизу (в таком случае добавляется приставка «бянь») или сверху («цин»). В китайской народной музыке применяются лады с одной из трех нижеперечисленных пар дополнительных тонов:

- бьянь-чжи и бьянь-гун, образующие *чжэн-шэн лад*,
- цин-цзюе и бьянь-гун, формирующие *ся-чжи лад*,
- цин-цзюе и цин-юй (обычно именуемый как жунь), составляющие *цин-шан лад*.

В примерах 2а–в приведены данные лады с указанием характерных дополнительных тонов.

Пример 2а

Чжэн-шэн до гун-лад



Пример 2б

Ся-чжи до гун-лад



Пример 2в

Цин-шан до гун-лад



В случае использования только одного из пары возможных дополнительных тонов образуются *гексатонические* лады, которые носят название по ближайшему по тоновому составу гептатоническому ладу. На основе юнь-гун-дяо образуются и

более сложные ладовые структуры (восьми-, девятиступенные), но в китайской народной музыке они встречаются крайне редко.

Наиболее прогрессивный путь применения ладов системы юнь-гун-дяо разворачивается через их смешение с ресурсами западноевропейской тональности и современных техник композиции, в частности — ладовых экспериментов XX века, а также создание новых ладов на основе отдельных элементов юнь-гун-дяо.

Итак, в *составном* термине юнь-гун-дяо заключены три важнейшие категории данной ладовой системы в китайской музыке. В его центре не случайно помещено понятие *гун*, означающее в узком смысле первый звук исходного пентатонического звукоряда, а в широком — корень, основу гун-группы, которая охватывает пять пентатонических ладов единого звукового состава, но разного строения (в зависимости от того, с какого тона начинается звукоряд).

Поскольку у каждого пентатонического лада есть три семиступенные «версии» (благодаря трем различным парам дополнительных звуков), любая гун-группа порождает три гептатонические гун-группы. Единый звуковой состав присущ:

- а) чжэн-шэн гун-группе,
- б) располагающейся квинтой выше си-чжи гун-группе,
- в) находящейся на квинту ниже первой цин-шан гун-группе.

Система из этих трех гун-групп (включающая в совокупности пятнадцать ладов) выражается понятием *юнь*. Ниже приведена организация до юня, охватывающая чжэн-шэн до гун-группу, ся-чжи соль гун-группу и цин-шан ре гун-группу (пример 3).

Пример 3. До юнь.



Наконец, пять юней от каждой из ступеней исходного гун-лада формируют *дяо* — совокупность пятнадцати гун-групп:

- 1) чжэн-шэн гун-лад, 2) ся-чжи гун-лад, 3) цин-шан гун-лад,
- 4) чжэн-шэн шан-лад, 5) ся-чжи шан-лад, 6) цин-шан шан-лад,
- 7) чжэн-шэн цзюе-лад, 8) ся-чжи цзюе-лад, 9) цин-шан цзюе-лад,
- 10) чжэн-шэн чжи-лад, 11) ся-чжи чжи-лад, 12) цин-шан чжи-лад,
- 13) чжэн-шэн юй-лад, 14) ся-чжи юй-лад, 15) цин-шан юй-лад.

В ладовой организации тематизма рассмотренных в диссертации фортепианных концертов можно наблюдать все упомянутые ладовые структуры, что будет продемонстрировано далее в главе.

3.1.1. Традиции и новации в обращении с юнь-гун-дяо

Несмотря на высокую индивидуализированность музыкального языка наиболее известных фортепианных концертов (в отличие от *сольных* сочинений для этого инструмента, опирающихся на глубоко освоенные в Китае жанры аранжировки, переложения, транскрипции, в которых оттачивались композиторские средства), наблюдаются общие закономерности в использовании китайских национальных ладов и их взаимодействии с западными ладовыми структурами.

В фортепианных концертах китайских композиторов, написанных до 1980 года, юнь-гун-дяо раскрывается достаточно узко: в пределах лежащих в ее основе пентатонических ладов разной структуры (в названия которых выносятся начальный тон — функциональное обозначение ступени): *гун-лад* (2-2-3-2), *шан-лад* (2-3-2-3), *цзюе-лад* (3-2-3-2), *чжи-лад* (2-3-2-2) и *юй-лад* (3-2-2-3). Оперирование ими присуще знаковым для своего времени сочинениям — первому образцу этого жанра в Китае, Концерту для двух фортепиано, Op. 16 (1936) Цзян Вэнье, и

«Хуанхэ» (1969) Инь Чэнцзуна и группы соавторов. Характерно, что связь с западным музыкальным языком ограничена в них использованием средств мажоро-минора.

Концерт «Хуанхэ» представляет собой пример сочинения, где практически весь тематизм основан на *пентатонических ладах*. В первой части встречаются разные структуры — ля-чжи лад во вступительной и основной темах (Приложение 4, примеры 1–2), ля-шан лад в теме среднего раздела (Приложение 4, пример 3), ре-чжи-лад в заключительной теме (Приложение 4, пример 4).

Темы второй, третьей и четвертой частей написаны исключительно в гун-ладах. В обеих темах второй части (темах первого и второго разделов) звучит си-бемоль гун-лад (Приложение 4, примеры 5–6); в третьей преобладает ми-бемоль гун-лад, в котором написаны и тема крайних разделов (Приложение 4, пример 7), и тема среднего раздела (Приложение 4, пример 8); кроме того, кратковременно возникает си гун-лад (*h-cis-dis-fis-gis*).

В четвертой части основная тема написана в ля гун-ладу (Приложение 4, пример 9). Она сменяется вариациями: в первых трех она сохраняет свою ладовую окраску (и мелодический облик в целом), а далее звучит в ре гун-ладу — в четвертой и седьмой (Приложение 4, примеры 10–11), в до гун-ладу — в пятой (здесь и далее варьирование касается в том числе мелодической линии; Приложение 4, пример 12), в фа гун-ладу — в шестой вариации (Приложение 4, пример 13).

Так, драматургия концерта «Хуанхэ» на уровне ладового развития связана с уходом в первых трех частях от ре гун-лада к ми-бемоль гун-ладу и возврату к исходному ладу в финале. Полутоновое соотношение этих ладов обладает высокой степенью контраста.

Развитие ладового словаря фортепианных концертов после 1976 года было двунаправленным. *Во-первых*, часто стали привлекаться широко распространенные в народной музыке Китая лады, производные от пентатонических, чаще всего — с дополнительными тонами. *Во-вторых*, повсеместный характер обрели

поиски нового звучания традиционного музыкального языка посредством сочетания не только с мажоро-минором, но и с двенадцатитоновыми техниками, сонорикой, алеаторикой, минимализмом и др.

В отношении первой составляющей, ярче всего выделяется использование *гептатоники*. Она играет важную роль в тематическом облике практически всех известных концертов обозначенного периода. Помимо ранее упомянутых произведений Ван Силя и Чу Ванхуа, она присутствует в первых двух частях Первого концерта Ду Минсиня, концерта «Огонь» Тань Дуня и др.

Например, в Первом концерте Ду Минсиня примечательна часто звучащая в оркестре интонация, резко выделяющаяся в ладовом отношении (пример 4): на протяжении двух тактов звучит поступенная нисходящая последовательность, основанная на звукоряде *c-h-a-g-fis-e-d-c*. Ее броскость обусловлена контрастом с выдерживаемым до и после нее органным пунктом на *des*. Такая своего рода «лидийская вставка» в тематизме Концерта представляет собой чжэн-шэн до гун-лад — разновидность гептатоники, где к до гун ладу (*c-d-e-g-a*) добавлены дополнительные тоны бянь-чжи (*fis*) и бянь-гун (*h*).

Пример 4. Ду Минсинь. Первый концерт. Оркестровая лейттема.



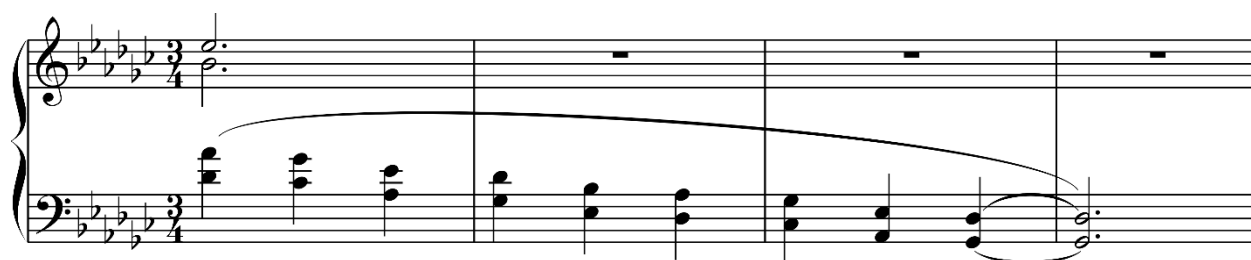
Чжэн-шэн до гун-лад



Интересен также лад основной темы второй части Первого концерта Ду Минсиня. С точки зрения европейской музыки, в ней слышен дорийский лад с устоем *es* (пример 5). Однако, согласно системе юнь-гун-дяо, корректнее определить его

как ся-чжи ми-бемоль шан-лад — разновидность гептатоники, где к пентатонике добавлена пара дополнительных тонов цин-цзюе (который на полтона выше, чем цзюе) и бянь-гун (который на полтона ниже, чем гун). То есть в теме Ду Минсиня к шан-ладу *es-f-as-b-des* добавлены *ges* (цин-цзюе) и *c* (бянь-гун).

Пример 5. Ду Минсинь. Первый концерт. Вторая часть. Основная тема.



Ся-чжи ми бемоль шан-лад



Примеры использования разных типов гептатоники представлены во второй части концерта для фортепиано с оркестром «Огонь» Тань Дуня (примеры 6–10).

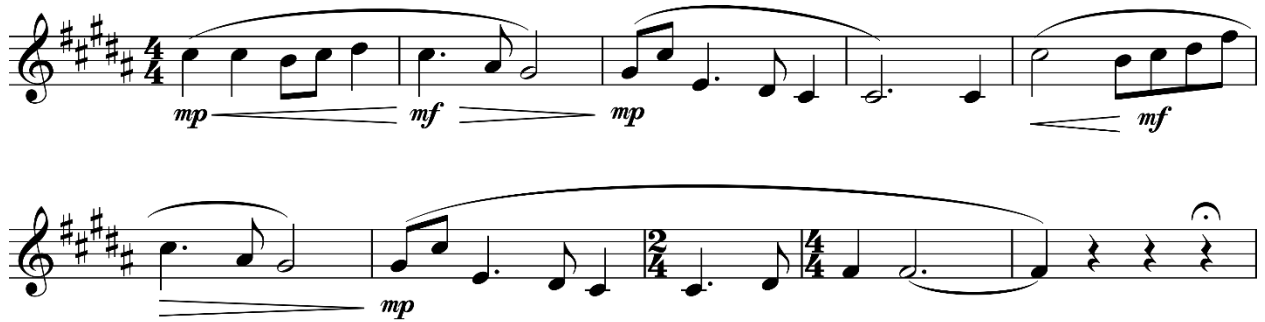
Пример 6. Тань Дунь. Концерт «Огонь». Тема первого раздела.



Цин-шан си гун-лад



Пример 7. Тань Дунь. Концерт «Огонь». Тема трубы из первого раздела.



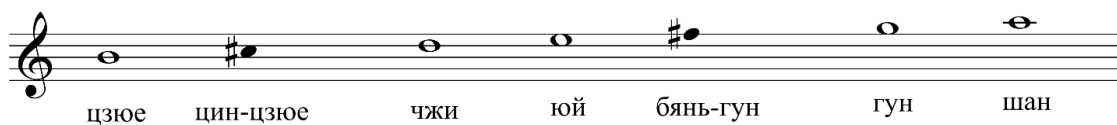
Цин-шан фа диэз гун-лад



Пример 8. Тань Дунь. Концерт «Огонь». Тема солиста из первого раздела.



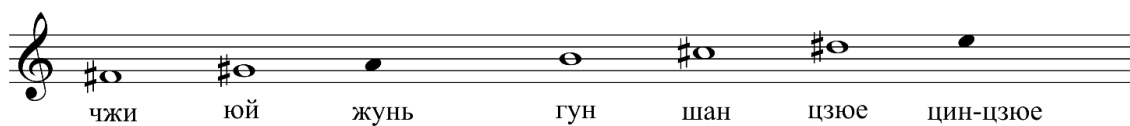
Чжэн-шэн си цзюе-лад



Пример 9. Тань Дунь. Концерт «Огонь». Тема трубы из второго раздела.



Цин-шан фа диэз чжи-лад



Пример 10. Тань Дунь. Концерт «Огонь». Тема второго раздела.

Чжэн-шэн си цзюе-лад

цзюе цин-цзюе чжи юй бян-гун гун шан

Гексатоника встречается реже, но значимость ее высока: в ней написаны главная тема первого раздела Третьего концерта (2002) Ду Минсиня и ранее представленная основная тема концерта «Эрхуан» (2009) Чэнь Цигана¹⁰⁶.

Пограничное место между концертами, написанными до и после 1976 года, занимает концерт для фортепиано с оркестром «Горный лес» Лю Дуньняня. Он уникален обращением к мелодике национальных песен народности мяо, проживающей в горной местности на юго-западе Китая. Они обозначаются как «летающие песни» (飞歌, *фей гэ*, в буквальном переводе — «песня, которая поется громко»), что связано со спецификой их исполнения (в один, два или несколько голосов): «в горах, на просторах полей голос певца может распространяться далеко и ясно» [233, p. 18].

Один из их образцов представлен в примере 11 (народная песня мяо «Пою о моем прекрасном родном городе»). В нём имеет место альтерация, движение по развернутому трезвучию, акцент на терцовой интонации, остановки движения на

¹⁰⁶ Примеры на гексатонику подробно рассмотрены в следующем подразделе диссертации.

протяженных нотах, широкий охват диапазона, переменный размер. Данные особенности претворены Лю Дунньанем в концерте «Горный лес». Большинство тем в нём характеризуются с ладовой точки зрения в системе юнь-гун-дяо, но зачастую дополняются хроматическим тоном.

Пример 11. Народная песня мяо «Пою о моем прекрасном родном городе».

1=A 5. 3 5 — 5 5 1 5 3 1 3 5 —
登 高 山 望 远 方，

1 0 5. 3 5 — 5 5 1 5 3 1 3. 1 6 5 0 5 3
田 里 谷 米 黄 哎， 河

5 — 5 5 1 5 3 1. 6 5 —
水 向 东 流，

5 3 5 5 1 5 3 1 5 3 5 5 1 5 3 1 5 3 5 5 1 5 3 1
炊 烟 在 飘 荡， 我 要 歌 唱 这 美 丽 的 家 乡，

3. 1 6 5 0
哎！

«Летающие песни» отличаются широтой мелодий, частой сменой темпа и полной свободой ритма (см. пример 11). Для аккомпанеента часто используется народный инструмент люшэн и слек¹⁰⁷ [См. об этом: 246, р. 31].

¹⁰⁷ Слек — духовой инструмент, изготавливаемый из листьев широколистных деревьев. Он может издавать продолжительный резкий свистящий звук.

Также для них характерны импровизационные вставки, переданные и в Концерте Лю Дуньнаня. В примере 12 представлен пассаж из второго раздела второй части, подражающий вокальной импровизации. Он построен на обыгрывании фая-ляда.

Пример 12. Лю Дуньнань. Концерт «Горный лес». Вторая часть. Второй раздел (фрагмент).

Фая-ляд

фя гун шан цзюе чжи

Среди пентатонических ладов для мелодий народности мяо наиболее типично использование чжи-ляда. Кроме того, характерно обыгрывание трихордных попевок, в которых акцентируются тоны гун, шан и чжи (например, в приведенном ранее примере песни «Пою о моем прекрасном родном городе»). Обратим также внимание на использование хроматических звуков и хроматическую замену ступеней, формирующих лад.

Свойственно также использование дополнительных тонов:

- одного (обычно — жуня) или двух (например, цин-цзюе и жуня), как в ранее рассмотренных гекса- и гептатонике, основанной на системе юнь-гун-дяо;
- сразу нескольких, образующих особый лад — **девятиступенный**.

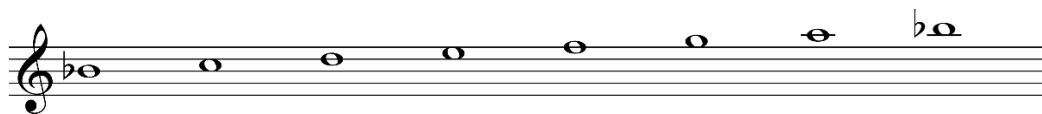
Концерт «Горный лес» Лю Дуньнана — единственное из рассматриваемых в данной диссертации сочинений, в котором используется девятиступенный лад. Его применение также можно обосновать стремлением передать звучание песен мяо. Он образовался путем добавления к пентатоническому ладу сразу четырех (а не двух) дополнительных тонов — цин-цзюе, бянь-чжи, жунь и бянь-гун. Тем самым образуется девятитоновый лад с несколькими полутоновыми соотношениями звуков. Отсюда — *большая* свобода в мелодическом и гармоническом развитии, в том числе модулировании. Кроме того, Лю Дуньнань дополняет этот лад хроматическим тоном (*des*) (пример 13).

Пример 13. Трехъюневый девятиступенный лад с хроматическим тоном.



Более точное название такого лада — *трехъюневый* девятиступенный. Имеется в виду то, что он образуется путем объединения трех юней. Как пишет Пэн Чэн, использование подобных ладов привносит в музыку колорит древней музыки [115, с. 52]. В Концерте Лю Дуньнана сплавлены си бемоль, ми бемоль и ля бемоль юни (пример 14 а–в).

Пример 14а. Си бемоль юнь.



Пример 14б. Ми бемоль юнь.



Пример 14в. Ля бемоль юнь.



Концерт «Горный лес» основан на семи темах, в каждой из которых прослеживаются те или иные признаки «летающих песен». Опора на трихордовые интонации отличает также главную тему экспозиции первой части (пример 15).

Пример 15. Лю Дуньнань. Концерт «Горный лес». Первая часть. Тема главной партии.

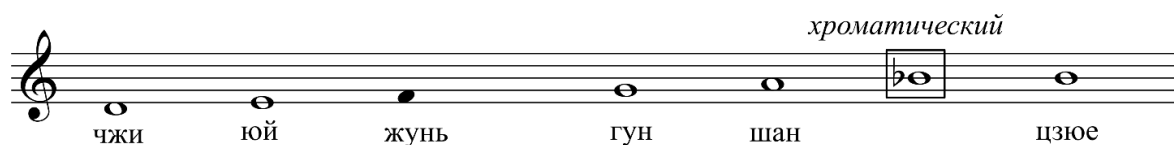


Применение чжи-лада, точнее — гексатоники на его основе, характеризует тему побочной партии в экспозиции первой части (пример 16). В ней используется ре чжи-лад с дополнительным тоном жунь и одним хроматическим звуком. Кроме того, здесь представлены трихордовые попевки.

Пример 16. Лю Дуньнань. Концерт «Горный лес». Первая часть. Тема побочной партии.



Ре чжи-лад с дополнительным тоном жунь



Интересна основная тема Третьей части (пример 17), где первое предложение (такты 1–4) написано в фа чжи-ладу (*f-g-b-c-d*), а второе предложение (такты 5–9) складывается из четырех звуков, характерных для чу-тетрахорда¹⁰⁸ (*b-c-es-f*). По Пэн Чэну, это один из малообъемных ладов (в китайской народной музыке встречающихся редко), являющийся неполной формой пентатоники [115, с. 45].

¹⁰⁸ Чу-тетрахорд складывается из звуков, которые можно расположить по квинтам, подобно пентатоническим ангемитонным ладам, но включает лишь четыре тона [См. об этом: 115, с. 43].

Пример 17. Лю Дуньнань. Концерт «Горный лес». Третья часть. Основная тема.



Фа чжи-лад



Использование одного дополнительного тона в пентатоническом ладу представлено в теме первого раздела второй части (пример 18), написанной в гексатонике (ре бемоль гун-ладу с дополнительным тоном *цин-цзюе*) и одним хроматическим звуком (e).

Пример 18. Лю Дуньнань. Концерт «Горный лес». Вторая часть. Тема первого раздела.



Гексатоника



Гептатоника использована во втором разделе второй части Концерта (пример 19), а именно — цин-шан лад, образованный добавлением к исходному до юй-ладу дополнительных тонов цин-цзюе и жунь. Как отмечает музыковед Ван Вэньнань,

именно эта пара дополнительных тонов наиболее характерна для «летающих песен» мяо [211, р. 9.]

Пример 19. Лю Дуньнань. Концерт «Горный лес». Вторая часть. Второй раздел.



Цин-шан до юй-лад



Трехьюневый девятиступенный лад используется в теме вступления (во втором разделе вступления к первой части), построенной в фа чжи-ладу с четырьмя дополнительными тонами и одним хроматическим звуком (пример 20).

Пример 20. Лю Дуньнань. Концерт «Горный лес». Вступление к первой части.



Трехьюневый девятиступенный лад



Отдельного упоминания заслуживает тема третьей части, где используется звукоряд на основе чу-тетрахорда *a-h-d-e* со вспомогательным тоном *fis*, используемым только в мелизме (пример 21).

Пример 21. Лю Дуньнань. Концерт «Горный лес». Третья часть. Основная тема.



Так, Лю Дуньнань, сохраняя черты национального стиля, использует в академическом жанре концерта особые типы ладовых структур, свойственные традиционной музыке китайской народности мяо.

Что касается второй, *авангардной*, составляющей ладового языка китайских фортепианных концертов, написанных после 1976 года, во главе угла оказались *полиладовые и политональные процессы*¹⁰⁹. Зачастую уже в самой партии солиста сталкиваются разные лады.

Прежде всего, обращает на себя внимание подчеркнутое разведение пентатоники и европейских ладов, как в концерте «Огонь» Тань Дуня, где композитор поставил перед собой задачу продемонстрировать, *что и как* в музыке можно «смешивать и сочетать» [200]. Яркий пример тому находим в основной теме первой части (пример 22), где мелодия в партии солиста разворачивается по гептатонике (гептатоническому ся-чжи соль диез цзюе-ладу *gis-a-h-cis-dis-e-fis*), а нижний голос — по мажоро-минору: в аккомпанементе преобладают фигуры по септаккордам.

Подобное сочетание пентатоники и европейских ладов в разных пластах фактуры часто встречаем у Хуан Анлуня. Например, во второй части Второго концерта

¹⁰⁹ В связи с тем, что данный раздел посвящен особенностям претворения *национальных* ладов в китайских фортепианных концертах, намеренно опускаем примеры объединения композиторами в политональное звучание разных *европейских* ладов (как, например, натуральный минор в теме главной партии первой экспозиции на фоне нисходящего хода во фригийском ладу в басу во Втором концерте Хуан Анлуня).

первая тема звучит у виолончели в ля бемоль чжи-ладу, ми бемоль шан-ладу и фаяй-ладу, тогда как партия солиста выдержана в ля бемоль мажоре.

Пример 22. Тань Дунь. Концерт «Огонь». Первая часть. Основная тема.

dolce, melancholia, molto rubato

Ся-чжи соль диез цзюе-лад

цзюе цин-цзюе чжи юй бян-гун гун шан

Вызывает также интерес столкновение разных ладов в рамках единой системы юнь-гун-дяо. Например, в каденции солиста во второй части Первого концерта Хуан Анлуня один из подразделов полностью политональный (пример 23): в мелодии верхнего регистра звучат пентатонические лады (см. левую колонку таблицы 2) — и в полном виде, и в усеченном (тетрахорды)¹¹⁰, — не совпадающие с пентатоническими ладами, звучащими в тот же момент в мелодии регистром ниже (см. правую колонку таблицы 2).

¹¹⁰ Для удобства тетрахорды в верхнем регистре обозначены как неполные пентатонические лады.

Пример 23. Хуан Анлунь. Первый концерт. Вторая часть. Каденция солиста (фрагмент).

Таблица 2. Политональное сочетание пентатонических ладов в партии солиста Первого фортепианного концерта Хуан Анлуния (вторая часть).

Лад в мелодии верхнего регистра	Лад в мелодии нижнего регистра
Си бемоль шан-лад шан цзюе чжи юй гун	Соль бемоль гун-лад гун шан цзюе чжи юй
Си чжи-лад чжи юй гун шан цзюе	Соль гун-лад гун шан цзюе чжи юй
Соль чжи-лад чжи юй гун шан цзюе	Ми бемоль гун-лад гун шан цзюе чжи юй
Соль диэз шан-лад шан цзюе чжи юй гун	Ми гун-лад гун шан цзюе чжи юй

В отличие от политональности двенадцатитоновые техники встречаются реже, однако они имеют важное значение в ряде концертов, особенно — в творчестве Хуан Анлуны. Хотя в последние годы он в своих сочинениях, статьях и выступлениях заявляет, что он консервативный композитор и открыто выступает против полностью атональных композиций [208, р. 76], он всё же использовал некоторые атональные техники в своих сочинениях, в том числе *додекафонию*.

Интересный образец ее введения в музыкальную ткань сочинения встречаем в его Первом концерте, который пронизан фрагментарными проведением темы главной партии симфонической увертюры ор. 25а (пример 24)¹¹¹. В первый раз она появляется в виде трехголосного фугато в каденции солиста из первой части¹¹². Однако, лейттема сильно изменена: во-первых, ее звуки раскиданы по разным октавам, образуя скачкообразное движение вместо плавной мелодии; во-вторых, звуки альтерированы — вместо исходной пентатоники разворачивается двенадцатитоновая ткань (пример 25).

Пример 24. Хуан Анлунь. Первый концерт. Лейттема (фрагмент).





Отметим также опыт работы Ду Минсиня в додекафонной технике. В ней создан его Второй концерт (1994). В одном из интервью композитор поделился своим подходом к ней: «При создании этого сочинения я использовал принципы пентатонической двенадцатитоновости. В то время я просто хотел поэкспериментировать в этой системе. Я не использовал строго двенадцатитоновую систему при написании Концерта, но показал в теме все двенадцать тонов» [281, р. 80].

В рамках всего творчества Ду Минсиня Второй концерт можно трактовать как своего рода эксперимент. Как отметил профессор Ан Русинь, использование им современных техник композиции всегда подчинено содержанию произведения, он стремится сочетать их с традиционной китайской музыкой, чтобы быть понятным большинству любителей музыки, в связи с чем роль мелодии и тонального мышления всегда занимает видное место в его творчестве [209, р. 23].

Близко к атональности написана также третья часть концерта «Огонь» Тань Дуня, вся пронизанная хроматизмами. В музыкальной ткани каждого ее раздела представлены двенадцать ступеней, однако, каких-либо закономерностей в их организации не обнаруживается, что не позволяет с уверенностью говорить о додекафонии в этом сочинении. Сам композитор отрицал использование ее или других техник: «В моем Концерте я не цитирую напрямую народный материал и не следую какому-либо типичному западному композиторскому методу XX века, такому как атональность или сериализм» [200].

Своего рода итогом композиторской рецепции юнь-гун-дяо можно назвать *создание на ее основе атональных техник*. Например, Хуан Анлунь использует в

Первом концерте авторский прием, предполагающий смену на каждую долю нескольких групп их четырех нот, называемых им клетками, или ячейками (细胞)¹¹³. Каждый такой сегмент написан в своем пентатоническом ладу (неполном), не совпадающим с ладами других групп. Для их обозначения он использует термины из системы юнь-гун-дяо.

Хуан Анлунь называет этот прием «горизонтальной политональностью» (横向多调性). Ее суть он раскрыл в статье «Горизонтальная политональность в традиционных ладах» [369]. Постоянная смена вышеописанных групп из четырех нот происходит в одном голосе, а не в разных слоях фактуры, что, по мнению композитора, является главной ее детерминантой. По его словам, таким образом западное явление «вертикальной» гармонической политональности трансформируется в «горизонтальную» мелодическую политональность [369].

Этот прием Хуан Анлунь использовал в третьей части Первого концерта: предложения главной темы обрамляются соль юй-ладом, между которыми сменяются фа гун-лад, фа диэз гун-лад, соль гун-лад, до гун-лад, до диэз гун-лад, фа юй-лад, си гун-лад, ми бемоль юй-лад (пример 26).

Пример 26. Хуан Анлунь. Первый концерт. Третья часть (фрагмент)



¹¹³ Пей Юйшу в своем исследовании дает буквальный перевод данного термина — cell (англ. клетка) [208]. Он добавил к числу главных качеств «горизонтальной политональности» то, что у каждого сегмента в определенном пентатонном ладу имеется свой устой («тональный центр»); любой сегмент легко может быть перенесен на другую высоту (транспонирован); хотя музыкальная фраза состоит из разноладовых сегментов, первый и последний совпадают по ладу.

Схожий метод сочетания большого числа пентатонных ладов, быстро сменяющих друг друга, находим и в других частях, например, во второй части Первого концерта, в первом разделе которой представлены фа чжи-лад, ми гун-лад, фа диез шан-лад, до диез юй-лад, соль гун-лад, ре чжи-лад, ми юй-лад, соль диез юй-лад, си чжи-лад (пример 27). По звукам этих ладов выстраивается и мелодическая линия в партии солиста, и аккомпанемент у оркестра. Данный раздел является одним из наиболее выразительных в Концерте, близким по звучанию китайским народным песням.

Пример 27. Хуан Анлунь. Первый концерт. Вторая часть. Первый раздел (фрагмент).



Творческие поиски в ладовой сфере присущи и Ду Минсиню. Обновление музыкального языка он неразрывно связывает со способностью музыки вызывать эмоциональный отклик: «В моей ограниченной по времени жизни я готов создавать только ту музыку, которая трогает и нравится мне. Для этого мне нельзя останавливаться на достигнутом, и я должен продолжать учиться и впитывать то, что может внести свой вклад в хороший метод, **новую идею** композиции [*выделено Ван Цзясинь*]]» [245, р. 24].

Новшеством Ду Минсиня является выведенный им в качестве ладовой основы Первого концерта тетрахорд $g-a-c-d$, обозначаемый композитором в следующем виде: $g-c-a-d$, что можно обосновать строго закрепленной последовательностью данных тонов в мелодической линии.

В Первом концерте тетрахорд Ду Минсиня обыгрывается во фрагменте вступления (*fis-h-gis-cis*, пример 28); в начале побочной партии первой части (*as-des-b-es*, пример 29); в главной теме третьей части он звучит в исходном высотном положении *g-c-a-d* (пример 30), а в разработке переносится на два тона вверх: *h-e-cis-fis* (с редкими альтерациями); также появляется в ходе после репризы (*b-es-c-f; f-b-g-c*). Данный тетрахорд появляется также в финальных разделах код первой и третьей частей (*g-c-a-d*), например, в последней он многократно транспонируется, перемещаясь на различные высоты: *c, f, as, a, b, h* (пример 31).

Пример 28. Ду Минсинь. Первый концерт. Вступление (фрагмент).



Пример 29. Ду Минсинь. Первый концерт. Первая часть. Побочная партия.



Пример 30. Ду Минсинь. Первый концерт. Третья часть. Главная тема (фрагмент).



Пример 31. Ду Минсинь. Первый концерт. Третья часть. Кода (фрагмент).



Во многих интервью Ду Минсинь упоминает о данной четырехступенной структуре, однако, он не оставил комментариев касательно его генезиса.

Согласно точке зрения китайского исследователя Вэй Мина, композитор исходил из принципов, по которым в китайской народной музыке строятся трихорды [228, р. 94]. Указывая на производный характер тетра хорда Ду Минсиня, он ссылается на данные из диссертации Цяо Цзяньчжуна «О тоновой структуре народных песен горцев», где отмечено, что в музыке этого народа «характерным признаком является трихордный звукоряд» [390, р. 106–107]. Данные трихорды могут быть в объеме квинты или квинты, в зависимости от типа деления которых на составляющие их интервалы различается по два вида каждого.

Квинтовый трихорд складывается из интонаций чистой квинты и большой секунды (или в обратной последовательности — большой секунды и чистой квинты). Например, в объеме квинты *c-g* возможны трихорды *c-f-g* и *c-d-g*. *Квартовый* трихорд складывается из малой терции и большой секунды. Например, в объеме квинты *c-f* возможны трихорды: *c-es-f* и *c-d-f*¹¹⁴.

Так, Вэй Мин объясняет образование тетра хорда Ду Минсиня как результат совмещения обоих вариантов квинтового трихорда, которые выстраиваются на ступенях гун-лада *c-d-e-g-a* (*c-d-g + d-g-a*)¹¹⁵. Однако, его взгляд не представляется достаточно убедительным, так как нет данных о знакомстве и тем более глубоком изучении композитором народной музыки горцев, на которую ссылается исследователь.

¹¹⁴ Использование квинтовых тетра хордов характерно для севера Китая (а именно — для провинций Шаньси, Шэньси, Шаньдун, севера Хубэя и др.), тогда как квартные используются на юге Китая (провинции Хубэй, Гуандун, Цзяннань, Юньнань и др.).

¹¹⁵ Из пяти тонов китайской пентатоники (гун, шан, цзюэ, чжи, юй) в *квинтовых* трихордах участвуют или тоны гун, шан и чжи (например, в до гун-ладу это звуки *c*, *d* и *g*), или шан, чжи и юй (*d*, *g* и *a*), так как данные тоны расположены по квинтам (сочетание юй, шан и цзюэ — *a*, *d* и *e*). Основной вид трихорда предполагает такую последовательность тонов, где два первых тона располагаются на расстоянии чистой квинты; соответственно, второй и третий тоны находятся на расстоянии большой секунды (соответственно, в обращенном трихорде сначала идет секунда, затем кварта). Так, одним из трихордов, выведенных из пентатоники *c-d-e-g-a*, является *c-d-g* (гун–шан–чжи), а другим — *d-g-a* (шан–чжи–юй).

Так или иначе тетрахорд Ду Минсиня существует в контексте системы юнь-гун-дяо, где основополагающим принципом является квинтовое соотношение тонов в пентатонических ладах. Пэн Чэн называет подобного рода тетрахорды (образованные на основе пентатоники) их неполными вариантами [115, с. 43]. Исходя из этой точки зрения, представленной в его русскоязычном исследовании, тетрахорд *g-c-a-d* Ду Минсиня можно было бы трактовать как редуцированный пентатонический лад, а именно — соль чжи-лад *g-a-c-d-e* без тона цзюе (*e*). Кроме того, тетрахорд Ду Минсиня можно представить как *гун-лад* с пропущенным первым тоном (гуном): *f-g-a-c-d*, но, поскольку тон гун (гун-тоника) является единственной основой для установки лада, если он сознательно пропускается композитором, то лад не может быть установлен.

Кроме того, налицо совпадение тонового состава тетрахорда Ду Минсиня с ранее упоминавшимся в главе чу-тетрахордом (несмотря на то, что в народной музыке этого государства он редок¹¹⁶). Между тем в связи с закрепленным порядком следования четырех заданных тонов в тетрахорде *g-c-a-d* видится справедливым говорить о наличии в нем одного из признаков серии.

Так, в отношении ладового языка фортепианных концертов, написанных после 1976 года, первостепенным стало влияние европейских техник письма. Внедрение в музыкальную ткань концертов тех или иных ладовых структур из системы юнь-гун-дяо (или их элементов) нередко связано с цитированием подлинных китайских народных мелодий и их стилизацией. В связи с этим раскрытием закономерности, которые прослеживаются в том, как китайские композиторы обращаются с традиционным музыкальным материалом.

¹¹⁶ О редкости тетрахордов в китайской народной музыке пишет Пэн Чэн, в связи с чем в своем труде лишь кратко обозначает данный вид звукоряда [См.: 115, с. 31–35].

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.

Иногда для конкретизации содержания сочинения используется материал строго определенной местности — как в случае с рыбацкой народной песней в Третьем концерте Ду Минсиня, распространенной на острове Гуланьюй, которому посвящено данное сочинение¹¹⁷. Композитор отзывался об этой мелодии как о теме, которая «передает процветание острова Гуланьюй с его пением птиц и распускающимися цветами» [265, р. 16]¹¹⁸. Также он писал следующее: «Я использовал местную рыбацкую песню, которая известна всем. Нежная и проникновенная, она выражает надежды на светлое будущее» [Цит. по: 435, р. 46].

Данная песня используется в качестве темы побочной партии первого раздела, имеющей структуру из двух предложений по шесть тактов (хотя народные песни обычно складываются из предложений по четыре такта). На протяжении партии «рыбацкая песня» проводится четыре раза у разных инструментов в следующих ладах:

- у валторны (пример 32) в си чжи-ладу, фа диез шан-ладу и ми гун-ладу, относящихся к ми гун-группе;
- у солиста (пример 33) в варьированном виде: в ми чжи-ладу, си шан-ладу и ля гун-ладу, относящихся к ля гун-группе;

¹¹⁷ Любопытно, что несмотря на посвящение Третьего концерта острову Гуланьюй (руководство которого выступило заказчиком этого произведения), Ду Минсинь не стал использовать лады, характерные для этой местности.

¹¹⁸ Музыковед Ли Цзити отметил важность введения рыбацкой народной песни в Третий концерт: «китайские бытовые рыбацкие песни обладают сдержанной деревенской красотой, они могут вызвать богатые ассоциации местных жителей с привычной им жизнью и облегчить эмоциональное общение между композитором, исполнителем и слушателем» [265, р. 16].

– у струнных (пример 34) в исходном виде в тех же ладах, что предыдущее проведение;

– у солиста (пример 35) в варьированном виде: в ре чжи-ладу, ля шан-ладу и соль гун-ладу относящихся к соль гун-группе.

Как видим, данная тема предполагает смену трех ладов — чжи-лада, шан-лада и гун-лада, — хотя и в рамках одного звукового состава, что свидетельствует о ее полиладовой природе.

Пример 32. Ду Минсинь. Третий концерт. Тема побочной партии в проведении валторны.



Лады ми гун-группы



Пример 33. Ду Минсинь. Третий концерт. Тема побочной партии в проведении фортепиано.



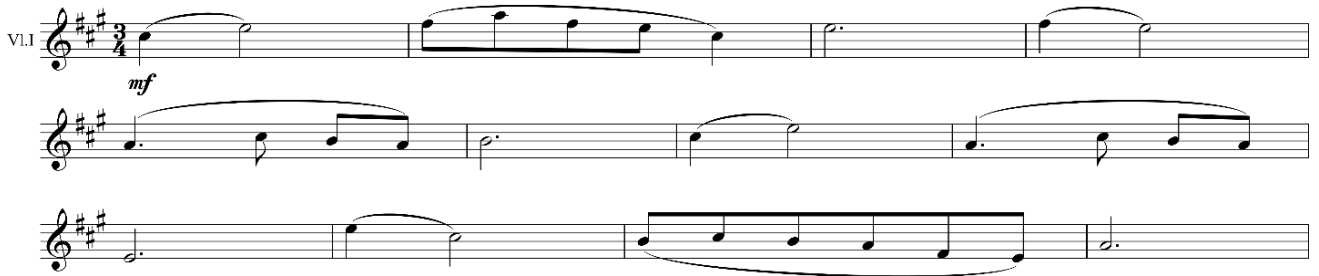
Лады ля гун-группы



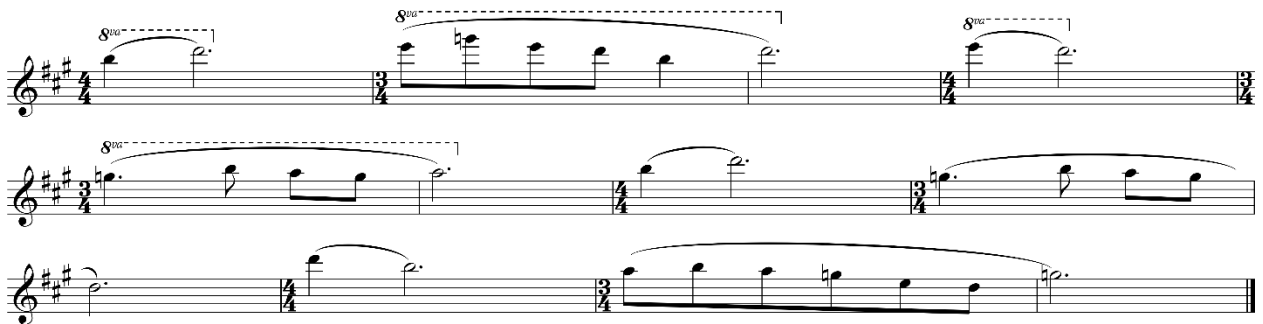
ми чжи-лад



Пример 34. Ду Минсинь. Третий концерт. Тема побочной партии в проведении струнных.



Пример 35. Ду Минсинь. Третий концерт. Тема побочной партии в варьированном проведении фортепиано.



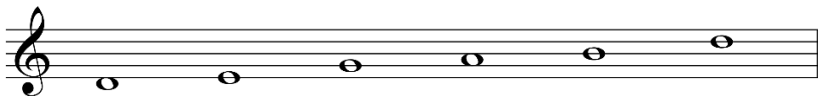
Лады соль гун-группы

соль гун-лад

ля шан-лад



ре чжи-лад



Цитирование популярного песенного материала может быть творчески переосмыслено в русле всё той же ладовой системы юнь-гун-дяо. Яркий тому пример — песня «Моя родина» (пример 36)¹¹⁹, написанная в пентатоническом до шан-ладу, которая в одноименном концерте Чу Ванхуа полностью звучит в аналогичном ля

¹¹⁹ Песня «Моя родина» написана композитором Лю Чи (1921–1998) на слова поэта Цяо Юй для военного фильма «Битва на горе Шанганьлин» (1956). Она остается популярной патриотической песней в материковом Китае, а также «визитной карточкой» знаменитой китайской оперной певицы Го Ланьин (г. р. 1929).

шан-ладу и далее получает продолжение, разворачиваясь в гептатонический ся чжи-лад при помощи дополнительных тонов цин-цзюэ (располагающегося на полтона выше тона цзюэ) и бянь-гун (на полтона ниже гуна; пример 37). В репризе первого раздела она проводится у оркестра в ся-чжи фа гун-ладу, в третьем разделе — в ся-чжи ре гун-ладу.

Пример 36¹²⁰. Песня «Моя родина» (музыка Лю Чи, текст Цяо Юй).

我的祖国

乔羽词
刘炽曲

稍慢 优美 亲切地

1=F 1 2 6̣ 5̣ 5̣' 6̣ 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 5̣ — 5̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 3̣ 6̣ 1̣ 2̣ —

一条大好河波浪宽，风小条稻花香多两岸，
姑娘好山好水像花好地一方，条条心大路都宽畅，

Пример 37. Чу Ванхуа. Концерт «Моя родина». Основная тема.

Ся-чжи ре гун-лад

гун шан цзюэ цин-цзюэ чжи юй бянь-гун

Данная тема появляется в Концерте пять раз, последовательно трансформируясь из спокойной и лирической в стремительную и зажигательную.

¹²⁰ Нотный пример приводится из сборника китайских песен «Я и моя Родина» (Шанхай, 2019) [289]. Под нотным текстом указаны ступени пентатоники (до шан-лада). Ниже — текст песни.

3.1.3. *Стилизация традиционной музыки: два подхода к выбору первоисточников*

В фортепианных концертах китайских композиторов *стилизация* национальной мелодики имеет еще большее значение, чем цитирование народных песен. Выделяются два подхода, близкие упоминавшейся в диссертации дихотомии «скрытого» и «внешнего» проявлений «китайского стиля» (по Байшэну).

Первый предполагает использование того ладового «словаря», который композиторы впитали с детства. Например, так творили Чэнь Циган и Ван Силинь, привлекая гекса- и гептатонические лады, характерные для родных им местностей Китая, однако, не в «чистом виде», а в авангардном ключе — объединяя их с ресурсами современных техник композиции. К слову, такое обращение к народным мелодиям строго по региональному признаку у Чэнь Шуюнь обозначено как узкая трактовка «китайского стиля» [181, с. 61–62].

В Фортепианном концерте, ор. 56 Ван Силиня хроматическими тонами оплетаются гептатонические лады, характерные для циньской оперы¹²¹, распространенной в том числе в провинции Шэньси, откуда композитор родом.

В циньских ариях встречается два образных модуса — «радостный» (欢音) и «горестный» (苦音), для выражения которых используются гептатонические лады ся-чжи и цин-шан соответственно [351, р. 105]. В основе тематизма крайних частей (первой и третьей) Концерта Ван Силиня лежат цин-шан лады, на которые «нани-

¹²¹ Более точное название — «Циньские арии», Циньцян, от названия династии Цин (1644–1911), в период которой возник этот жанр китайской народной оперы (в 1807 году). Она зародилась в провинциях Шэньси и Ганьсу, получила широкое признание в Китае, а позднее, утратив его, осталась репрезентантом вышеназванного региона. В Шэньси есть также местный тип китайской музыкальной драмы — Шэньси банцзы, — основанный на народных мелодиях этой местности [См.: 400, р. 86].

зываются» хроматические тоны. Например, своего рода «каркас» темы третьей части (темы кларнета) составляет «горестный» цин-шан ля чжи-лад, то есть ля чжи-лад (*a-h-d-e-fis*) с дополнительными тонами цин-цзюе (*c*) и жунь (*g*) (Пример 38).

Пример 38. Ван Силинь. Фортепианный концерт, ор. 56. Третья часть. Основная тема.



Звукоряд: цин-шан ля чжи-лад



Однако вопреки принципу, который гласит, что дополнительный звук не может быть устоем [115, с. 22], Ван Силинь делает центром темы один из таковых — цин-цзюе. Об этом свидетельствуют многократные возвращения к ноте до: завершения мотивов и «остановки» на ней. Более того, композитор подчеркивает и другой дополнительный тон — жунь: это самый верхний звук в теме (соль), который захватывается в каждом мотиве (сначала в исходном виде и далее — в альтерированном).

В фортепианном концерте «Эрхуан» Чэнь Цигана претворены особенности национальной мелодики *пекинской оперы* (одного из жанров китайской народной оперы). Отсюда — название этого сочинения, одноименное с одним из ее традиционных напевов. Композитор отметил в одном из интервью: «Мы выросли в Пекине. Наше поколение очень хорошо знакомо с этими мелодиями» [Цит. по: 397, р. 3].

Основная тема сочинения написана в соль чжи-ладу с дополнительным тоном бьянь-гун (см. пример 39). Образующийся в итоге гексатонический лад является характерным для пекинской оперы. Данная тема многократно проводится и в партии солиста, и в исполнении различных инструментов оркестра, претерпевая многочисленные изменения (транспозиции, вариационное изложение и пр.).

Пример 39. Чэнь Циган. Концерт «Эрхуан». Основная тема.



Соль чжи-лад с дополнительным тоном бьянь-гун



Второй подход связан со свободным привлечением ладов вне зависимости от их региональной принадлежности, но в результате специального углубленного изучения композиторами возможностей национальной ладовой системы (что Чжан Вэйсун называет основной формой проявления «китайского стиля» [391, p. 19]).

В первом же фортепианном концерте, написанном в Китае, — Концерте для двух фортепиано, op. 16 Цзян Вэнье — этот подход был убедительно продемонстрирован. Все четыре темы, на которых основано это произведение, написаны с

использованием национальных ладов: первая имеет японские корни, остальные построены в китайской системе юнь-гун-дяо. Рассмотрим подробнее особенности последних¹²².

Вторая тема открывает главную партию сонатного раздела (*Presto feroce*) и звучит шесть раз. В проведениях чередуются два звукоряда — соль чжи-лад (*g-a-c-d-e*) и си чжи-лад (*h-cis-e-fis-gis*); в репризе тема прозвучит только во втором из них. В финале Концерта данная тема транспонирована на квинту выше исходного проведения (*d-e-g-a-h*). В примерах 40 и 41 представлены ее первое и второе проведения, которые звучат в октавный унисон в партиях обоих фортепиано¹²³.

Пример 40. Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано. Первое проведение второй темы.

соль чжи-лад

чжи юй гун шан цзюе

Пример 41. Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано. Второе проведение второй темы.

си чжи-лад

чжи юй гун шан цзюе

¹²² Первая тема основана на трихорде *h-d-e* со вспомогательным звуком *a*. Три ее проведения от разных звуков образуют вступительный раздел Концерта. В его финале она проводится в ритмическом увеличении. Подробнее об использовании японских ладов в Концерте Цзян Вэнье см. в нашей статье: [39].

¹²³ Для краткости в большинстве примеров приведены фрагменты партии первого фортепиано, так как именно в ней проводятся темы (за исключением первой, которая звучит у второго фортепиано).

Третья тема, звучащая в продолжение главной партии, построена в си чжи-ладу (*h-cis-e-fis-gis*, как и большинство проведений ранее представленной второй темы). Она представляет собой восьмитакт из двух одинаковых предложений, отличающихся лишь направлением терцового скачка во втором такте каждого из них (пример 42).

Пример 42. Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано. Третья тема.



Так, объединяющим фактором *главной партии*, имеющей две темы, выступает их ладовая окраска (си чжи-лад, в котором звучала третья тема и все чётные проведения второй). Кроме того, после экспонирования каждой из них следует, во-первых, один и тот же заключительный восьмитакт, где обыгрывается трихорд *h-cis-e* (перекликающийся со звукорядом, в котором звучали обе темы), и, во-вторых, связующий ход, в котором ранее представленная тема проводится у второго фортепиано в ладу *c-d-e-g-a* (им открывался данный раздел). Наконец, на целостность восприятия главной партии влияет также общий аккомпанемент, создающий непрерывное моторное движение (единственная пауза во всей вертикали голосов возникнет только в завершении партии).

Двукратное проведение третьей темы в обновленном виде (пример 43) образует следующий подраздел (В), выступающий как краткая *побочная партия*. Отличие от исходной версии мелодии — в использовании си гун-лада (а не си чжи-лада)

и замене второго двутакта повторением первого в альтерированном виде¹²⁴. В финале Концерта она транспонируется — проводится в ре чжи-ладу (*d-e-g-a-h*) и ля чжи-ладу (*a-b-d-e-fis*).

Пример 43. Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано. Третья тема.

8va

mf

си гун-лад

гун шан цзюэ чжи юй

Четвертая тема складывается из звуков тетрахорда, которые присутствуют также в пентатонике аккомпанемента, образуя до гун-лад *c-d-e-g-a*. Она служит в качестве эпизода вместо разработки (пример 44) и звучит также в финале Концерта.

Она многократно чередуется с темой, близкой ритмически и интонационно третьей¹²⁵. Обозначим ее как *производную*, она звучит в соль-чжи ладу (пример 45). Как видим, эти лады четвертой и производной тем принадлежат к одной гун-группе, однако смена устоев придает динамичность ладовому развитию эпизода, внося в него тем самым элемент разработочности.

¹²⁴ О том, что проведение именно этого варианта третьей темы следует расценивать как побочную партию, свидетельствует его повторение в репризе.

¹²⁵ Двукратные проведения четвертой и производной тем образуют структуру *a-b-a¹-b¹-a²*, из-за чего эпизод оказывается достаточно объемным.

Пример 44. Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано. Четвертая тема.

до гун-лад

гун шан цзюе чжи юй

Detailed description: The musical score for Example 44 consists of two systems. The first system has a piano part in the left hand (bass clef) and a vocal part in the right hand (treble clef). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal part begins with a half-note chord, followed by a melodic line. The second system continues the piano accompaniment while the vocal part has a long, sustained note. Below the piano part, the lyrics 'до гун-лад' are written. Below the vocal part, the lyrics 'гун шан цзюе чжи юй' are written, each aligned with a note.

Пример 45. Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано. Производная тема.

соль чжи-лад

чжи юй гун шан цзюе

Detailed description: The musical score for Example 45 consists of two systems. The first system has a piano part in the left hand (bass clef) and a vocal part in the right hand (treble clef). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal part begins with a half-note chord, followed by a melodic line. The second system continues the piano accompaniment while the vocal part has a long, sustained note. Below the piano part, the lyrics 'соль чжи-лад' are written. Below the vocal part, the lyrics 'чжи юй гун шан цзюе' are written, each aligned with a note.

Образные трансформации, сосредоточенные в третьем, медленном, разделе Концерта Цзян Вэнье сопровождаются изменениями ладовой структуры тем — третьей и первой. В первом подразделе (*Poco tranquillo, non lento*) четыре раза проводится начальный двутакт третьей темы в ритмическом увеличении на не повторяющихся друг друга звукорядах: *g-a-b-e*; *e-fis-a-h*; *es-g-a-cis*; *e-g-a-d* (пример 46). Во втором подразделе (*Cantabile molto*) первая тема звучит на квинту ниже исходного проведения (пример 47) и далее также подвергается ладовому варьированию (*a-h-cis-d-e-fis-g*; *d-e-f-g-a*; *d-e-fis-g-a-h-d*; *d-e-f-fis-g-a-h-d*).

Пример 46. Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано. Фрагмент третьей темы в третьем разделе.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, 1/2 time, with a key signature of one sharp (F#). It features a melody of quarter notes: C4 (whole rest), D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment is in the bass clef, 1/2 time, with a key signature of one sharp. It consists of a steady bass line of quarter notes: C3, F#2, C3, F#2, C3, F#2, C3, and F#2. The second system continues the piano accompaniment with the same bass line of quarter notes: C3, F#2, C3, F#2, C3, F#2, C3, and F#2. The key signature remains one sharp throughout.

Пример 47. Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано. Проведение первой темы в третьем разделе (фрагмент).

Cantabile molto

p

3

8va

p quasi tremolo

8va

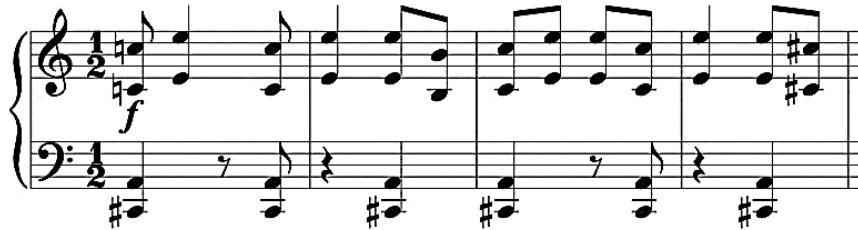
Особенностью ладового развития Концерта Цзян Вэнье является сопоставление и синтез китайских ладов с японскими, главным образом — ладом Миякобуши¹²⁶. Он звучит с самого начала произведения, открывающегося цитатой японской народной песни «Сакура»¹²⁷. Интересна побочная тема, выстроенная по звукам си гун-лада (*h-cis-dis-fis-gis*): в ней содержится двутакт, в котором происходит

¹²⁶ Согласно теории этномузыколога Коидзуми Фумио (1927–1983), в основе японской музыки лежат тетрахорды в объёме чистой квинты. Различаются четыре их вида в зависимости от положения трёх центральных тонов: Мин-Ё (например, *a-b-d*); Мияко-буши (*a-h-d*); Ритсу (*a-c-d*); Рю-кю (*a-cis-d*) [см.: 39].

¹²⁷ Кроме того, Цзян Вэнь стилизует заключительную тему сонатного раздела при помощи трихордов *h-c-e* и *h-cis-e*, соответствующих японским ладам Мин-ё и Мияко-буши.

замена *gis* и *dis* на *g* и *d*, образуя лад Мияко-буши (пример 48). То же происходит в теме эпизода при изменении структуры до гун-лада и фа гун-лада: *cis-dis-e-gis-a* вместо *c-d-e-g-a*; *fis-gis-a-cis-d* вместо *f-g-a-c-d*.

Пример 48. Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано. Побочная тема.



Ко второму подходу, отличающемуся свободным отношением к региональной принадлежности стилизуемых первоисточников, отнесем использование отдельных традиционных ладовых элементов для создания общего художественного строя сочинения, как правило, связанного с объектами культуры этой страны. Активное развитие этого направления началось с концертов Хуан Анлуня 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. Отметим, что подобного рода сумма разных проявлений национального может быть обозначена как широкая трактовка «китайского стиля», по классификации Чэнь Шуюня [181, с. 63].

Как отмечал сам Хуан Анлунь, «традиционные лады не должны разрушаться, если композитор хочет писать музыку с национальным колоритом. Национальный характер в китайской музыке часто проистекает из использования китайских пентатонических модальных паттернов. Другими словами, чтобы определить национальную принадлежность композиции, необходимо сначала определить ее ладовую организацию» [Цит. по: 208, р. 27].

В письме 1996 года Пей Юйшу, исследователю его Первого концерта, композитор отметил, что темы этого сочинения *интонационно* связаны с народными

песнями китайских провинций на северо-западе Китая, а именно — Шанбэй, Сайбей, Шаньси, Шэньси, Аньхой [см. об этом: 208, р. 57–59]¹²⁸. Свои слова он сопровождал примерами народных песен из этих мест (все они помещены в текст диссертации Пей Юйшу), отметив квадратными скобками характерные особенности мелодического рельефа, перенятые им для тем Концерта. Так, для него первостепенным было передать типовые мелодические ходы по определенным интервалам (восходящие и нисходящие).

Ниже приводим одну из обозначенных самим Хуан Анлуном параллелей между народными песнями вышеупомянутого северо-западного региона Китая и тематизмом Концерта. В примере 49 показано, как фрагмент в первой теме побочной партии третьей части (на нижнем нотоносце) опирается на мелодический контур народной песни Шэньси «Пасти овец» (на верхних нотоносцах).

Пример 49. Хуан Анлунь. Иллюстрация композитора [369].



Между тем в своих концертах композитор не только не цитирует китайские народные песни, но даже пентатоника и лады из системы юнь-гун-дяо в чистом виде используются крайне мало: открывая ими определенные разделы сочинений, он тут же насыщает их полиладовым или политональным изложением или наполняет музыкальную ткань обилием хроматизмов. Например, в Первом концерте

¹²⁸ Отметим также, что ранее Хуан Анлунь написал песенный сборник «30 северных песен Сайбея» («塞北小曲 30 首»), что также свидетельствует о его глубоком погружении в особенности традиционного мелоса.

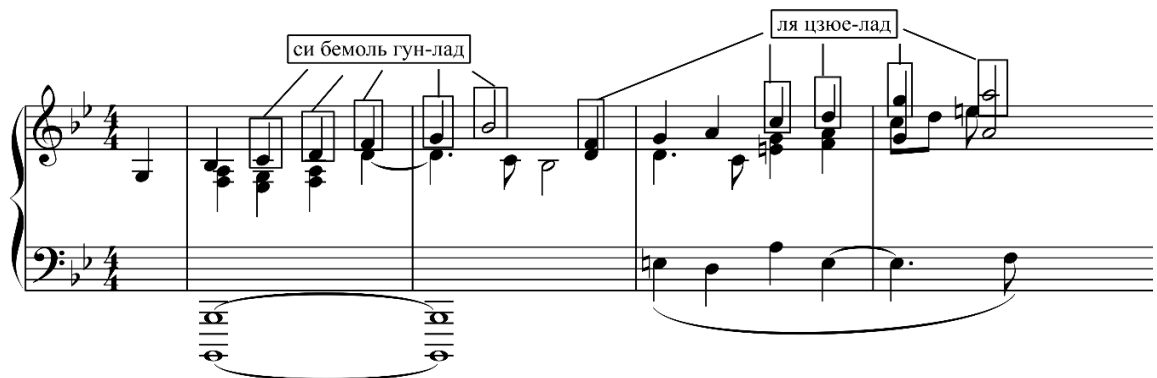
Хуан Анлуня сразу после проведения темы вступления в соль юй-ладу начинается политональное изложение.

Композиторский подход Хуан Анлуня интересен также своего рода имитацией звучания модальной (пентатонной) музыки, о чем красноречиво говорят следующие примеры. Лиричная тема побочной партии в третьей части его Первого концерта выстраивается по звукам си бемоль гун-лада и ля цзюе-лада (пример 50); далее границы лада размываются, но черты пентатоники остаются благодаря оперированию исключительно большими секундами, малыми терциями и чистыми квартами (пример 51). В проведении солиста тема начинается в соль бемоль гун-ладу и ре цзюе-ладу, затем также сохраняя лишь общий облик пентатоники.

Гармонический язык Второго концерта выдержан в пределах мажоро-минора, однако во второй части (*Andante*, *As-dur*) отчетливо слышна также пентатоника. Композитор «сымитировал» ее звучание при помощи опоры на квартовые интонации с секундовым или терцовым заполнением: *es-f-as*, *b-des-es*, *c-es-f*, *f-as-b* в первой теме (пример 52), *as-b-des* и др. во второй и третьей темах.

Так, у Хуан Анлуня встречаем и влияние народных песен конкретной местности (пусть и без прямого цитирования), и стилизацию звучания пентатонной музыки, и синтез с современными техниками композиции — подобного рода сумма разных проявлений свидетельствует о широкой трактовке китайского стиля композитором (по систематике Чэнь Шуюня).

Пример 50. Хуан Анлунь. Первый концерт. Третья часть. Тема побочной партии (фрагмент)



Пример 51. Хуан Анлунь. Первый концерт. Третья часть. Тема побочной партии (фрагмент).



Пример 52. Хуан Анлунь. Второй концерт. Вторая часть. Первая тема.



Сведения, полученные в результате анализа ладовой организации тематизма концертов, позволяют заключить, что смена тенденций в этой области является весомым признаком, указывающим на необходимость корректировки существующих представлений о периодизации развития рассматриваемого жанра в Китае в пользу двухфазной трактовки. Обозначенная в данном разделе диссертации смена тенденций в ладовой организации тематизма позволяет выстроить отличный от уже существующего взгляд на периодизацию истории фортепианного концерта в Китае.

Имеющиеся периодизации этого жанра в Китае (Го Хао) или фортепианной музыки композиторов этой страны (Ван Ин и др.) включают три и более этапов. Однако, развитие ладового мышления композиторов, проявившееся в организации концертов (наряду с другими компонентами их музыкального языка), свидетель-

существует о наличии достаточно четкой границы — 1976 год, — указывающей на существование двух крупных фаз развития китайского фортепианного концерта до и после этого года.

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 вышли авангардные техники (хотя романтическое направление по-прежнему сохраняло свою актуальность).

Подтверждение идее двухфазного развития фортепианного концерта в Китае находим также в работах об истории музыки для этого инструмента (привлечение этих данных видится уместным, так как в китайском музыковедении данный жанр рассматривается в контексте не симфонической музыки, а фортепианной). В статье 2013 года Дай Байшэн обозначил 1980 год «переломным моментом в создании китайской фортепианной музыки» [238, р. 6], 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, что он назвал «феноменом диверсификации творческих приемов» [Ibid.].

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 тех же двух фаз в ее развитии, так как первые два объединяются по стилистическому признаку [181, с. 23].

Обнаруженные закономерности в ладовой организации тематизма одних из самых известных и исполняемых концертов не только позволяют скорректировать представления о периодизации этого жанра в Китае, но также служат одним из существенных свойств, репрезентирующих его национальную разновидность.

3.2. Культурная обусловленность китайских фортепианных концертов

3.2.1. Роль концертирования в передаче национальной образности

Центральное место в структуре национального Холопова-Березуцкой занимает принадлежность к национальной культуре страны. Воплощение высоких художественных задач в рассматриваемых концертах — образов фольклора и природы, исторических событий, культурных явлений — влечет за собой богатое раскрытие виртуозных тембровых, фактурных, артикуляционных, динамических возможностей фортепиано, выделяющих его из общей симфонической ткани, но цель привлечения которых отнюдь не замыкается на демонстрации мастерства солиста. В связи с этим рассмотрим национальную образность концертов вместе с характеристикой приемов концертирования в них как одного из главных средств ее выражения.

В отношении трактовки фортепиано в *Концерте для двух фортепиано* Цзян Вэнье выделяется подчеркивание его молоточковой природы, характерной для неоклассических сочинений. При помощи сухого беспедального звучания, упрощённой ритмической организации из повторяющихся паттернов, акцентирования слабых долей воплощается облик механической грубоватой силы. Этот образ появляется в главной партии (чередуются с проведениями тем) и далее периодически возникает на протяжении всего Концерта.

Концерт «Хуанхэ» творческой группы во главе с Инь Чэнцзуном, с одной стороны, несет в себе память о событиях Культурной революции и отражает идею отстаивания национальной самобытности. С другой стороны, Концерт воплощает образы, связанные с одной из древнейших и крупнейших рек Китая. С рекой Хуанхэ ассоциируют становление этого государства.

Образ реки Хуанхэ имеет большое значение и в культуре этого государства, он являлся символом жизни: с ней связаны сюжеты картин, литературных произведений и др. Она получила воплощение и в музыкальном искусстве, наиболее ярким примером чему является музыка Сянь Синхая, которая послужила для Инь Чэнцзуна основой при создании фортепианного концерта.

По словам пианиста Конг Сяньдуна, «несмотря на то, что произведение [концерт «Хуанхэ» — прим. Ван Цзясинь] связано с определенным историческим периодом, оно очень ярко выражает “душу нации”, в связи с чем его влияние чрезвычайно широко, и его значение превосходит коннотацию обычных форм искусства. Важным фактором долгой жизни Концерта, фундаментальной причиной любви к нему народных масс является помимо высокого мастерства, самое главное в этом произведении — наполненность страстью» [Цит. по: 393].

В фортепианной партии концерта «Хуанхэ» используется богатейший арсенал средств, свойственных пианистическому письму Рахманинова с его виртуозностью, масштабностью и рельефностью. Отсюда — насыщенная фактура, частое применение аккордовой техники, выразительные пассажи, фигурации и другие выразительные, в том числе звукоизобразительные приемы (пример 53, пример 54 — кульминация второй темы второй части).

Пример 53. Инь Чэнцзун¹²⁹. Концерт «Хуанхэ». Вторая часть. Вторая тема (фрагмент партии солиста).



¹²⁹ Здесь и далее в нотных примерах указывается только имя Инь Чэнцзуна. Для удобства опускаем имена композиторов, участвовавших в создании концерта «Хуанхэ» (Чу Ванхуа, Шэн Лихун, Лю Чжуан, Ши Шучэн, Сюй Фэйсин).

Пример 54. Инь Чэнцзун. Концерт «Хуанхэ». Вторая часть. Вторая тема (фрагмент партии солиста).



Столь же широкое применение мелкой и крупной пианистической техники, показ тембрового потенциала инструмента, опора на звенящий характер звучания в быстрых частях, есть в концерте «Горный лес» Лю Дуньняня, но на первый план в нем выходит выразительная работа над крайне подвижной и разнообразной метроритмической организацией музыкальной ткани (синкопированные рисунки, полиритмия, частая смена размеров), обусловленная стремлением композитора отразить соответствующие особенности китайской народной музыки.

Особенно интересна в этом плане третья часть (*Allegro con fuoco*) с программным подзаголовком «Лесной фестиваль» — в связи с переменным размером (чередование $5/2$, $4/4$, $5/4$, $7/4$, $12/4$) и использованием свободного ритма, предполагающего отсутствие контраста между сильными и слабыми долями. Главная же выразительная особенность этой части — в применении ритмоформулы, характерной для танцевальных наигрышей народности мяо (пример 55).

Пример 55. Лю Дуньнянь. Концерт «Горный лес». Третья часть. Вступление (фрагмент).





Так, в концертах, написанных до 1976 года, был заложен обширный комплекс средств передачи национальной образности, который будет воплощен и в концертах Новейшего времени.

Китайские фортепианные концерты, особенно те, которые были написаны после 1976 года, интересны частыми внезапными фактурными переключениями. Например, в *Первом концерте Хуан Анлуня* присутствуют резкие смены динамических планов (от *ppp* до *ff*) и технических приемов: следующие непрерывно друг за другом виртуозные пассажи, завершающиеся аккордовыми тремоло, после которых subito врывается тематический элемент, изложенных октавами на фортиссимо и т. п. В этом концерте наблюдается усложнение фортепианной фактуры¹³⁰ в сторону ее полифонизации и уплотнения оркестрового состава.

В целом, в концертах Хуан Анлуня «встречаются все виды техники» [371, р. 26], объяснение чему видится в сложности выражаемых им образов — как в *Первом концерте*, ставшим откликом композитора на трагедию на площади Тяньаньмэнь¹³¹.

¹³⁰ Известен случай, как однажды пианист Дж. Бановец сказал Хуан Анлуню по поводу его *Первого концерта*: «ты пишешь так сложно, что мне нужны три руки, чтобы сыграть» [371, р. 26]. В своем следующем концерте некоторые фрагменты в партии солиста Хуан Анлунь записал на трех нотоносцах (с целью передачи различных пластов фактуры). Вероятно, такое решение было предпринято в ответ на слова Дж. Бановца — для упрощения восприятия нотного текста.

¹³¹ Об этом см. в первой главе исследования. Добавим, что, будучи в трауре, Хуан Анлунь каждый день приходил на площадь Тяньаньмэнь. Тогда же он решил написать в память о произошедшей трагедии цикл из нескольких крупных произведений и сочинил объединяющую их музыкальную тему.

Вкупе со сложной организацией музыкального материала в соответствии с современными техниками письма Первый концерт Хуан Анлуня задает высокую планку для концертирования в авангардных сочинениях. В пианистическом отношении он является самым сложным сочинением этого жанра в китайской музыке: уже с первых нот он ставит высокую планку исполнителю (пример 56), начинаясь виртуозным вступлением солиста, в котором преобладает октавное изложение в обеих руках, различные пассажи в том числе трехзвучными кластерами, быстрая смена сложных ритмических рисунков.

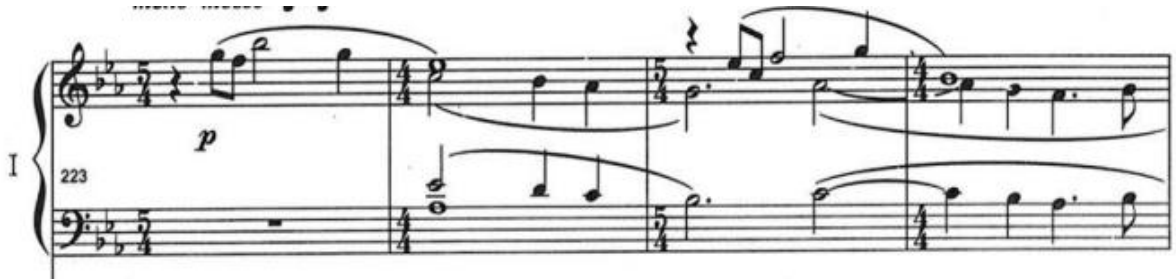
Пример 56. Хуан Анлунь. Первый концерт. Вступление солиста.

The musical score for the solo introduction of the First Concert by Huang Anlun is presented in four systems. The tempo is marked *Moderato* with a quarter note equal to 60 beats (♩ = 60). The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The score begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and an *espressivo* marking. The first system (measures 1-6) features a melodic line in the right hand with triplets and a more active bass line. The second system (measures 7-10) includes a *f* (forte) dynamic and a dense, rapid sixteenth-note passage in the right hand. The third system (measures 11-14) continues with complex rhythmic patterns and triplets. The fourth system (measures 15-18) transitions to a *5/4* time signature, marked *agitato* (♩ = 72), with dynamics of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score is characterized by intricate rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs, and a variety of dynamic contrasts.

Во Втором концерте Хуан Анлуня также охватываются всевозможные типы фортепианной фактуры, сочетания крупной и мелкой пианистической техники, и

раскрываются неограниченные тембровые возможности инструмента, подчеркивается ударная, звенящая природа фортепиано. При этом важное место уделено полифонической работе (пример 57).

Пример 57. Хуан Анлунь. Второй концерт (фрагмент партии солиста).



Основные ценности традиционной культуры китайской нации Ду Минсинь выражает в таких понятиях, как «доброжелательность» и «красота ритуала». Этим идеям соответствует эстетика его сочинений. Также в его произведениях обнаруживается влияние народной песенной и танцевальной музыки [209, р. 25]. Имеется достаточно много его высказываний о композиторском творчестве. Например, на своей лекции «Китайская школа музыки» (прочитанной в Китайской музыкальной консерватории 21 декабря 2016 года) он призывал писать такую музыку, которая исходит изнутри, и объяснил суть творческого подхода, согласно которому при помощи самых простых технических приемов выражается глубокое содержание [245, р. 20].

Виртуозные возможности фортепиано эффектно демонстрируются и в рассматриваемых концертах Ду Минсиня — Первом и Третьем. Несмотря на более чем десятилетнюю разницу во времени создания (1999 и 2002 годы соответственно) концерты близки в представленных в них фактурных решениях. В обоих концертах фортепиано изобилует хроматизированными пассажами — в том числе октавными, виртуозными разделами с быстрой сменой ритмических рисунков, аккордовыми тремоло и др. Часто используется токкатное изложение и репетиционная техника.

При этом Третий отличается большей сдержанностью, например, в первом разделе делается упор на высвечивание верхнего регистра фортепиано. Как и во многих других китайских концертах партия солиста в нём изощрена в отношении

прихотливого мелодического рисунка не только в фигурациях, аккомпанирующих проведению тем (как правило, в плотной аккордовой фактуре), но и развивающих разделах. Такое «кружево» мелкими длительностями вызывает ассоциации с мелизматикой, присущей импровизационному народному исполнительству (пример 58).

Пример 58. Ду Минсинь. Третий концерт (фрагмент партии солиста).



Величайшим достоянием китайской культуры является традиционное драматическое искусство, в частности пекинская опера. Ее влияние велико на музыкальное искусство этой страны в целом. Особенно ярко связь с ней подчеркнута в концерте «Эрхуан» Чэнь Цигана. Уже само название этого произведения отсылает к традиционному напеву пекинской оперы. В буквальном переводе оно означает «двое желтых» — имеются в виду маски, применяемые в ней.

Концерт «Эрхуан», по словам самого Чэнь Цигана, — это очень спокойное и ясное музыкальное произведение: «Музыка духовна, а создание настоящей музыки подобно дереву, растущему из земли, как жизнь. Конечный результат непредсказуем. Всё, что я знал, прежде чем писать, было своего рода эмоцией. Легкой, как дым...» [397, р. 3]. В медитативном минималистичном первом разделе партия солиста привлекает к себе внимание продолжительным использованием виртуозной мелкой техники в узком диапазоне или созерцательными эпизодами в хоральной фактуре, в которой заложена идея перекличек наподобие эха. Для достижения последней композитор прибегает к нотной фиксации фортепианной партии на четырех нотных станах. Примечательны соответствующие авторские ремарки (пример 59): «эхо, словно исполняемое другим пианистом» (*“echo, as it played by another pianist”*), «исполнителю следует пребывать в спокойствии, как при медитации» (*“the player should be very calm, as if meditating”*).

Пример 59. Чэнь Циган. Концерт «Эрхуан». Первый раздел (фрагмент партии солиста).

Благодаря последовательному усложнению фактуры достигается яркий контраст между тремя разделами одночастного концерта «Эрхуан» Чэнь Цигана. Второй раздел отличается насыщением музыкальной ткани фортепиано фигурациями и развернутыми арпеджированными и гаммообразными пассажами, а также разнообразием ритмических рисунков, в том числе выразительным паузированием (пример 60).

Пример 60. Чэнь Циган. Концерт «Эрхуан». Второй раздел (фрагмент партии солиста).

Наконец, в третьем разделе фактура усложняется настолько, что некоторые фрагменты в партии солиста композитор отразил в нотном тексте при помощи сразу пяти нотоносцев, — как в примере ниже, где представлена аккордовая и октавная техника (пример 61), в целом, занимающее доминирующее положение в финале Концерта. Особое внимание Чэнь Циган уделил также полифонизации музыкальной ткани и работе с многоголосием.

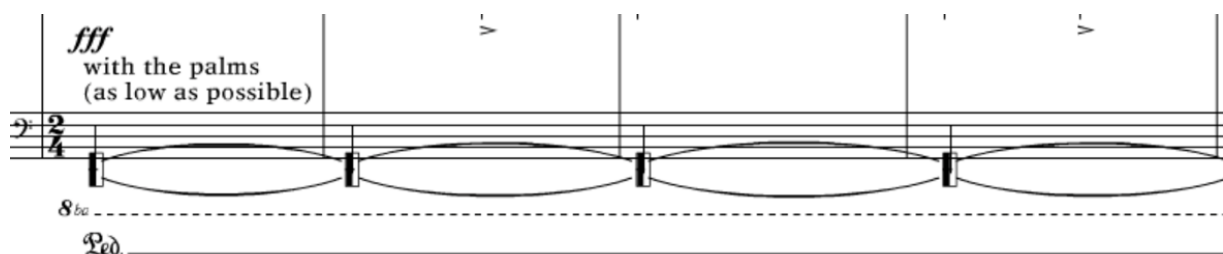
Пример 61. Чэнь Циган. Концерт «Эрхуан». Третий раздел (фрагмент партии солиста).



Так, идея частных и внезапных противопоставлений разных звучаний «перекочевала» в концерты XXI века. Например, *Тань Дунь* сказал по поводу своего концерта «Огонь», что он «содержит еще больше контрастов, чем другие мои фортепианные произведения — мелодических, гармонических, в плане динамики и темпа. Это очень сложное для исполнения произведение» [309].

Работа с контрастами в Концерте Тань Дуня обусловлена ярким образным строем произведения, навеянным, во-первых, китайскими боевыми искусствами, в связи с чем партия фортепиано изобилует современными приемами игры, в том числе требующими звукоизвлечения не только пальцами — в нотном тексте встречаются, например, такие ремарки композитора: *with the palms (as low as possible)* — обеими ладонями (как можно ниже), *use arms* — использовать оба предплечья (примеры 62, 63).

Пример 62. Тань Дунь. Концерт «Огонь» (фрагмент партии солиста).



Пример 63. Тань Дунь. Концерт «Огонь» (фрагмент партии солиста).

Во-вторых, Тань Дунь передал в Концерте то, как в детстве был впечатлен персонажем — огнедышащим волшебником Хунани с факелом в руках, обитающим у пруда, в котором водятся рыбы. В связи с этим концерт богат на различные звуковые эффекты (например, сочетание фортепиано с пассажами барабанов, тарелок, маримбы), благодаря которым сочинение воспринимается очень современно (пример 64).

Пример 64. Тань Дунь. Концерт «Огонь» (фрагмент партии солиста).

В концерте «Огонь» с помощью двух элементов в фактуре фортепианной партии композитор свободно выстраивает направление движения и организует звуковое пространство. Первый элемент: из мелкой техники — различного рода фигурации, репетиции на одном звуке, пассажи, из крупной техники — октавные

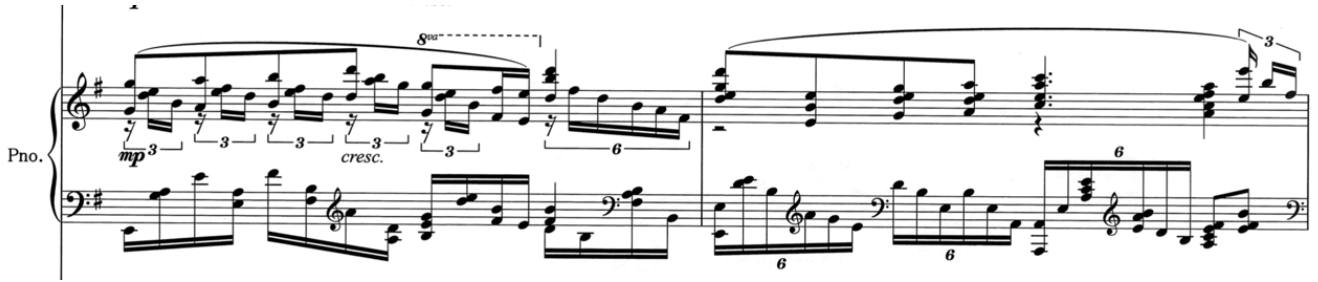
дублировки, аккордовые пассажи, скачки и др. Второй элемент — это непосредственный показ одноголосной мелодии. При помощи различных сочетаний и соединений этих двух элементов происходит развитие музыкального материала.

Важность связи фортепианных концертов с национальной культурой Китая подчеркивал и Чу Ванхуа. Он поддерживал существующую традицию придания фортепианным сочинениям национальной характерности, говоря об особом «очаровании “китайского стиля”», выделяющим произведения китайских композиторов в мировой музыкальной литературе [436, р. 71]. В интервью Сяо Линь он поделился своими мыслями о важности их синтеза: «Китайским композиторам есть что исследовать в выражении стиля китайской народной музыки на фортепиано <...> Органично соединить местное китайское народное культурное наследие с европейским классическим культурным наследием через творчество — это долгий процесс. Нужны совместные усилия поколений» [346].

Для воплощения своих идей Чу Ванхуа также оперирует всем богатством звучания фортепиано. В его одночастном концерте «Моя родина» представлен «блестящий» стиль пианизма. Крупная октавная, аккордовая техника и различные пассажи, лежащие в основе партии солиста, часто организованы в полиритмии с участием квинтолей, секстолей и др. (пример 65). Особенно насыщен виртуозной техникой и плотным аккордовым изложением третий раздел, пронизанный непрерывным токкатным движением. Оно представлено как ровным движением триолей или секстолей, так и различными сочетаниями ритмических рисунков при постоянной смене тактового размера (пример 66). Между тем второй раздел — лирический — содержит многослойную фактуру, включающую мелодии широкого дыхания и фигурации, которые, как и в предыдущих разделах, охватывают широкий диапазон в несколько октав¹³².

¹³² Второй раздел Концерт Чу Ванхуа изобилует композиторскими ремарками, которые касаются, прежде всего, характера исполнения: *grazioso*, *molto espressivo*, *appassionato* и др.

Пример 65. Чу Ванхуа. Концерт «Моя родина» (фрагмент партии солиста).



Пример 66. Чу Ванхуа. Концерт «Моя родина». Третий раздел (фрагмент партии солиста).

В целом, фортепиано в этом Концерте Чу Ванхуа обретает симфоническое звучание в связи с преобладанием крупной техники и практически постоянным задействованием всего диапазона звучания фортепиано.

Интересна природа концертирования в *Концерте Ван Силиня*, отличающаяся своей лаконичностью и избирательностью выразительных средств. Главенствующий фактурный принцип в виртуозной партии солиста заключается в частом ее оформлении в виде репетиций на одной ноте. По этой причине, а также в силу реализации в Концерте симфонических методов развития, это сочинение именуют «линейной симфонией», а сам прием обозначают как «линейная фактура» и «монофоническая мелодия» [341, р. 16]. Кроме того, опора на него выделяет Фортепианный концерт Ван Силиня на фоне других сочинений данного жанра китайских композиторов, как правило, нацеленных на показ богатого потенциала фортепиано, в том числе в отношении фактурных решений.

С исполнительской точки зрения, имеются разделы, написанные в технике репетиций, как в примере 67 (начало второго раздела Концерта), и для использования попеременного тремоло обеими руками — в этом случае возникает четкая ассоциация со звучанием китайских традиционных струнно-щипковых инструментов (пины и др. — см. Приложение 2).

В связи с этим техника репетиций, эффектно раскрывающая молоточковую природу фортепиано, вкупе с изобретательной вязью ритмических рисунков выступают в Концерте Ван Силиня центральными выразительными приемами.

К так называемой «линейной технике» можно отнести также проведения тематических элементов и ходов между ними в виде пассажей октавами в обеих руках (без заполнения аккордовыми звуками), в результате чего фактически образуется четырехоктавная монодия. По мнению исследователя Сюй Шань, такое фактурное решение позволяет отразить в фортепианной партии Концерта приоритет мелодии, свойственный опере (напомним, что Ван Силинь стремился передать в данном сочинении стилистику пекинской оперы) [341, р. 17].

Пример 67. Ван Силинь. Концерт ор. 56. Второй раздел. Вступление.



Партия солиста в Концерте Ван Силиня изобилует и другими видами крупной техники. Выделяются проведения тем, изложенные одинаковыми аккордами в обеих руках.

3.2.2. *Отражение тембровой палитры национального инструментария как проявление философского диалога человека и природы*

В китайской философии категория диалога соединена с образом связи между человеком и природой. Система натурфилософских воззрений и гуманистических взглядов Поднебесной основана на том, что человек рассматривается как часть Вселенной (обычно обозначаемой как природа). Природа наделяется космогоническим значением, то есть понимается не только как окружающая среда, а как всеобщий Абсолют, «всеобъемлющий порядок вещей». Отсюда — преклонение перед ней как первоисточником мира и творцом человечества. Зависимостью человека от природы пронизаны культурные обычаи китайцев и их жизненный уклад.

В культурном наследии Китая гармония и взаимосвязь *человека и природы* является одним из главных лейтмотивов (что характерно для восточных стран в целом): «философия восточной культуры эксплицирует исключительный феномен, заключающий представление о сущности природы и человека в стремлении к единству через гармоничный диалог» [72, с. 140].

Помимо этого, природа служит человеку проводником между разными формами бытия, способствует установлению между ними диалогических отношений. Такое мировосприятие присуще и конфуцианству, и даосизму, и буддизму.

Согласно конфуцианскому учению, человек является духовным и физическим отражением природы. Диалог человека и природы представляет собой отношения не двух отдельных, а «взаимообусловливающих» продолжающих друг друга объектов. Одной из составляющих их диалога является «взаимореагирование», предполагающие преклонение, послушание, доверие, высочайшее уважение к природе; это фундаментальная идея, пронизывающая философию, искусства (поэзию, пейзажную живопись и др.) и жизненный уклад китайцев.

Согласно даосской доктрине, «Дао — это душа природы, то, чем природа живет и управляется» [Цит. по: 114, с. 47], «Дао подражает законам природы» [322,

р. 23]. Дао воплощает собой духовную сторону мироздания, а природа — материалистическую. Как пишут исследователи, «“Дао” как всеобщий Абсолют уходит корнями в лоно природы и существует в соответствии с законами природы» [72, с. 142], “природа — это прежде всего естественный путь, то, чему все следует... внутренний закон существования, которому подчиняется и человек” [50, с. 11]. «Диалогическая квинтэссенция» [71], которую представляет собой Дао, основывается на том постулате, что человек живет в гармонии с природой и обществом¹³³.

В близком, а иногда и тождественном значении в китайской философии понимается диалог человека и Неба. Одной из ключевых концепций также является их единство (天人合一, *тянь жэнь хэ и*)¹³⁴, которое обусловлено их взаимопродолжением (целостностью) и взаимодействием.

Фортепианные концерты китайских композиторов отражают идею *единства* человека и природы, их корреляции на духовном и физическом уровнях. В таблице 3 (Приложение 2) указаны двадцать концертов, которые сопровождаются программными заголовками. В них фигурируют названия протекающих в Китае рек («Хуанхэ» Инь Чэнцзун и соавторов, «Янцзы» Хао Вэйи, «На реке Сунхуа» Ван Шигуана), конкретных местностей («Звучание Ляо» Чжао Сяошэна, «Посвящается острову Гуланьюй» Ду Минсиня), явления природы («Падающий дождь» Сюй Сунжена, «Облака на реке» Ся Ляна), общие обозначения природных мест («Горный лес» Лю Дуньнана), времен года («Дух весны» Ду Минсиня) и др.

Столь тесная связь с природой, присущая китайскому менталитету, обуславливает высокую роль звукоподражания в фортепианных концертах. Интересно, что на выбор соответствующих звукоизобразительных средств повлияло то, как отображаются звуки природы в национальной музыке Китая, где за определенными

¹³³ Философско-антропологическая основа даосского учения складывалась древнекитайскими мыслителями Лао Цзы, Мэн-Цзы, Чжуан-Цзы, нацеленными на гармонизацию отношений человека и природы.

¹³⁴ Концепция «единства человека и Неба» (*тянь жэнь хэ и*) стояла у истоков натурфилософской направленности восточной философии. Ее формирование связано с именами выдающихся древнекитайских мыслителей конфуцианской школы (Конфуций, Сюнь-Цзы, Мэн-Цзы, Цзы-Си, Чжан Цзай, Дун Чжуншу).

объектами и явлениями природы закреплены технические приемы игры на определенных инструментах.

В создании образов, связанных с национальной тематикой, одним из главных художественных средств выдвигается имитация с помощью темброфонических, ритмомелодических, артикуляционных и фактурных приемов звучания традиционных инструментов фортепианными средствами.

Звукоизобразительность играет важную роль в тематизме многих концертов. Например, основная тема третьей части концерта «Хуанхэ» (первый период) звучит у солиста и передает образ бурлящих волн (пример 68). Указание на это имеется также в поэтическом тексте кантаты Сянь Синхая, которую можно считать своего рода программой Концерта, так как все его темы взяты из этого вокально-инструментального произведения¹³⁵.

Он создается благодаря имитации звучания *гучжэна*, родственного цитре¹³⁶. Между звуками темы вводятся многочисленные пассажи, выписанные мелкими длительностями (квинтолями, секстолями и пр.).

Пример 68. Инь Чэнцзун. Концерт «Хуанхэ». Третья часть. Основная тема.



¹³⁵ В кантате Сянь Синхая, послужившей первоисточником Концерта, соответствующий музыкальный материал сопровождается такими словами: «Воды Хуанхэ устремляются на восток, а длина реки исчисляется тысячами миль. Воды спешат, волны высоки, и река рычит, как тигры и волки...».

¹³⁶ Гучжэн — это струнный щипковый инструмент, который относится к семейству цитр (напоминает арфу). Он настроен по пентатонному звукоряду [см. подробнее: 113, с. 37]. Изначально струны этого инструмента изготовлялись из шелка, в настоящее же время, как правило, используются металлические.

Изображения этого и некоторых других упоминаемых в работе инструментов представлены в Приложении 5.



Другой вид техники использует для передачи звучания гучжэна Тань Дунь. Во второй части концерта «Огонь» он полностью отказывается от крупной техники, преобладающей в первой части, в пользу полифонизированной фактуры. При этом верхний голос излагается в технике репетиций (пример 69).

Пример 69. Тань Дунь. Концерт «Огонь». Вторая часть (фрагмент).

Pno.

Подражание гучжэну можно встретить также в концертных партитурах Цзян Вэнье, Лю Дуньнана, Ду Минсиня, Хуан Анлуна, Чэнь Цигана и др (см.: Приложение 5). Цзян Вэнье также использует для этого репетиции, ими изложена вся третья тема его Концерта.

Подобными техническими приемами, а также различными тремолирующими фигурами во многих фортепианных концертах китайских композиторов передается звучание *пипы* — инструмента наподобие лютни (его название состоит из двух иероглифов: первый означает движение вниз по струнам, второй — обратно)¹³⁷. При помощи репетиций оно передается, например, в концертах Инь Чэнцзуна, Лю Дуньнана, Ду Минсиня, Хуан Анлуна; при помощи тират, воспроизводящих движение по струнам пипы, — во второй теме Концерта Цзян Вэнье и др.; в партии солиста в концерте «Огонь» Тань Дуня встречаются также напоминающие пипу тремолирующие фигуры; в кульминации третьей части «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна одно из проведений темы среднего раздела изложено в технике репетиций, что также призвано симитировать звучание пипы; характерна при этом тихая звучность — в диапазоне от *pp* до *mf* (см.: Приложение 5).

Представленные приемы звукоподражания струнно-щипковым китайским инструментам требуют от пианиста больше ударности, длительного исполнения отрывистым звуком (*non legato, marcato*) и небольшой педали (или вовсе ее отсутствия), а главное — разнообразной штриховой палитры для решения тембровых задач: передачи ударов плектра по струнам и пр.

В Концерте Ван Силяня один из приемов имитации пипы заключается в репетициях, исполняемых попеременно обеими руками (в примере 70 представлен фрагмент шестидесятитактового эпизода, на всем протяжении которого непрерывно применяется описываемая техника). Характерно постоянное использование *diminuendo* на каждой ноте, призванное передать тремолирующее звучание струнно-щипкового инструмента на разных струнах.

¹³⁷ *Pipa* — китайский четырехструнный щипковый музыкальный инструмент типа лютни, относящийся к семейству хордофонов. Ее называют «королевой китайских музыкальных инструментов» в связи с ее древним происхождением и широкой распространенностью.

Пример 70. Ван Силинь. Концерт ор. 56 (фрагмент партии солиста).



Отметим, что использование композиторами аккордов кварто-квинтового или секундо-квартового строения также зачастую связано со стремлением отразить в музыкальной ткани сочинения звучание пипы, имеющей четыре струны (как правило, инструмент настраивается следующим образом: *A-d-e-a*). Не случайно такие созвучия обрели название *пипа-аккорды*. Например, они звучат в фортепианном аккомпанементе второй части Первого концерта Хуан Анлуня, сопровождая мелодию, также имитирующую пипу (пример 71).

Пример 71. Хуан Анлунь. Первый концерт. Вторая часть (фрагмент).



Богатый диапазон фортепиано является благодатной почвой для передачи звучания *конхоу* — древней арфы¹³⁸ (пример 72). Чаще всего с ним связаны образы природы. Не случайно характерными пассажами изобилует Первый концерт для фортепиано с оркестром «Дух весны» Ду Минсиня. В целом, практически каждый

¹³⁸ *Конхоу* — древняя китайская арфа с количеством струн от пяти до двадцати пяти.

композитор использовал для этого виртуозные арпеджио- и гаммообразные и пассажи (см.: Приложение 5). Для поддержки фигураций обычно применяется колористическая педаль.

Пример 72. Ду Минсинь. Первый концерт (фрагмент).



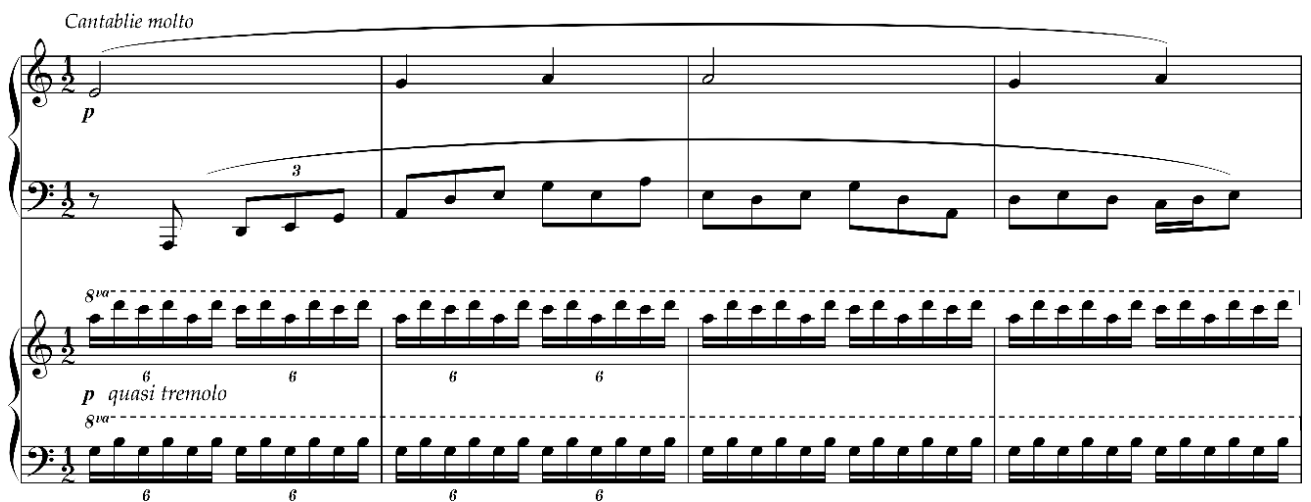
В главной партии первой части концерта «Горный лес» Лю Дуньнаня легкое движение созвучий на стаккато передает звучание традиционного духового музыкального инструмента *лушэн*¹³⁹ (см. Приложение 5). Подражанием этому инструменту решается звукоизобразительная задача по созданию образа «Весеннего леса» — таким программным заголовком сопровождается данная часть. Кроме того, подражание этому инструменту связано со стремлением композитора отразить в Концерте специфику музыки китайской народности мяо, среди представителей которой были известные мастера, специализирующиеся на создании этого инструмента.

Для передачи звучания традиционных инструментов Лю Дуньнань и Ду Минсинь используют также аккорды с расщепленным звуком (см. Приложение 5). Особенно много их в третьей части концерта «Горный лес» Лю Дуньнаня, где они встречаются в том числе в разложенном виде и оформлены в пассажи, придающие музыке яркий национальный колорит. Кроме того, для придания этнического колорита композиторы используют терцовые пассажи на стаккато, движение параллельными квартами, квинтами и октавами и пр. Наконец, для имитации приемов игры на духовых инструментах зачастую используются разнообразные мелизмы, особенно трели.

¹³⁹ *Лушэн* — духовой инструмент народности мяо, представляющий собой губной орган с несколькими (пятью или шестью) бамбуковыми трубками, строй которых выдержан в пентатоническом ладу. Общий диапазон составляет пять октав: от ля контроктавы до ля третьей октавы.

Примечательна передача на фортепиано звучания китайских колоколов, именуемых как *бяньчжун*¹⁴⁰. В Концерте для двух фортепиано Цзян Вэнье вся вторая половина медленного раздела сопровождается «перезвоном» шестнадцатых в верхнем регистре (пример 73), а перед наступлением финала слышно прямое подражание колоколам с характерным чередованием басов в три октавы и полнозвучных аккордов в верхнем регистре.

Пример 73. Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано (фрагмент).



Отметим, что Концерту для двух фортепиано Цзян Вэнье свойственно аккордовое изложение тем с охватом всего регистрового диапазона, начиная с открывающей его темы «Сакуры», изложенной октавами у обоих солистов. Тем самым со всей полнотой проявляются ударные свойства звучания фортепиано, связанные со *звонностью*¹⁴¹. Интересен также встречающийся в конце разделов приём ритмически выписанного ускорения на *crescendo*, завершающегося паузой в целый такт, словно позволяющий дослушать отзвеневшие звуки.

Множество отсылок к народным инструментам воплощено в фортепианной партии Концерта «Огонь» Тань Дуня. Он особенно выделяется среди других сочи-

¹⁴⁰ Китайские колокола представляют собой группу колоколов разного размера, различают девять их видов (лин, до, нао, юнчжун, бо, нючжун, чжэн, гоудяо, чунью).

¹⁴¹ О свойстве звончатости в фортепианной музыке XX века см. в диссертации Н. Ю. Катановой [66].

нений данного жанра в Китае в связи с передачей звучания ударных (см. Приложение 5). Основанием для этого стало стремление композитора выразить в партии солиста дух китайской борьбы: «Я работал над перенесением принципов боевых искусств, включая скорость и прикосновение, применительно к фортепианной технике», о чем композитор поделился в одном из интервью: [Цит. по: 200, р. 3].

Итак, в фортепианных концертах китайских композиторов чаще всего наблюдается подражание струнным щипковым инструментам (посредством репетиций, тират и пр.) — гучжэну и пипе (в концертах каждого из рассмотренных композиторов) и конхоу (в концертах Лю Дуньнана, Ду Минсиня, Хуан Анлуня). Достаточно часто можно встретить подражание ударным инструментам (у Тань Дуня и др.). Реже передается звучание народных духовых инструментов, среди которых — лушэн (в Концерте Лю Дуньнана). Стоит подчеркнуть, что подражание тем или иным традиционным инструментам средствами фортепиано обусловлено в рассматриваемых концертах художественными задачами. Как видим, в их реализации задействуются одни из самых выразительных технических приемов игры на этом инструменте, репрезентирующих высокую виртуозность партий солиста в рассматриваемых концертах.

3.3. Диалог на уровне драматургии: два вектора, отражающие духовный склад китайского менталитета

Духовный уровень отражения национального в китайских фортепианных концертах ярко раскрывается в трактовке диалога на уровне целостной формы и методов ее развертывания. Выделяется два вектора, каждый из которых естественным образом связан с рассмотренными во второй главе китайскими философскими концепциями — *инь-ян* и *у-вэй* («недеяние»). Речь идет о двух преобладающих типах фортепианных концертов — с бесконфликтной драматургией и симфонизированной.

3.3.1. Бесконфликтный диалог: *приоритет импровизационности и вариативности*

Большая роль импровизационности в китайских концертах связана с наследованием одного из основных качеств национальной музыки этого государства. Китайские музыковеды указывают, что импровизация является ее сутью. По словам Хуан Сянпэя, автора усовершенствованной теории ладовой системы, «традиционная музыка — это отнюдь не только то, что записано в партитуре. Если вы не освоили навыки народных артистов по созданию импровизационного искусства, вы не познали суть национальной музыки» [Цит. по: 350, р. 64]. Отмечается связь импровизации с традиционной китайской философией: «Чжуан-цзы, важный философ древнего Китая, чьи мысли дошли до наших дней, сказал, что, когда люди могут понять законы природы, они способны спонтанно <...> и искренне выражать свои

эмоции, “музыка идет из сердца”, поэтому музыка, которая соответствует пути природы, — это самый искренний и красивый голос. Эта идея способствует существованию импровизации в китайской традиционной музыке: “каждый звук начинается из сердца”» [366, р. 118].

Роль импровизационности в жанре концерта обычно связывается с виртуозной каденцией солиста, однако наряду с этим в рассматриваемых сочинениях китайских композиторов обращает на себя внимание свобода в разворачивании разделов формы. Ее рассмотрение предварим кратким обзором закономерностей в формообразовании концертов.

Среди наиболее известных китайских фортепианных концертов есть образцы одно-, трех- и четырехчастных циклов (см. таблицу 3).

Таблица 3. Количество частей в китайских фортепианных концертах¹⁴².

Одночастные	Трехчастные	Четырехчастный
– Концерт для двух фортепиано Цзян Вэнье (1936). – Третий концерт Ду Минсиня (2002). – «Эрхуан» Чэнь Цигана (2009). – Концерт Ван Силиня (2010); – «Моя родина» Чу Ванхуа (2018).	– «Горный лес» Лю Дуньнана (1979). – Оба концерта Хуан Анлуня (1982; 1990). – Первый концерт Ду Минсиня («Дух весны», 1999). – «Огонь» Тань Дуня (2008).	– «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и творческой группы (1969).

¹⁴² В таблицу внесены те одиннадцать концертов, которые выбраны в качестве объекта исследования в диссертации.

В отношении структуры и принципов циклизации многие китайские концерты следуют традиционной *трехчастной* западной модели, предполагающей смену сонатного аллегро лирической частью и далее — энергичным финалом¹⁴³.

Например, оба концерта Хуан Анлуня имеют трехчастное строение с традиционным для западной музыки соотношением быстрых крайних частей и медленной средней. Внутреннее строение частей также соответствует европейской традиции. В Первом концерте первая (*Allegro*) и третья (*Allegro Assai*) части написаны в сонатной форме (третья — со вступлением и кодой); вторая (*Adagio*) — в контрастно-составной форме из трех разделов. Во Втором концерте Первая часть (*Allegro assai*) представляет собой рондо-сонату с двойной экспозицией; вторая часть (*Andante*) — сложную трехчастную форму; третья часть (*Allegro assai*) — сонатную. Структурные особенности касаются необычного расположения каденций и развертывания форм.

Первый концерт для фортепиано с оркестром Ду Минсиня также состоит из трех частей, которые чередуются по принципу «быстро – медленно – быстро»: сонатное аллегро, ноктюрн в трехчастной форме и финал, токката в форме рондо-сонаты.

Что касается *одночастных* концертов, то первый их образец в китайской музыке — Концерт для двух фортепиано, ор. 16 Цзян Вэнье — сочетает в себе черты одночастности и цикличности, что свойственно для многих западноевропейских романтических концертов, начиная с Ф. Листа. Внутри единой крупной формы можно наблюдать признаки трехчастного цикла со вступлением, в котором первый раздел является краткой интродукцией, а три последующие разворачиваются по типу «быстро – медленно – быстро», характерному для жанров сонаты и концерта.

¹⁴³ Основные принципы выстраивания формы и циклизации в ряде китайских концертов XX века отмечены в диссертации Го Хао: использование сонатных форм, разновидностей рондо, в том числе рондо-сонаты, трехчастных, двойных, контрастно-составных, индивидуализированных свободных, что свойственно в том числе для авангардных концертов [49, с. 63].

Первый раздел Концерта — *Allegro (non troppo) quasi Recitativo* — представляет собой интродукцию со структурой ABB¹. Второй раздел (*Presto feroce*) выступает в функции сонатного *allegro* со структурой AB|C→A¹B¹|→, где А может быть рассмотрена как главная партия с двумя темами, В — побочная, а С — эпизод вместо разработки¹⁴⁴. Третий раздел написан в сложной двухчастной форме. Четвёртый (*Tempo I*) — в контрастно-составной с кодой: A B C → *Cad.* D *Coda*.

Цельность формы достигается благодаря высокой тематической спаянности разделов, а именно — комплексу из четырех тем, первая из которых представлена во вступлении, остальные последовательно экспонируются в сонатном разделе. Далее, в медленном разделе, развивается материал третьей и первой тем, а в финале возвращаются все четыре (сначала вторая, затем третья, четвертая и первая), образуя арку в масштабах структуры всего сочинения.

Однако, уже на примере самого известного китайского образца этого жанра — «Хуанхэ», — а также одного из наиболее ярких концертов XXI века — «Огонь» Тань Дуня — наблюдаем свободное отношение китайских композиторов к западноевропейскому канону выстраивания структуры концерта. В последнем первая часть написана не в сонатном *allegro*, а в контрастно-составной форме (ABC).

Особенностью концерта «Хуанхэ» является отсутствие сонатного *allegro* в первой части. Она написана в сложной трехчастной форме. В крайних разделах звучит основная тема (тема вступления — А), в среднем появляется новая (С). Примечательно, что в первом разделе основная тема чередуется с главной темой «Кантаты Хуанхэ» (В), а в репризе вместо нее звучит новая тема (D), основанная на китайской

¹⁴⁴ Заметим, что в китайских исследованиях форму *Presto feroce* не определяют как сонатную. Например, Чжэн Сыджюнь предложил сразу три ее трактовки: *трехчастная*, т. к. подраздел В непродолжителен, а подраздел С по степени контраста (и по протяженности) ярко противопоставлен другим частям; *контрастно-составная* — ABCDCA с нетипичным для нее возвращением подраздела С перед образующим рамку подразделом А; *реверсивная*, в которой «пропущен» раздел В [см.: 422, р. 52].

народной песне ¹⁴⁵. Схематично структуру первой части можно представить следующим образом (стрелками в схеме обозначены связующие ходы): $A \ B \ A^1 \ B^1 \rightarrow C \ C^1 \rightarrow A^2 \ D \ D^1 \rightarrow A^3$.

Исследователями справедливо отмечается, что во внутренней организации любой взятой за основу европейской формы имеются свои особенности, в которых ярко отражается творческая индивидуальность композитора [265, р. 12]. Отдельного рассмотрения требуют признаки *импровизационной природы в формообразовании*, так как они выступают характерной особенностью большинства фортепианных концертов китайских композиторов.

В целом, трехчастные («Горный лес» Лю Дуньняня, оба концерта Хуан Анлуня, Первый и Третий концерты Ду Минсиня) и четырехчастные циклы («Хуанхэ» Инь Чэнцзуна) отличает фантазийное, рапсодийное начало вторых и финальных частей и обилие сольных импровизационных фрагментов.

Отметим также роль *вступительных* разделов, зачастую задающих импровизационный тон музыкального повествования, и *код*, в которых нередко присутствуют черты разработочности. Например, небольшое вступление к Первому концерту Ду Минсиня (*Larghetto*), начинающееся у оркестра и завершающееся пассажем солиста, отличается свободой изложения (чему способствует в том числе частая смена размеров 2/4, 3/4, 4/4, 5/4) и спокойным характером (в программе Концерта дана меткая характеристика: грохот волн, бьющихся о скалы).

Как видно из ранее представленной таблицы, в XXI веке китайские композиторы проявили особый интерес к одночастным концертам (их писали Цзян Вэнье, Ду Минсинь, Чэнь Циган, Чу Ванхуа). Их драматургии присуще смысловое усиление последних частей, что характерно также для западных концертов второй половины XX века.

Ярким признаком импровизационной природы фортепианных концертов китайских композиторов служит их пронизанность *вариационным* изложением. Эта

¹⁴⁵ В первой части концерта наблюдаются также черты формы рондо, так как начальная тема периодически возвращается и вновь сменяется новыми.

черта свойственна сочинениям и XX, и XXI века. Речь идет не столько о развитии тем при помощи варьирования в рамках разработочных разделов разных форм — что присуще всем без исключения концертам (с отличием в используемых методах варьирования — гармонического, фактурного, тембрового, использования полифонических методов и др.), сколько об опоре на вариационные принципы в масштабах крупной формы.

Отметим вариационный принцип, поставленный во главу угла в масштабных концертах Хуан Анлуня и Чэнь Цигана.

В форме вариаций написан грандиозный финал четырехчастного концерта «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и группы соавторов. Между семью вариациями на тему из кантаты Сянь Синхяя проводятся фрагменты революционных песен¹⁴⁶. Обновление темы создается, главным образом, благодаря смене тональностей и тембровому разнообразию (структурные изменения темы есть лишь в трех последних вариациях). Проведение темы в них чаще всего чередуется между солистом и разными группами оркестра, соответственно, фортепиано выполняет попеременно солирующую и аккомпанирующую функции.

Яркий пример насыщения варьированием формы рондо представлен в финале концерта «Горный лес» Лю Дуньнана, а именно — обновление рефрена при каждом его возвращении. Более того, в форме вариаций написано протяженное вступление первой части этого концерта¹⁴⁷.

В произведениях Хуан Анлуня и Ду Минсиня вариативность как свойство усиливается в сторону общей *динамизации* тем, музыкальной ткани в целом и разного перевоплощения — что способствует симфонизации жанра¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Об их цитировании говорилось ранее, в первой главе данной диссертации.

¹⁴⁷ Концерт «Горный лес» Лю Дуньнана складывается из динамизированной вариационной формы с масштабным вступлением (I часть), развернутой двухчастной динамизированной формы с каденцией (II часть), свободного рондо с блестящей каденцией (III часть).

¹⁴⁸ Симфоническим принципам в выстраивании формы данных концертов посвящен последний раздел данной главы.

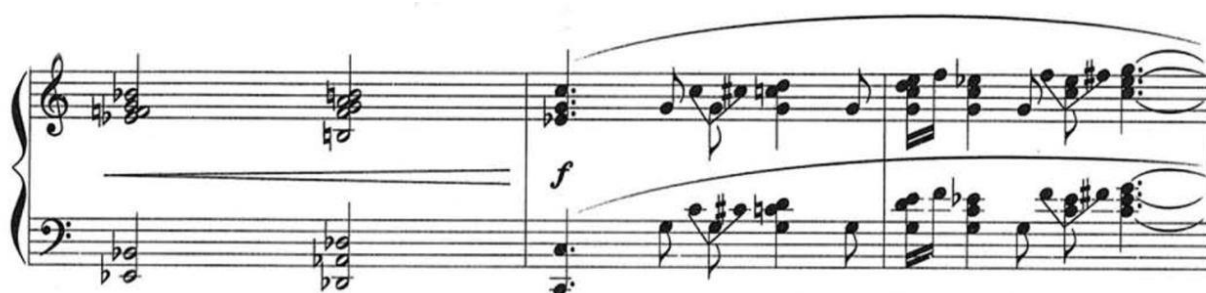
Для создания цельной линии динамического развития в фортепианной партии на первый план выходят фактурные, регистровые и ладовые средства. Показательны в этом отношении главные темы первых частей в Первых концертах Хуан Анлуня и Ду Минсиня. У Хуан Анлуня изначально спокойная, созерцательная тема за несколько следующих друг за другом вариантных повторений перерождается в резкую и агрессивную в результате обогащения музыкальной ткани контрапунктами, уплотнения фактуры, перемещения темы в низкий регистр и оплетения ее хроматизмами.

У Ду Минсиня тема, основанная на восходящем движении с участием хроматизмов (пример 74), звучит трижды и помимо превращения из одноголосной мелодии в аккордовую, обостряется благодаря добавлению расщепленных тонов (пример 75).

Пример 74. Ду Минсинь. Первый концерт. Первая часть. Первое проведение главной темы.



Пример 75. Ду Минсинь. Первый концерт. Первая часть. Финальное проведение главной темы.



Всю первую часть Первого концерта Хуан Анлуня пронизывает тема вступления, также претерпевающая *качественные преобразования*: первоначально изложенная у солиста, в начале репризы она полностью проводится у оркестра; новый, романсовый, облик она обретает в начальном разделе коды.

Немаловажный аспект, связанный с влиянием вариационности на структурный облик концертов, заключается в том, что она позволяет органично выстроить крупную форму с учетом китайских представлений о создании целого в национальной философской мысли и соответствующих закономерностей в народной музыке (вместо ориентированности на опыт западноевропейских композиторов).

В связи с этим отметим один из ведущих принципов формообразования в китайской музыке — 成語, *чэньюй* (кит. «готовое выражение»), который предполагает логику построения мысли из четырех пунктов: начало – продолжение – поворот (переход) – объединение (заключение)¹⁴⁹. Благодаря этому достигается единство драматургии и неразрывная связь между частями повествования, разворачивающегося словно на одном дыхании.

Этот принцип ярче всего воплощен в одночастном концерте «Эрхуан» Чэнь Цигана. Данное сочинение включает вступление и четыре раздела, написанные на одну тему. При этом каждый раздел представляет собой группу вариаций на нее¹⁵⁰.

Вариационный принцип лежит в основе и одночастного концерта «Моя родина» Чу Ванхуа. Опорными точками его структуры являются пять проведений основной темы — одноименной песни. Каждый раз она звучит в новом фактурном решении и претерпевает образные перевоплощения.

Одной из особенностей формообразования рассматриваемых в диссертации китайских концертов можно назвать также тяготение к *безрепризным* структурам,

¹⁴⁹ Любопытно, что при помощи принципа, близкого идее *чэньюй*, М. И. Чулаки объяснил основу построения музыкальной мысли своему китайскому студенту Ду Минсиню (впоследствии написавшему четыре концерта), когда тот обучался в Московской консерватории: «Полная фраза включает в себя эти четыре процесса (изложение основного ядра, закрепление, разворачивание, окончание), этот процесс более ясен и убедителен, чем мотивы, секция, фразы и т. д.». Об этом китайский композитор поделился в своих воспоминаниях о стажировке в СССР [245, р. 21].

Однако, в отношении построения крупной формы Ду Минсинь был привержен западноевропейским структурам. Даже его одночастный концерт основывается на таких формах, как сонатное аллегро в первом разделе, рондо во втором разделе, структура близкая рондо-сонате в третьем разделе.

¹⁵⁰ Один из часто встречающихся методов формообразования в китайской народной музыке — многосегментная структура (多段式结构). Она может быть представлена одним из двух вариантов: из 4-х разделов и из большего количества разделов. Также различается два типа работы с материалом: построение всех разделов на основе одной темы или на разные темы.

что перекликается с ранее представленной китайской концепцией единой линии развития драматургии. Вкратце укажем такие разделы формы в них:

- первый, третий и четвертый разделы одночастного концерта Цзян Вэнье;
- первая, вторая и четвертая части «Хуанхэ» Инь Чэнцзун и творческой группы;
- третья часть концерта «Горный лес» Лю Дуньнана;
- вторая часть Первого концерта Хуан Анлуня;
- вторая часть Первого концерта Ду Минсиня;
- третья часть Третьего концерта Ду Минсиня;
- первый и второй разделы одночастного концерта «Эрхуан» Чэнь Цигана;
- все три части концерта «Огонь» Тань Дуня;
- первый и второй разделы одночастного Концерта Чу Ванхуа (однако, третий раздел служит репризой всего сочинения).

Интересно также отметить наличие зеркальных реприз в некоторых трехчастных фортепианных концертах китайских композиторов. Они встречаются в первой части Первого концерта Хуан Анлуня и третьей части его Второго концерта; первой и третьей частях Первого концерта Ду Минсиня и первой части его Третьего концерта.

Другое средство достижения неразрывности повествования — отказ в некоторых концертах от полноценной *каденции* солиста в традиционном ее понимании.

Каденции солиста нет и в *одночастных* концертах последних десятилетий (в «Эрхуане» Чэнь Цигана, «Моей родине» Чу Ванхуа, Концерте Ван Силиня) — за исключением Третьего концерта Ду Минсиня (2002), где она имеет редкое расположение. Каденция помещена уже в первом разделе — между побочной и главной партиями зеркальной репризы, в ее начале звучит элемент только что отзвучавшей побочной темы. Она невероятно разнообразна в плане используемых технических приемов в быстром темпе: пассажи, фигурации, трели, арпеджио, ломанные октавы, аккордовое изложение и др. (фрагмент представлен в примере 76).

Пример 76. Ду Минсинь. Третий концерт. Первый раздел. Каденция солиста.



Иная трактовка каденций присуща большинству трехчастных концертов. В них они носят разработочный характер.

В концертах Хуан Анлуня имеется по две каденции, одна из которых выстраивается на тематическом материале сочинения, другая — на общих формах движения. Они расположены перед кодами соответствующих частей: второй и третьей — в Первом концерте; первой и третьей — во Втором.

Первая каденция Первого концерта, изложенная в двенадцатитоновой технике, служит кульминацией *второй* части и представляет собой трехголосное фугато на тему увертюры, сменяясь виртуозным токкатным разделом (в конце он обогащается движением секстолями, пассажами мелкими длительностями и др.). Каденция *третьей* части выделяется задействованием всего диапазона фортепиано, широкими скачками аккордов в обеих руках и резкой сменой динамических нюансов.

Во Втором концерте на элементах главной партии построена масштабная каденция солиста в зеркальной репризе *третьей* части, изобилующая разными формами крупной и мелкой техники и частой сменой размера. Нет привязки к темам в каденции *первой* части, которая отличается движением терциями шестнадцатыми

длительностями (что является отсылкой к выступлению Сюй Фейпина, которому посвящен Концерт, когда он в возрасте одиннадцати лет потряс музыкальный мир исполнением этюда Шопена соль диез минор оп. 25 № 6, изложенного терциями).

Ду Минсинь в своем трехчастном Первом концерте также поручает каденции разработочную роль. Она вводится в зеркальной репризе первой части после побочной партии и основывается на фрагменте темы главной партии. В ней множество октавных хроматических пассажей и восходящих секвенций, приводящих к кульминации.

Эффектная каденция с включением элементов алеаторики имеется в финале концерта «Огонь» Тань Дуня. Композитор предписывает солисту играть *martelato* в динамике *fff*, постепенно ускоряя движение, быстро чередуя аккорды. При этом особой задачей пианиста становится нахождение такого звука, который был бы похож на звук струнных инструментов. Штрих должен быть ударным для достижения силы и ясности звука (пример 77).

Пример 77. Тань Дунь. Концерт «Огонь». Финал (фрагмент партии солиста).

The image displays a musical score for a piano soloist. The top system is labeled 'Pno.' and features a series of rapid, accented chords in the right hand, marked 'fff' and 'martelato'. The left hand plays a steady, rhythmic accompaniment. The tempo is marked '(slow)' and the dynamics range from 'f' to 'fff'. The score includes a section labeled 'Pno.' and a final section marked '8va' and 'L.F.'.

Как видим, преобладают два подхода китайских композиторов к каденциям в фортепианных концертах: с одной стороны — наделение ее чертами разработоч-

ности, на что уже было обращено внимание в диссертации Го Хао, но не были рассмотрены примеры концертов Хуан Анлуня, где этот принцип достигает своего апогея [49, с. 64]. С другой стороны — отказ от нее, на что прежде не обращалось внимания в исследовательской литературе, хотя этот подход также отвечает идее непрерывного повествования, свойственного китайской национальной культуре.

Отдельно стоит отметить концерт «Хуанхэ», где виртуозные эпизоды каденционного плана рассредоточены по всей форме четырехчастного цикла: в каждой части есть небольшие фрагменты, где солирует фортепиано. Подобное отношение к каденциям встречаем в концертах симфонизированного типа в творчестве Хуан Анлуня. Особая сложность заключена в первой каденции его Первого концерта, которая, во-первых, непривычно масштабна, а во-вторых, строится на современном музыкальном материале, включая серийную технику и др.

В завершение данного раздела рассмотрим синтез средств профессиональной западноевропейской и традиционной китайской музыки как *составляющую концепции диалога*. Через такую призму раскроем художественные идеи и способы их воплощения в Концерте «Огонь». Она разворачивается на разных уровнях — композиционном, тематическом, ладоинтонационном, фактурном и, прежде всего, содержательном.

Насыщенным образным содержанием продиктовано обилие внезапных смен состояний. Речь идет об авангардной трактовке концертного диалога, который сводится к «антитетичности “образов звучания”» [54, с. 300]. По словам Тань Дуня, в Концерте «содержится еще больше контрастов, чем в других моих фортепианных сочинениях, — мелодических, гармонических, в плане динамики и темпа» [309]. Он стремился продемонстрировать, «что и как можно смешивать и сочетать в музыке» [200, р. 3].

В связи с неподготовленным переходом от одной темы к другой течение музыки напоминает чередование ярких сцен, сближая Концерт с *театром*. Этим

определяется формообразование в сочинении: в структуре всех трех частей, из которых оно состоит, преобладает блочный метод (например, первая часть написана в контрастно-составной форме).

В Концерте представлено *два тематических комплекса*, попеременное появление которых задает направление движения и организует звуковое пространство. Первый характеризуется наличием *мелодии* (темы исполняются солистом или отдельными группами инструментов). Он ассоциируется с образами воды в связи с вокальной природой и меланхоличным характером тем (частая авторская ремарка — *dolce, melancholia, molto rubato*). В данных разделах Концерта также присутствует ощущение театральности, игры. Оно достигается, во-первых, введением нового музыкального материала в каждой из тем (сменяющихся подобно череде персонажей), во-вторых, — благодаря *иронии* над романтической эстетикой, например, гиперболизированному использованию интервала, свойственного для интонационного строя китайской национальной музыки: одна из тем первой части построена исключительно на квартовых интонациях.

Во втором комплексе главная роль отдана *ритму*. Разворачивается дуэт ударной группы и ударных звучностей всех других инструментов, включая фортепиано. Эти разделы Концерта выделяются энергичным характером, резкими динамическими перепадами, общими формами движения — всё это репрезентирует стихию огня. В них преобладает диссонансная звучность, возникающая благодаря хроматизации музыкальной ткани и оперированию резкими интервалами, например, некоторые разделы в партии солиста изложены параллельными септимами. В целом, Тань Дунь пользуется свободной двенадцатитоновостью, не прибегая к конкретным композиторским техникам XX века — додекафонии, алеаторике и др.

Мелодическое начало пронизывает сжатую по структуре вторую часть. В ней взаимодействуют тема вступления, построенная на нисходящей гексатонной гамме, и основная тема, стилизованная под китайскую народную песню. Их диалог перерастает в дуэт, когда они контрапунктически наслаиваются друг на друга. Масштабный финал (по протяженности равный обоим предшествующим частям) вновь возвращает динамику энергичного *ритма*.

Сопоставление второй и третьей частей, выражающее дихотомию воды и огня, усиливается благодаря *диалогу на ладоинтонационном уровне* — европейских структур и китайской традиционной ладовой системы юнь-гун-дяо (включающей пента-, гекса-, гептатонику, а также малообъемные лады). Во второй части использованы различные типы гептатоники, в третьей — хроматическая тональность. Вместе с тем, нередко европейские и китайские лады выступают в политональном соотношении. Например, в основной теме первой части мелодия в партии солиста разворачивается на основе гептатоники (ся-чжи соль диез цзюе-ладу *gis-a-h-cis-dis-e-fis*), а в аккомпанементе представлен мажоро-минор (фигурации из септаккордов).

Размежевание разделов Концерта на две образные сферы подчеркивается *диалогом фактур*.

В камерных мелодических разделах Концерта фортепианная партия минималистична. Темы сопровождаются аскетичным аккомпанементом, обычно — схематичными фигурациями. Отказ от изящности их рисунка соответствует постмодернистской эстетике «Огня», где словно «атрофируются» выразительные приемы романтической музыки. В целом, их *пародия* сближает «Огонь» с концертами Прокофьева, Шостаковича. С ее помощью Тань Дуню удастся раскрыть в Концерте лирическую образность минимумом выразительных средств — с лаконичностью, присущей китайским боевым искусствам.

Сами темы излагаются одноголосно, однако часто используются техники, имитирующие звучание традиционных инструментов — *пины* и *гучжэна* (репетиции, тремолирующие фигуры), китайских колоколов *бяньчжун* (аккордовые пассажи, кластеры). Благодаря их тесной связи с национальной образностью подражание им также способствуют театрализации Концерта.

В атематичных разделах преобладает звучание тутти, разделение между оркестровыми функциями инструментов стирается (в отличие от лирических разделов, обычно изложенных в виде дуэта солиста с одной из оркестровых групп, чаще — струнной). Главная роль в них принадлежит *ударным*. Тань Дунь многократно

связывал их с образом китайских боевых искусств (*ушу, кунг-фу, шаолинь*) в музыке к фильмам. В Концерте эта группа расширена за счет традиционных инструментов: барабанов *тайко* и гонгов разных размеров, колокольчиков (*Chimes*) и др. Разнообразие их функционирования — от дуэта с солистом до сочетаний с разными группами оркестра — играет важнейшую роль в обрисовке образов Концерта (двойного по составу). В результате ударные выступают в качестве самостоятельного *персонажа*, сообщая сочинению еще бóльшую театральность.

Сильны контрасты и в *фактуре фортепианной партии*. В ритмически активных разделах она изобилует современными приемами звукоизвлечения и различными видами мелкой и крупной техники, подчеркивающими звонно-ударную фонику инструмента (*martellato*, репетиции, виртуозные пассажи, в том числе с октавной дублировкой). Преобладание ритмизирующих приемов письма, игра *non legato* позволяет передать, с одной стороны, экспрессию огненной стихии, с другой — динамику боевых движений.

В Концерте раскрывается также концепция *внутреннего диалога*. Она отражает идею личностного разностороннего самосовершенствования, лежащую в основе китайской философской мысли и боевых искусств. Ее выражением в партитуре стал вариационный принцип. Он проявляется через повторение интонаций с альтерационной заменой ступеней (во всём Концерте, начиная со вступления к первой части); производный характер одной из тем второй части; включение в финал цикла вариаций на основную тему из первой части — ритмоинтонационных, фактурных, тембровых, — ведущих к ее полной трансформации.

Так, фортепианный концерт «Огонь» Тань Дуня выделяется по масштабу среди преимущественно одностанных сочинений этого жанра, создаваемых в последние годы китайскими композиторами (Ду Минсином, Чэнь Циганом, Ван Си-линем, Чу Ванхуа и др.), и запоминается изобретательной работой с ударными, включающими обширный ряд традиционных инструментов.

В этом произведении эстетика китайских боевых искусств воплощена через традиционный мотив столкновения стихий — огня и воды. Борьба, или точнее —

игра двух сил разворачивается через разноплановое представление принципа диалогичности, по-своему преломляемого в каждом из компонентов музыкального языка. Тем самым раскрывается идея равновесия, столь репрезентативная для китайской философии.

Результатом этого стала театрализация жанра, присущая концертам Стравинского, Шостаковича, Прокофьева и др. Близость с ними проявляется и в общности средств выражения: обилие контрастов, монтажность формы, хроматизация музыкальной ткани, высокая значимость ритма, разнообразие маршевых фактур фортепиано, его беспедальная звучность и др.

Столь глубокий и разноплановый диалог музыкальных традиций Востока и Запада выводит «Огонь» Тань Дуня на передовые позиции в истории жанра фортепианного концерта начала ХХI века.

Итак, в фортепианных концертах китайских композиторов 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 вариационность обнаруживаются в развитии тематизма, свободе формообразования, воплощении национальных образов (например, через имитацию традиционных инструментов на фортепиано). Они способствуют выстраиванию бесконфликтного типа драматургии концертов и — шире — передаче духа нации.

3.3.2. Диалектический диалог: симфонизация концертов

В китайской академической музыке внедрение в концерт симфонических принципов¹⁵¹ целенаправленно стало осуществляться начиная с концерта «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и группы соавторов, но наиболее ярко и полно они впервые были представлены в концертах 1980-х – начала 2000-х годов¹⁵². Их авторы — Хуан Анлунь и Ду Минсинь. В связи с их достижениями жанр, который начал осваиваться китайскими композиторами в 1920-е годы и почти исчез в период Культурной революции (1966–1976), получил второе дыхание.

Для их концертов характерно насыщение сочинений глубоким содержанием, раскрытие которого требует, с одной стороны, масштабов полноценного трехчастного цикла, а с другой — применения симфонических принципов развития. По словам Ду Минсиня, «под симфонизмом <...> следует понимать процесс конфликта, развития и разрешения драматических противоположностей» [265, р. 17].

Ранее в главе уже указывалось о роли вариативности и динамизации тем, их качественном преобразовании. Переосмысляя исходный тематический материал, композиторы выстраивают симфоническую драматургию.

¹⁵¹ Симфонизм как категория музыкального мышления был выделен и обоснован Б. Асафьевым. Он выдвинул главным ее свойством отражение процессуальности музыки, то есть «непрерывности музыкального сознания» [19, с. 97]. На примере сочинений Бетховена и Чайковского он продемонстрировал, как она достигается при наличии отчетливой музыкальной концепции, основанной на идее связанности всех элементов композиции и их целенаправленного развития: «ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных» [Там же]. В дальнейшем симфонические принципы рассматривались Л. Н. Раабеном (1967), И. К. Кузнецовым (1980), М. Е. Таракановым (1988), Н. Я. Кравец (1999), Е. Б. Долинской (2006) и др.

¹⁵² В настоящее время только начали предприниматься первые опыты осмысления роли симфонических приемов развития в китайских концертах, о чём свидетельствует появление в 2022 году русскоязычной статьи Дун Сицзе [59]. В ее работе фигурируют разные сочинения Ду Минсиня, в том числе Первый концерт для фортепиано с оркестром, в котором выделено наличие тематических связей, способствующих целостности произведения. Однако, круг задействованных в этом сочинении симфонических принципов видится шире и заслуживает более детального изучения. На китайском языке исследований о симфонизации жанра фортепианного концерта нет.

У Ду Минсиня ярко представлен такой признак симфонизации (по Долинской) как *усиление роли первой части*, особенно в Первом концерте, где сонатное аллегро продолжительнее, чем вторая и третья части вместе взятые¹⁵³. Тем самым происходит сближение с драматургией одночастного концерта, что внешне проявлено в продолжительности произведений¹⁵⁴. Кроме того, он использует прием *сближения контрастов*. Например, связывая токкатным движением (моторным движением шестнадцатых) темы главной и побочной партий в третьей части Первого концерта, композитор достигает цельности развития звукового потока.

Сближение контрастов в Первом концерте Ду Минсиня зачастую достигается и обратным способом — при помощи ладовой работы, которой композитор уделил большое внимание. Для ряда тем он вывел собственный тетрахорд *g-c-a-d*. На нём построены темы вступления, побочной партии первой части, тема главной партии третьей части и последний (третий) раздел коды.

Стоит отметить также *арочные связи* между крайними частями, способствующие цельности рассматриваемых концертов, например, в виде возвращения темы главной партии из первой части в коде Первого концерта Хуан Анлуня; в репризе третьей части Второго концерта Хуан Анлуня вместо связующей партии помещена третья тема из второй части (тема гобоя). В кульминационном разделе сольной каденции из третьей части звучит побочная тема из второй экспозиции первой части. Близкий прием использовал Ду Минсинь в Третьем концерте, в коде которого звучат побочная тема первой части и основная тема третьей части.

Отличительной чертой творчества Хуан Анлуня являются своего рода «бесконечные» мелодии¹⁵⁵, поскольку для китайской музыки с пентатонной основой

¹⁵³ В Первом концерте Ду Минсиня вторая часть представляет собой рондо по типу АВАСА, где все разделы миниатюрны (их протяженность — от 13 до 20 тактов); третья часть близка рондо-сонате (с кодой), но крайне сжатой: например, вся реприза усечена до проведения лишь побочной темы.

¹⁵⁴ Отсюда — стремление Ду Минсиня к лаконичности формы: продолжительность его Первого концерта — 23 минуты, Третьего — всего 13 минут.

¹⁵⁵ Данную особенность отметил также китайский исследователь У Синьян. В его статье указано, что Хуан Анлунь считал высшей похвалой для своего произведения слова о том, что «мелодии кажутся неисчерпаемыми»: по воспоминаниям композитора, после премьеры Второго

они не типичны. В его стремлении создавать широкие лиричные мелодии с большой протяженностью обнаруживается влияние П. И. Чайковского. Примечательна, например, вторая часть Первого концерта, открывающаяся у солиста развернутой темой импровизационного медитативного характера с виртуозным ритмом и обилием мелизмов (пример 78).

Пример 78. Хуан Анлунь. Первый концерт. Вторая часть. Вступление солиста.

Влияние Чайковского просматривается и во Втором концерте Хуан Анлуния. Отметим сходство темы главной партии первой экспозиции (пример 79)¹⁵⁶ с темой концертной пьесы «Думка» (1886, пример 80) — за исключением более быстрого

концерта оркестранты выразили ему свое удивление тем, как мелодии при всей их протяженности могут быть «такими китайскими» [355, р. 132]. Напомним, что он писал концерт, будучи в Канаде.

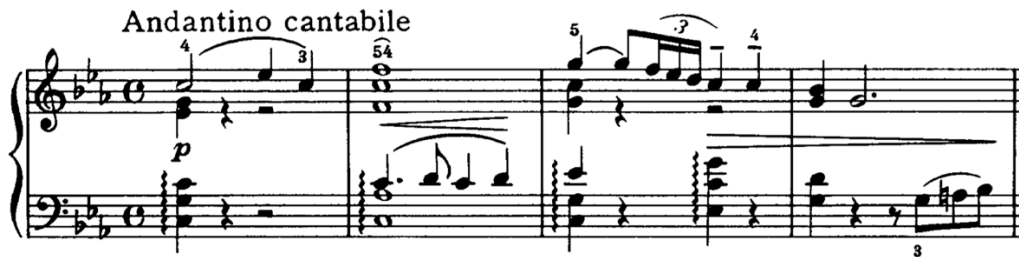
¹⁵⁶ Первая часть Второго концерта Хуан Анлуния представляет собой рондо-сонату с двойной экспозицией, содержащей разный тематический материал, в связи с чем для удобства обозначим их как первую и вторую экспозиции.

темпа. Совпадает патетический характер, тональность (с-moll), контур темы с интонациями восходящих терции и кварты, вершиной мелодии на квинтовом тоне и спуск к нему же (на октаву ниже) по звукам натурального минора.

Пример 79. Хуан Анлунь. Второй концерт. Первая часть. Тема главной партии (фрагмент).



Пример 80. П. И. Чайковский. «Думка. Русская деревенская картина», оп. 59.



Так, не случайно в связи с выдающимся мелодическим даром Хуан Анлуна именуют «национальным Чайковским» [356, р. 58].

В завершение отметим, что основная черта партии солиста в симфонизированных концертах — ее *оркестральность* — в рассматриваемых сочинениях Ду Минсиня и Хуан Анлуна представлена очень ярко. Среди фортепианных концертов китайских композиторов это качество впервые было воплощено в Концерте для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна. Пусть робко, но в нем уже намечилось движение в сторону симфонизма. Все эти концерты развивают романтическую линию и в отношении фортепианного письма близки стилистике Рахманинова.

Также концерты Хуан Анлуна и Ду Минсиня роднит *развитая диалогичность солиста с оркестром* — как с отдельными группами инструментов, так и всем составом, в результате чего обогащается тембровая сторона сочинений.

Наряду с этим обнаруживается, например, такой признак симфонизированных концертов, выделенный Долинской, как слияние в единую звуковую ткань «моторно-фигурационного элемента» [54, с. 34] и мелодии в фортепианной партии. Более того, в концертах Хуан Анлуня в общий звуковой поток зачастую включаются не только фактурные пласты фортепиано, но и весь оркестр. Столь высокая степень их спаянности выходит за рамки традиционной диалогичности солиста и оркестра. В этом просматривается прямая связь с творчеством Прокофьева.

Так, Ду Минсинь и Хуан Анлунь, одни из ведущих композиторов после окончания Культурной революции, дали сильный толчок для развития жанра фортепианного концерта в Китае. Путь его преобразования пролегал через целенаправленное внедрение симфонических принципов развития музыкального материала, в чём 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 Силяня. В его Фортепианном концерте ор. 56 при помощи симфонических методов развития достигается высокая степень драматизма. По мнению исследователя Чжан Цзиньбао, «это произведение показывает человеческую судьбу двух противоположностей — угнетателей и угнетенных или диалог и противостояние между рабством и порабощением» [400, р. 80]. Сочетание симфонического мышления и средств передачи национальной образности, в том числе элементов китайского оперного языка, репрезентирует творческий метод Ван Силяня.

В заключение третьей главы подытожим основные тенденции в фортепианных концертах китайских композиторов в отношении различных аспектов трактовки жанра и средств выразительности, связанных с национальной эстетикой.

Три знаковых концерта, написанных до 1976 года, отличаются по количеству частей и стилистике: одночастный неоклассический концерт для двух фортепиано

Цзян Вэнье и два романтических — четырехчастный «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и его соавторов, трехчастный концерт «Горный лес» Лю Дуньняня. Далее следуют концерты авангардного плана. В последние два десятилетия XX века выделились трехчастные циклы симфонизированного типа, среди выдающихся образцов которых — концерты Хуан Анлуня и Ду Минсиня. С наступлением XXI века приоритет отдается одночастным концертам. Они представлены в творчестве Ду Минсиня, Чэнь Цигана, Ван Силяня и Чу Ванхуа — за исключением трехчастного концерта «Огонь» Тань Дуня.

1. В фортепианных концертах китайских композиторов высока степень диалогичности. В связи с часто встречающейся дифференцированностью отдельных тембров характерно вступление фортепиано в диалог с отдельными группами оркестра или инструментами — в том числе национальными, введенным в общий симфонический состав. В целом, взгляд на концепцию диалога в историческом ракурсе позволяет назвать общим качеством китайских фортепианных концертов паритетный характер взаимодействия солиста и оркестра с тенденцией к подчеркиванию противоречий между ними.

2. Фортепианным концертам китайских композиторов свойственна импровизационная природа, которая ярко проявляется и в отношении формообразования. Основными ее признаками выделяются, во-первых, *вариационный принцип*, который часто связан с динамизацией образов в связи с качественными преобразованиями тематизма, а во-вторых, — *принцип сквозного повествования* (присущий национальной философской мысли), одним из проявлений которой является тяготение к безрепризным формам, а также особое отношение к каденциям солиста, которые или наделяются разработочной ролью (преимущественно — в трехчастных циклах), или отсутствуют вовсе (в одночастных концертах).

3. Большинству фортепианных концертов китайских композиторов близок «блестящий» стиль пианизма, нацеленный на раскрытие виртуозных средств пианиста и тембро-фактурного разнообразия инструмента. Чаще всего они наследуют концертному стилю Листа и Рахманинова, в чем просматривается влияние «Хуанхэ», так как в истории данного жанра в Китае этот концерт Инь Чэнцзуна и

группы соавторов служит своего рода эталоном. С оглядкой на это сочинение создавали свои концерты многие композиторы, о чём некоторые из них заявляли публично.

Иная трактовка виртуозности фортепианной партии представлена в концертах, созданных после 1976 года, близких к эстетике Прокофьева и Шостаковича — особенно в XXI веке (у Тань Дуня, Ван Силиня и др.), что сказывается в том числе в заострении ударных качеств фортепиано, полифонизации и сонористических новшествах.

4. Художественным основанием для использования тех или иных виртуозных пианистических средств зачастую служит стремление композиторов отразить с их помощью звучание определенных китайских народных инструментов. Особенно по той причине, что некоторые из них (пипа, гучжэн, конхоу) чаще всего традиционно связываются с конкретными образами природы, которые в той или иной степени свойственны содержанию большинства рассматриваемых в диссертации концертов; другие вызывают ассоциации с объектами или явлениями китайской культуры, в том числе китайской народной оперой (в концерте Ван Силиня) 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 Дуньнана).

5. Принцип симфонизма, проявляющийся в свободе изложения, последовательно-непрерывном развитии тематизма, интонационно-тематических связях между частями, оркестральности партии солиста, присущ многим китайским концертам. Среди них выделяются масштабные сочинения Хуан Анлуня, которые можно трактовать как концерт-симфонии в силу того, что в них диалогичность сменяется высокой степенью спаянности солиста и оркестра (зачастую сливающихся в единый звуковой поток), многочисленные тематические связи становятся важным формообразующим фактором, музыкальная ткань сильно полифонизируется. Одной из новаторских черт письма Хуан Анлуня можно назвать создание отличающихся большой протяженностью мелодий (в чем просматривается влияние русских композиторов, главным образом, П. И. Чайковского) на пентатонной основе.

Заключение

За последнее столетие в академическую музыку Китая прочно вошел жанр фортепианного концерта: создано более семидесяти сочинений, среди которых — опусы, имеющиеся в репертуаре ведущих мировых оркестров, а концерт «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и группы соавторов на протяжении полувека остается неофициальным китайским гимном. Всё это свидетельствует **о важном месте данного жанра в музыкальной культуре этой страны.**

В результате комплексного рассмотрения фортепианных концертов Цзян Вэнье, Инь Чэнцзуна, Лю Дуньняня, Хуан Анлуня, Ду Минсиня, Тань Дуня, Чэнь Цигана, Ван Силяня 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 чём 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 чём 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*. Внимание к фортепианным концертам было приковано как *к особой форме проявления диалогичности в искусстве*.

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*).

Например, характерный для китайской философии **диалектический взгляд на концепцию диалога** — с его представлениями о «взаимообусловленности», гармонии противоположностей, естественной спонтанности их взаимодействия и от-

сутствии 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 особенности 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. Сильно́ влияние на китайские фортепианные концерты **национальной истории и культуры**. Среди основных его проявлений в музыке — связь с конкретными историческими событиями, во время которых создавались концерты; 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-дяо**;
- 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.

Тематизм концертов опирается на традиционную систему юнь-гун-дяо, базирующуюся на пятиступенном ангемитонном звукоряде, но включающую в себя также другие ладовые структуры. В концертах, написанных до 1976 года (Цзян Вэнье, Инь Чэнцзуна, Лю Дуньняня), преобладают пентатонические лады, а после этого года (в концертах Хуан Анлуня, 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 мажороминора, от тех, где они дополнялись или вовсе вытеснялись атональностью.

Партия солиста 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 (конфуцианства, даосизма, буддизма) и предполагающей стремление отражать в музыке сиюминутные впечатления от спокойного наблюдения за природой, ее красотой и гармонией.

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 до конца 1970-х годов

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 Анлуня и Ду Минсиня, выведших жанр фортепианного концерта на новый уровень в 1980-х и 1990-х годах, отличались от подходов композиторов, работавших в XXI веке — начиная от преобладания в последние полтора десятилетия одночастных концертов (Чэнь Цигана, Ван Силиня, Чу Ванхуа и др.) и заканчивая отказом от установки на демонстрацию 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. Однако в силу отсутствия достаточной временной дистанции с момента появления этих сочинений воздержимся от каких-либо обобщающих выводов на их счет.

В силу высокой художественной ценности, рассмотренные фортепианные концерты естественно входят в русло развития данного жанра в западноевропейской академической музыке. В частности, об этом свидетельствует их **стилистика**, соответствующая некоторым устоявшимся типам: неоклассические, романтические, авангардные концерты. Последние вышли на первый план с 1980-х годов. 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 (Мессина, 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.

Фортепианные концерты представляют интерес как воплощение особенностей истории Китая и ее традиционной культуры. Их изучение представляется ценным не только с теоретической точки зрения, но и с позиций практического постижения пианистами и оркестрантами. Их наличие в репертуаре пианистов с международной известностью — Ланг Ланга, Ли Юньди, Кон Сяндуна, Сян-Донг Конга, Чжэн Са, Джозефа Бановеца, Даниэля Эпштейна, Иланы Веред и др. — свидетельствует о значимости сочинений этого жанра, созданных китайскими композиторами, не только для китайской, но и мировой музыкальной культуры.

Список литературы

На русском языке

1. Абдуллина, Г. В. Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века / Г. В. Абдуллина, Сунь Я. // Манускрипт. — 2018. — № 11(97). Ч. 2. — С. 322–326.
2. Айзенштадт, С. А. Зарождение фортепианного искусства в странах Дальневосточного региона / С. А. Айзенштадт // Идеи и идеалы. — 2012. — № 4. — Т. 2. — С. 101–109.
3. Айзенштадт, С. А. О роли русской фортепианной школы в процессе формирования пианистического искусства Китая и Японии / С. А. Айзенштадт // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 3. — Ч. 1. — С. 22–26.
4. Айзенштадт, С. А. Русские основоположники китайской фортепианной школы: мифы и реальность на изломах истории / С. А. Айзенштадт // «Родная земля»: образ и идея русской культуры: сборник докладов научно-практической конференции «Свиридовские чтения». — Курск, 2012. — С. 108–114.
5. Айзенштадт, С. А. Русский музыкант в Китае (А. Н. Черепнин) / С. А. Айзенштадт // Забытые имена: История Дальнего Востока России в лицах. — Вып. 2. — Владивосток: Дальнаука, 2001. — С. 48–60.
6. Айзенштадт, С. А. Три судьбы. Русские эмигранты Аксаков, Захаров, Черепнин и музыкальная культура Китая / С. А. Айзенштадт // Вопросы истории и теории фортепианного исполнительства / под редакцией Р. Е. Илюхиной. — Владивосток: Дальневосточная государственная академия искусств, 2008. — С. 4–38.
7. Айзенштадт, С. А. Фортепианные концерты Александра Черепнина. Черты стиля: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Айзенштадт Сергей Абрамович. — СПб., 1994. — 165 с.
8. Айзенштадт, С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики:

дис. ... д-ра искусств.: 17.00.02 / Айзенштадт Сергей Абрамович. — Новосибирск, 2015. — 326 с.

9. Акопян, Л. О. Тан Дун [Электрон. ресурс]. — URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru/personalities/tan-dun/> (дата обращения: 10.03.2025).

10. Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1978. — 286 с.

11. Алексеев, А. Д. Советская фортепианная музыка (1917–1945) / А. Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1974. — 248 с.

12. Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: дис. ... д-ра искусств: 17.00.02 / Алкон Елена Мееровна. — СПб., 2002. — 422 с.

13. Алмазова, Т. А. Татарский инструментальный концерт: пути становления и развития / Т. А. Алмазова. — Казань: Казанская консерватория, 2000. — 184 с.

14. Алпатова, А. С. «Азия – мир» как основное направление музыкальной деятельности: Тан Дун и музыкальный авангард / А. С. Алпатова // Музыка народов мира: проблемы изучения: материалы междунар. науч. конф. / ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. Вып. 2. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2017. — С. 307–323.

15. Алябьева, А. Г. Китайская опера провинции Хэнань: проблемы анализа / А. Г. Алябьева, Дин Яо // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2020. — № 2. — С. 104–111.

16. Амрахова, А. А. Образ Китая в культуре Европы и формы его музыкального воплощения (до XX века) / А. А. Амрахова, Шэнь Хунбо // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2019. — № 4(54). — С. 65–73.

17. Арановский, М. Г. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов / М. Г. Арановский. — Л.: Советский композитор, 1979. — 287 с.

18. Асафьев, Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1977. — 279 с.

19. Асафьев, Б. В. О симфонической и камерной музыке / Б. В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1981. — 216 с.
20. Бажанов, Н. С. Virtuозность в музыкальном искусстве: очерки контекста / Н. С. Бажанов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2017. — Вып. 28. — С. 83–97.
21. Барток, Б. Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка / Б. Барток; перевод с венгерского В. Пеппер // Бела Барток. — М.: Музыка, 1977. — С. 250–257.
22. Барток, Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени / Б. Барток; перевод с венгерского В. Пеппер // Бела Барток. — М.: Музыка, 1977. — С. 245–249.
23. Безниско, О. Н. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня / О. Н. Безниско // Культурная жизнь Юга России. — 2021. — Т. 81. Вып. 2. — С. 31–39.
24. Березуцкая, Г. Н. К проблеме национального в русской гармонии: дипломная работа / МГК; рук. Ю. Н. Холопов. — М., 1978. — 100 с.
25. Брагинская, Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис: автореф. дис. ... д-ра искусств.: 5.10.3 / Брагинская Наталия Александровна. — СПб., 2023. — 38 с.
26. Брагинская, Н. А. Неоклассические концерты Стравинского / Н. А. Брагинская. — СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2005. — 97 с.
27. Бражник, Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья / Л. В. Бражник. — Казань: Казанская гос. консерватория, 2002. — 282 с.
28. Бражник, Л. В. Ангемитоника в музыке русских композиторов XIX — начала XX века / Л. В. Бражник // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2012. — Сер. 15. Вып. 1. — С. 200–210.
29. Бражник, Л. В. Ангемитоника: теория и практика / Л. В. Бражник // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2016. — № 4. — С. 130–136.

30. Бубер, М. Два образа веры: пер. с нем. / М. Бубер. — М.: Республика, 1995. — 464 с.
31. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Будаева Туяна Баторовна. — М., 2011. — 253 с.
32. Бянь, Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Бянь Мэн. — СПб., 1994. — 22 с.
33. Ван, Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Ван Ин. — СПб., 2008. — 216 с.
34. Ван, Цзин. Фортепианный концерт в творчестве китайских композиторов: к истории становления жанра / Ван Цзин // Художественное образование и наука. — 2023. — № 3 (36). — С. 83–92.
35. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм. Мышление. Культура / В. Б. Валькова. — Н. Новгород: изд-во Нижегородского университета, 1992. — 162 с.
36. 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.
37. Ван, Цзясинь. Категория национального в китайской музыке на примере фортепианных концертов: ладовый аспект / Ван Цзясинь // Музыковедение. — 2023. — № 7. — С. 32–39.
38. Ван, Цзясинь. Концепция диалога в фортепианном концерте «Огонь» Тань Дуня / Ван Цзясинь // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2024. — № 2(46). — С. 16–26.
39. 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.

40. Ван, Цзясинь. Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» Сянь Син-хая – 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. — 2020. — С. 319–323.

41. 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.

42. Васильченко, Е. В. Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока / Е. В. Васильченко // Культура и цивилизация. — 2016. — Том 6. № 5А. — С. 247–261.

43. Высоцкая, М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М.: НИЦ МГК, 2011. — 440 с.

44. Высоцкая, М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. — 439 с.

45. Гиршман, Я. М. Пентатоническая гекса- и гептатоника / Я. М. Гиршман // Советская музыка. — 1986. — Вып. 7. — С. 97–100.

46. Го, Хао. Концерт для фортепиано с оркестром «Красота Весны» Ду Минсиня: образный строй, основные стилевые черты / Го Хао // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. — 2017. — № 132. — С. 156–175.

47. Го, Хао. Концерт для фортепиано с оркестром «Река Хуанхэ»: аналитический экскурс / Го Хао // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. тр. — СПб.: Астерион, 2016. — Вып. 11. — С. 95–102.

48. Го, Хао. Концерты для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов. Основные типологические черты / Го Хао // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 2–3 [Электрон. ресурс]. — URL: <https://science-education.ru/article/view?id=23925> (дата обращения: 19.02.2025)

49. Го, Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Го Хао. — СПб., 2018. — 158 с.
50. Григорьева, Т. П. Человек и мир в системе традиционных китайских учений // Проблема человека в традиционных китайских учениях / отв. ред. Т. П. Григорьева. — М.: Наука, 1983. — С. 5–13.
51. Дашеева, В. В. Философское учение 阴阳 *инь-ян* в китайской культурной традиции / В. В. Дашеева, В. В. Хандархаева // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. — 2022. — Вып. 2. — С. 17–24.
52. Дин, И. «Остров фортепиано» — Гуланьюй / Дин И // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — № 2 (61). — С. 141–148.
53. Дин, И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Дин И. — СПб., 2020. — 217 с.
54. Долинская, Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки / Е. Б. Долинская. — М.: Композитор, 2006. — 560 с.
55. Драч, Н. Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Драч Наталья Григорьевна. — Саратов, 2006. — 28 с.
56. Дулат-Алеев, В. Р. Текст национальной культуры: Новоевропейская традиция в татарской музыке / В. Р. Дулат-Алеев. — Казань: Казанская гос. консерватория, 1999. — 244 с.
57. Дун, Сицзе. Принцип адаптации в фортепианной музыке Чу Ванхуа / С. Дун, О. Б. Никитенко // Университетский научный журнал. — 2019. — № 51. — С. 74–84.
58. Дун, Сицзе. Творчество китайских пианистов в мировой культуре / Дун Сицзе, Ван Цзясинь // Вопросы истории. — 2023. — № 2 (1). — С. 248–253.
59. Дун, Сицзе. Черты симфонизма в произведениях для фортепиано с оркестром Ду Минсиня / Дун Сицзе // Bulletin of the International Centre of Art and Education. — 2022. — № 3. — С. 269–278.

60. Есипова, М. В. Об особенностях изучения китайской музыки в России в XXI веке / М. В. Есипова // Художественная культура. — 2017. — № 3 (21) [Электрон. ресурс]. — URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/prikladnaya-kulturologiya/5264.html> (дата обращения: 15.02.2025).

61. Жуань, Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Жуань Юнчэнь. — Москва, 2013. — 177 с.

62. Загидуллина, Д. Р. Ду Минсинь и его фортепианная сюита «альбом для юношества нового века» / Д. Р. Загидуллина // Музыкальное искусство и наука в современном мире: теория, исполнительство, педагогика. Сборник статей по материалам V Международной научной конференции. Астраханская государственная консерватория; гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. — 2017. — С. 94–101.

63. Загидуллина, Д. Р. Жанр фортепианной сюиты в Китае на рубеже XX–XXI в. (на примере «Альбома для юношества нового века» Ду Минсиня) / Д. Р. Загидуллина // Philharmonica. International Music Journal. — 2017. — Вып. 3. — С. 12–21.

64. Загидуллина, Д. Р. Казанская школа ангемитонного сольфеджио / Д. Р. Загидуллина // От Ars nova к новой музыке: Вопросы теории музыки XIV–XX веков / Казан. гос. консерватория. — Казань, 2008. — (Науч. тр. Казан. консерватории. Вып. 1).

65. Зенкин, К. В. О проявлениях национального в музыке / К. В. Зенкин // Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului.: Conferința științifică internațională dedicată aniversării a 75 ani de învățământ artistic din Republica Moldova (2015). — Chișinău: Grafema Libris. 2015. — Pp. 61–62.

66. Катонова, Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Катонова Наталья Юрьевна. — М., 2002. — 322 с.

67. Коган, Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. — М.: Музгиз, 1963. — 200 с.

68. Кон, Ю. Г. К вопросу о вариантности ладов / Ю. Г. Кон // Современные вопросы музыкознания. — М.: Музыка, 1976. — С. 238–262.

69. Кон, Ю. Г. Об одном свойстве вертикали в атональной музыка / Ю. Г. Кон // Музыка и современность. — Вып. 7. — М., 1971. — С. 294–318.
70. Концевич, Л. Р. Китайские имена собственные и термины в русском тексте / Л. Р. Концевич. — М.: Муравей, 2002. — 262 с.
71. Корягина, Т. О. Диалог как философская концепция в «Дао Дэ Цзин» / Т. О. Корягина // Гуманитарный вектор. — 2018. — Т. 13, № 2. — С. 107–112.
72. Корягина, Т. О. Репрезентация диалога «человек – природа» в философии Древнего Китая / Т. О. Корягина // Манускрипт. — 2019. — Том 12. Вып. 5. — С. 140–143.
73. Кравец, Н. Я. Инструментальные концерты Прокофьева: дис. ... канд искусств.: 17.00.02 / Кравец Нелли Яковлевна. — Москва, 1999. — 240 с.
74. Кром, А. Е. «Пять старинных китайских и японских стихотворений»: восточная лирика Чарлза Гриффса / А. Е. Кром // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2019. — № 2 (52). — С. 18–23.
75. Кузнецов, И. К. Теория концертности и ее становление в русском (советском) музыкознании / И. К. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания. — М.: МДОЛГК, 1981. — С. 127–157.
76. Кузнецов, И. К. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра: автореферат. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Кузнецов Игорь Константинович. — М., 1980. — 25 с.
77. Лао, Цзы. Дао дэ Цзин. Книга пути и благодати / пер. с кит. Ян Хин Шун. — М.: Эксмо, 2023. — 320 с.
78. Ли, И. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки / Ли И // Манускрипт. — 2019. — Т. 12, № 11. — С. 269–273.
79. Ли, Исюань. Жанр симфонии в творчестве Ван Силиня / Ли Исюань // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 3 (57). — С. 86–93.
80. Либерман, Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. — М.: Классика-XXI, 2003. — 148 с.

81. Ли Мин. Особенности влияния русской музыкальной культуры на китайских композиторов XX–XXI вв. (У Цзуцзян, Ду Минсинь и Чжу Цзяньэр) / Ли Мин, А. Н. Бойко // Вопросы истории. — 2021. — № 5 (2). — С. 124–132.
82. Ли, Сяосяо. Китайская фортепианная миниатюра XX века в ее взаимосвязи со спецификой национального художественного мышления: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Ли Сяосяо. — Минск, 2010. — 119 с.
83. Ли, Япин. Китайские и французские традиции в Концерте для фортепиано с оркестром Чэнь Цигана // *Philharmonica. International Music Journal*. — 2023. — № 3. — С. 12–22.
84. Ли, Япин. Пять элементов мироздания в симфонической сюите «У син» Чэнь Цигана / Ли Япин, А. Е. Кром // *Музыковедение*. — 2021. — № 2. — С. 34–43.
85. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. — М.: Советский композитор, 1990. — 221 с.
86. Ло, Синьцзе. Культура Нюй-шу в Симфонии Тань Дуня // *Научный вестник Московской консерватории*. — 2022. — Т. 13. Вып. 4. — С. 752–767.
87. Ло, Шии. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Ло Шии. — М., 2003 — 275 с.
88. Лю, Цзе. Хунаньская опера хуагуси в зеркале фортепианного творчества китайских композиторов / Цзе Лю // *Музыковедение*. — 2022. — Вып. 12. — С. 28–37.
89. Лю, Суйя. «Времена года» в Китае: национальные традиции в пьесе Чэнь И / Лю Суйя, А. Е. Кром // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. — 2019. — № 2 (52). — С. 45–51.
90. Лю, Суйя. Искусство каллиграфии в творчестве современных китайских композиторов / Лю Суйя, А. Е. Кром // *Музыковедение*. — 2020. — № 7. — С. 43–51.
91. Люй, Цзи. О китайской народной музыке // *Советская музыка*. — 1953. — № 11. — С. 62–65.

92. Люй, Цзяин. О классификации китайской национальной вокальной музыки / Люй Цзяин, О. Б. Никитенко // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2019. — № 1(51). — С. 60–63.

93. Маклыгин, А. Л. Бела Барток как художественный ориентир в отечественных финно-угорских композиторских исканиях XX века / А. Л. Маклыгин // Музыка. Искусство, наука, практика. — Казань: КГК, 2019. — № 4 (28). — С. 67–74.

94. Маклыгин, А. Л. Импровизационность как принцип музыкального мышления С. Сайдашева / А. Л. Маклыгин // Салих Сайдашев и музыкальная культура Поволжья и Приуралья: Материалы Всерос. науч.-практич. конф. (Казань, 3 декабря 2010 г.). — Казань, 2011. — С. 16–22.

95. Маклыгин, А. Л. Пентатоника: у истоков отечественной терминологической рецепции / А. Л. Маклыгин // Музыкальная академия. — 2023. — № 4. — С. 156–165.

96. Маклыгин, А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма / А. Л. Маклыгин. — Казань: Казанская гос. консерватория, 2000. — 309 с.

97. Маклыгин, А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — С. 393–398.

98. Мартыненко Н. П. Понимание «музыки» в раннем конфуцианстве согласно тексту «Юэ цзи» — «Записи о музыке» / Н. П. Мартыненко // Вопросы философии. — 2020. — № 7. — С. 171–175.

99. Маслов, А. А. Тайный код китайского кунфу / А. А. Маслов. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. — 400 с.

100. Медведева, Ю. П. «Китайский стиль» в музыке рубежа XIX–XX веков / Ю. П. Медведева // Современные проблемы музыкознания. — 2020. — № 2. — С. 50–74.

101. Медушевский, В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский // Музыкальный современник. Вып. 5. — М.: Сов. композитор, 1984. — С. 5–17.

102. Мессиян, О. Техника моего музыкального языка / Пер. и коммент. М. Чебуркиной. Науч. редакция Ю. Н. Холопова. — М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. — 124 с.
103. Московская консерватория 1866–1966 / Ред. Л. С. Гинзбург и др. — М.: Музыка, 1966. — 726 с.
104. Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. — Л.: Музыка, 1967. — 414 с.
105. Мурадян, Г. В. Виртуозность исполнения как особое качество интерпретации музыкального произведения / Г. В. Мурадян // Научная мысль Кавказа. — 2011. — Вып. 4 (68). — С. 183–187.
106. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. — М.: Музыка, 1988. — 240 с.
107. Никитенко, О. Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра / О. Б. Никитенко, Сюй Цзянь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — Н. Новгород, 2018. — № 1 (47). — С. 48–51.
108. Овсянкина Г. П. Роль музыкальной семантики в тематизме китайских концертов для фортепиано с оркестром / Г. П. Овсянкина, Го Хао // Научный журнал КубГАУ. — 2017. — № 134(10) [Электрон. ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-muzykalnoy-semantiki-v-tematizme-kitayskih-kontsertov-dlya-fortepiano-s-orkestrom/viewer> (дата обращения: 14.01.2025)
109. Орлов, Г. А. Советский фортепианный концерт / Г. А. Орлов. — Л.: Музгиз, 1954. — 212 с.
110. Пань, Итин. Концерт для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов: к вопросу о национальной специфике жанра / Пань Итин // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. — Вып. 62: Проблемы музыкальной науки, театрального искусства и музыкальной педагогики. — С. 145–156. — Минск, 2024.

111. Пенфей, Сунь. Черты китайского стиля в произведении А. Н. Черепнина «Пять концертных этюдов» (Op. 52) / Пенфей Сунь, Мин Мин Лян // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2019. — Вып. 49. — С. 87–93.

112. Петров, В. О. «Призрачная опера» Тань Дуня как инструментальный ритуал / В. О. Петров // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика: Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. — Пермь: ПГИИК, 2010. — С. 130–135.

113. Петрова В. Н. Гучжэн и фортепиано: ансамбль национального и европейского инструментов в сочинениях китайских композиторов / Н. В. Петрова, Д. Р. Загидуллина // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2023. — №1 (41). — С. 35–47.

114. Померанцева, Л. Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве («Хуайнань-цзы» II в. до н.э.) / Л. Е. Померанцева. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1979. — 240 с.

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

116. Раабен, Л. Н. Советский инструментальный концерт / Л. Н. Раабен. — Л.: Музыка, 1976. — 80 с.

117. Реченко, М. А. Самуил Фейнберг, Александр Черепнин и Александр Мосолов: из истории отечественного инструментального концерта / М. А. Реченко // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2010. — № 2 (7). — С. 49–51.

118. Розанова, Ю. А. Симфонические принципы балетов Чайковского / Ю. А. Розанова. — М.: Музыка, 1976. — 184 с.

119. Ройзман, Л. И. С. Е. Фейнберг. Пианист. Композитор. Исследователь / Л. И. Ройзман. — М.: Советский композитор, 1984. — 232 с.

120. Ройтерштейн, М. И. Основы теоретического музыкознания / Под ред. М. И. Ройтерштейна. — М., 2003. — 272 с.

121. Россия Культура. Энигма. Тан Дун [Электрон. ресурс]. — URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/60307/episode_id/2222831/ (дата обращения: 20.01.2025).

122. Рубан, Н. Л. Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рубан Наталья Леонидовна. — Н. Новгород, 2017. — 23 с.

123. Сергеева, Т. С. Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств / Т. С. Сергеева // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2018. — Т. 22. Вып. 2. — С. 81–88.

124. Серова, С. А. Пекинская музыкальная драма (сер. 19 в. – 40-е гг. 20 в.) / С. А. Серова. — М.: Наука, 1970. — 195 с.

125. Сигитов, С. М. Национальная духовная традиция Китая и современный музыкальный авангард в творчестве Тан Дуна / С. М. Сигитов // Музыка как национальный мир искусства: Материалы Межд. науч.-практ. конф. — Казань, 2015. — С. 182–193.

126. Син, Синь. Некоторые вопросы специфики музыкальной формы в китайской традиционной музыке / Син Синь // Вестник культуры и искусств. — 2018. — № 4 (56). — С. 133–137.

127. Синельникова, О. В. Восток и Запад в мультимедийных проектах Тан Дуна / О. В. Синельникова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 53. — С. 157–172.

128. Синельникова, О. В. Тан Дун: «Я хочу стать Бетховеном» / О. В. Синельникова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2020. — Т. 10. Вып. 4. — С. 29–33.

129. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование / А. С. Соколов. — М.: Музыка, 1992. — 227 с.

130. Старостина, Т. А. Концепция национального в трудах Ю. Н. Холопова. Теория русских модальных ладов / Т. А. Старостина // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. — М.: Музиздат, 2008. — С. 60–78.

131. Сунь, Тянь. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром Хуан Анлуна в исполнительской интерпретации Джозефа Бановеца / Сунь Тянь // Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. — 2017. — Вып. 47. — С. 237–251.

132. Сунь, Тянь. Концертно-виртуозный стиль фортепианных сочинений Хуан Анлуна / Сунь Тянь // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования. — 2017. — Т. 46. — С. 220–232.

133. Сы, Ян. Идеи даосизма в творчестве Тан Дуна / Сы Ян // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2021. — Т. 27. Вып. 3. — С. 78–90.

134. Сюй, Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дис. ... канд. искусств.: 17 00.02 / Сюй Бо. — Ростов-на-Дону, 2011. — 149 с.

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

136. Сюй, Цинлин. «Мгновения пекинской оперы» Чэнь Цигана в контексте современного фортепианного искусства / Сюй Цинлин // Университетский научный журнал. — 2020. — № 57. — С. 242–250.

137. Сянь, Ляюнь. Влияние русской оркестровой школы на становление китайского композитора Ван Силиня / Сянь Ляюнь, А. В. Клепова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — Вып. 53. — С. 101–112.

138. Сянь, Ляюнь. Особенности фугированного изложения в симфонических произведениях китайского композитора Ван Силиня / Сянь Ляюнь // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. — 2021. — № 3 (38). — С. 104–114.

139. Сянь, Ляюнь. Портрет китайского композитора Ван Силиня / Сянь Ляюнь // Вестник Института мировых цивилизаций. — 2017. — Вып. 4 (17). — С. 125–129.

140. Тараканов, М. Е. Инструментальный концерт / М. Е. Тараканов // Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство». — М.: Знание, 1986. — № 1. — 56 с.
141. Тараканов, М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке / М. Е. Тараканов. — М.: Сов. композитор, 1988. — 272 с.
142. Туленова, Г. Ж. Китайская философия как философия гармонии / Г. Ж. Туленова // *Oriental renaissance: Innovative, educational, natural and social sciences*. — 2023. — № 21. — С. 509–514.
143. У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: дис. ... д-ра искусств.: 17.00.02 / У Ген-Ир. — СПб., 2012. — 415 с.
144. У, Мэйлин. Сопоставительный анализ фортепианной школы России, Беларуси и Китая / У Мэйлин // Мир детства в современном образовательном пространстве. Сб. статей. Редколлегия: И. М. Прищепа [и др.]. — Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2019. — С. 200–202.
145. У, На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приемами европейского письма: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / У На. — СПб., 2009. — 300 с.
146. Уткин, П. О. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / П. О. Уткин // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов. — Л.: ЛГИТМиК, 1979. — С. 63–84.
147. Фань, Жун. Ансамбли национальных — западноевропейских струнных в современной китайской музыке / Фань Жун // *Музыковедение*. — 2022. — № 12. — С. 22–27.
148. Фань, Юй. Серийная техника в Китайской камерно-инструментальной музыке 1980 – 1990-х годов: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Фань Юй — Н. Новгород, 2019. — 243 с.
149. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / ред. Л. Е. Фейнберга и В. А. Натансона. — М.: Музыка, 1969. — 609 с.

150. Филонов, С. В. Золотые книги и нефритовые письма: даосские письменные памятники III–VI вв. / С. В. Филонов. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2011. — 656 с.

151. Фомина, М. Н. Диалогичность восточно-философской мысли / М. Н. Фомина // Credo. Теоретический журнал. — 1998. — № 4 [Электрон. ресурс]. — URL: <http://www.credonew.ru/content/view/96/50/> (дата обращения: 24.01.2025).

152. Чжао, Таотао. Истоки современной китайской музыки: Сяо Юмэй и Консерватория музыки Пекинского университета // Манускрипт. — 2023. — Вып. 1. [Электрон. ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-sovremennoy-kitayskoy-muzyki-syao-yumey-i-konservatoriya-muzyki-pekinskogo-universiteta> (дата обращения: 15.01.2025).

153. Чжен, И. А. Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Чжен Ирина Абрамовна. — Чита, 2006. — 168 с.

154. Хандархаева, В. В. Проблема взаимодействия противоположностей в философии Китая / В. В. Хандархаева // Вестник Бурятского государственного университета. Сер. Философия. — 2015. — Вып. 6. — С. 33.

155. Хасанова, А. Н. Органическая музыка Тан Дуна: зрелищные традиции и звуковые эксперименты в произведениях китайского авангарда / А. Н. Хасанова // Музыка как национальный мир искусства: Межд. науч.-практ. конф. — Казань, 2015. — С. 194–203.

156. Холопов, Ю. Н. Гармония. Практический курс. I часть / Ю. Н. Холопов. — М.: Композитор, 2005. — 472 с.

157. Холопов, Ю. Н. Очерки современной гармонии / Ю. Н. Холопов. — М.: Музыка, 1974. — 287 с.

158. Холопов, Ю. Н. Пентатоника / Ю. Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. — М., 1972. — Т. 4. — С. 234–237.

159. Холопов, Ю. Н. Русское в русской музыке (к проблеме понятия национального) / Ю. Н. Холопов // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. — М.: Музиздат, 2008. — С. 146–157.

160. Холопова, В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // Тараканов М. Е. Человек и Фоносфера. Воспоминания, статьи / В. Н. Холопова. — М., СПб.: Алетейя, 2003. — С. 243–251.

161. Хоу, Линьшуан. Фортепианный концерт Ван Силиня: стилистические и исполнительские особенности: магистерская диссертация / Хоу Линьшуан, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова. — Казань, 2022. — 42 с.

162. Хуан, Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Хуан Пин. — СПб., 2008. — 160 с.

163. Цай, Чжюнь. Фортепианные сюиты китайских композиторов / Цай Чжюнь. — СПб.: Скифия-принт, 2020. — 243 с.

164. Цзо, Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае / Цзо Чжэньгуань. — СПб.: Композитор, 2014. — 336 с.

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

166. Цуй, Сюань. Образы воды в программных миниатюрах китайских композиторов (на примере фортепианных пьес Ван Лисана, У Цзуцзяна, Ду Минсиня, Чэнь Пэйсюня) / Цуй Сюань, Н. Г. Агдеева // Искусство и образование. — 2021. — № 2 (130). — С. 61–70.

167. Цюй, Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов / Цюй Ва // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2016. — Вып. 2. — С. 25–37.

168. Цюй, Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Цюй Ва. — Ростов-на-Дону, 2015. — 233 с.

169. Чан, Лиин. Народная песня как феномен китайской музыкальной культуры: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Чан Лиин. — СПб., 2007. — 159 с.

170. Чередниченко, Т. В. Современная эстетика музыкального искусства / Т. В. Чередниченко. — М.: Сов. композитор, 1988. — 320 с.

171. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. — М.: Музыка, 1984. — С. 41.

172. Чжан, Цзямин. Традиции пекинской оперы в цикле Ни Хунцзинь «Четыре фортепианных этюда цюйпай» / Чжан Цзямин, А. Е. Кром // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — № 1 (59). — С. 100–108.

173. Чжан, Чао. Фортепианный концерт «Желтая река» (первая и вторая части) музыкальный анализ и методические рекомендации / Чжан Чао // Современное педагогическое образование. — 2018. — Вып. 6. — С. 226–230.

174. Чжан, Футон. Ду Минсинь. Фортепианная сюита по балету «Русалка»: опыт стилистического и исполнительского анализа / Чжан Футон, А. Т. Гумерова // Philharmonica. International Music Journal. — 2022. — № 4. — С. 27–38.

175. Чжэн, Лиша. Из Истории становления российско-китайских культурных связей / Чжэн Лиша // Музыка и время. — 2020. — № 2. — С. 35–39.

176. Чэнь, Синьхэн. Лейтмотивная система в балете «Красный женский отряд» / Чэнь Синьхэн // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — Вып. 1 (59). — С. 94–99.

177. Чэнь, Синьхэн. Принцип рондальности в балете «Красный женский отряд» / Чэнь Синьхэн // Проблемы и перспективы развития экспериментальной науки. Сборник статей Международной научно-практической конференции: в 5 ч. — 2018. — С. 204–206.

178. Чэнь, Сицзэ. Встречи с прижизненным классиком — композитором Ду Минсинем / Чэнь Сицзэ // Художественное образование и наука. — 2021. — № 1 (26). — С. 172–175.

179. Чэнь, Сицзэ. Становление профессии дирижера в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Чэнь Сицзэ. — Москва, 2021. — 270 с.

180. Чэнь, Шуюнь. Развитие китайской фортепианной музыки с 1950 по 1965 год (к проблеме взаимодействия культур) / Чэнь Шуюнь // Музыкальное образование и наука. — 2018. — Вып. 1 (8). — С. 46–51.

181. Чэнь, Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX — начала XXI веков: основные стилевые направления: дис. ... канд. иск. 17.00.02 / Чэнь Шуюнь. — Н. Новгород, 2020. — 234 с.

182. Шарифуллин, Ш. К. Система ангемитонной пентатоники: (константные и мобильные свойства) / Ш. К. Шарифуллин // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межресп. науч. конф. — Казань, 1995. — С. 29–39.

183. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова. — М.: Сов. композитор, 1983. — 153 с.

184. Шахназарова, Н. Г. Национальная традиция и композиторское творчество / Н. Г. Шахназарова. — М.: Композитор, 1992. — 186 с.

185. Шитикова, Р. Г. Категория «национальный стиль» в контексте теоретического осмысления современной музыкальной культуры / Р. Г. Шитикова // Реальность этноса. Образование и национальная идея: Сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции (2–5 марта 2004 г.). — СПб.: Астерион, 2004. — С. 522–526.

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

187. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. — М.: Музгиз, 1952. — 252 с.

188. Шнеерсон, Г. М. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / Сост., ред. и предисл. Г. М. Шнеерсон. — Вып. 1. — М.: Музгиз, 1958. — 143 с.

189. Юй, Пэнхуа. Ду Минсинь. Фортепианная сюита «Красный женский отряд» / Юй Пэнхуа // Университетский научный журнал. — 2021. — № 62. — С. 186–192.
190. Юй, Шэнлинь. Становление национального стиля фортепианной музыки в контексте истории инструментального искусства Китая / Юй Шэнлинь, А. В. Торопова // Музыкальное искусство и образование. — 2022. — № 1 (10). — С. 106–121.
191. Юнусова, В. Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Общество и государство в Китае. 2014. Т. XLIV. Ч. 2 / Ред. колл. А. И. Кобзев и др. — М.: ИВ РАН, 2014. — С. 780–788. (Ученые записки ИВ РАН. Отдела Китая. Вып. 15 / Ред. колл.: А. И. Кобзев и др.).
192. Юнусова, В. Н. О принципах взаимодействия культур в творчестве китайскоамериканского композитора Тань Дуня / В. Н. Юнусова // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: сборник статей по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) / под общей научной редакцией Я. И. Сушковой-Ириной [ред.-сост. М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян]. — 2021. — С. 243–249.
193. Юнусова, В. Н. Тан Дун: в мире звучащих стихий / В. Н. Юнусова // Музыкально-исполнительское искусство и научное знание: Параллели и взаимодействия: Сб. ст. по материалам Межд. науч. конф. — М., 2012. — С. 50–55.
194. Юнусова, В. Н. Тань Дунь «Герой»: музыка к фильму и Концерт / В. Н. Юнусова // Музыка в пространстве медиаккультуры. — Краснодар: КГИК, 2021. — С. 14–16.
195. Ян, Пэй. Творчество Хуан Анлуна в контексте современной фортепианной музыки / Ян Пэй // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2021. — № 4 (36). — С. 63–68.

196. Янь, Цзянань. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня / Янь Цзянань, В. Н. Юнусова // Журнал Общества теории музыки. — 2018. — Вып. 4. — С. 60–73.

На английском языке

197. Anthony, Tommasini. Composer as Celebrity, Musician as Martial Artist: Interview // The New York Times, 11 April 2008 [Электрон. ресурс]. — URL: <https://www.nytimes.com/2008/04/11/arts/music/11nyph.html> (дата обращения: 25.01.2025).

198. David, Der-wei Wang. The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis. — New-York: Columbia University Press, 2015. — 496 p.

199. Karen, Laura Thornber. Empire of Texts in Motion. Chinese, Korean, and Taiwanese Transculturations of Japanese Literature. — Cambridge, London: Harvard University Asia Center, 2009. — 594 p.

200. Leung, Cecilia. Tan Dun's Piano Concerto to receive its UK premiere by Lang Lang in April // International Piano. — 25 January 2010. — P. 3. [Электрон. ресурс]. — URL: <https://web.archive.org/web/20110428031239/http://www.langlang.com/sites/langlang.com/files/pressmaterials/pdf/intpiano2.pdf> (дата обращения: 15.01.2025).

201. Liu, Ching-chih. A Critical History of New Music in China. Translated by Caroline Mason. — Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 2010. — 962 p.

202. Music Sales Group. Piano Concerto: The Fire (2008): Interview [Электрон. ресурс]. — URL: <http://www.schirmer.com/composer/work/1561/36247> (дата обращения: 20.03.2025).

203. Ng, Lok. Modern Chinese Piano Composition and Its Role in Western Classical Music: A Study of Huang An-lun's Piano Concerto No. 2 in C minor, Op. 57. // Doctor of Musical Arts (Performance). — December 2006. — 35 p.

204. Robison, John O. Wang Xilin, Human Suffering, and Compositional Trends in Contemporary China. — Richmond: MRI Press, 2021. — 240 p.

205. Tcherepnine, Alexander. Music in Modern China // The Musical Quarterly. — 1935. — Vol. 21, No. 4. — P. 391–400.

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

207. Yan, Kou. Chinese piano concertos from 1936 to 2010 // A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree — 2018. — 139 p. [Электрон. ресурс]. — URL: http://purl.galileo.usg.edu/uga_etd/kou_yan_201805_dma (дата обращения: 12.03.2025).

208. Yushu, Pei. An analysis of the attempted amalgamation of western and Chinese musical elements in Huang Anlun's piano concerto in g minor, opus 25b, a lecture recital, together with three recitals of selected works by Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Mozart, Schubert, and Schumann // Dissertation. Presented to the Graduate Council of the University of North Texas in Partial Fulfillment of the Requirements. — Denton, Texas, 1997. — 93 p.

На китайском языке

209. Ан, Русинь. Прекрасная музыка исходит из сердца. О музыкальной жизни Ду Минсиня / Ан Русинь // Музыкальная композиция. — 2012. — № 1. — С. 23–28. (安鲁新. 甘醇之乐自心中流淌—论杜鸣心先生的音乐人生. 音乐创作. 2012(1): 23–28)

210. Ван, Аньго. Ван Силинь и его творчество / Ван Аньго // Народная музыка. — 2001. — № 4. — С. 6–10. (王安国. 王西麟和他的创作. 人民音乐. 2001(4): 6–10)

211. Ван, Вэньнань. Обзор композиционных средств в фортепианном концерте «Горный лес»: магистерская диссертация / Ван Вэньнань; Юго-западный университет. — 2006. — 54 с. (王文楠. 钢琴协奏曲《山林》的创作技法研究. 西南大学(硕士学位论文), 2006. 页数: 54)

212. Ван, Вэньтао. Музыка из сердца, сердце для музыки — творческая идеология и культурный подтекст фортепианного концерта «Дух весны» Ду Минсиня / Ван Вэньтао // Современная музыка. — 2015. — № 9. — С. 5–7. (王文韬. 乐为心声, 心为乐鸣—杜鸣心钢琴协奏曲《春之采》的创作思想与文化内涵. 当代音乐, 2015(9): 5–7)

213. Ван, Е. Анализ фортепианного произведения «Этюды» Ду Минсиня / Ван Е // Художественное образование. — 2012. — № 7. — С. 81. (王烨. 杜明心钢琴作曲《练习曲》研究. 艺术教育, 2012(7): 81)

214. Ван, Е. Обзор китайских композиторов, оставшихся в Советском Союзе в 1950-е годы / Ван Е // Художественный форум. — 2015. — № 3. — С. 40–41. (二十世纪五十年代中国作曲家留苏史事评述. 艺术论坛, 2015(3): 40–41)

215. Ван, Иньфэн. Исследование гармонии в Первом фортепианном концерте Ду Минсиня: магистерская диссертация / Ван Иньфэн; Хэнаньский университет. — 2006. — 54 с. (王颖峰. 杜鸣心《第一钢琴协奏曲》的和声研究. 河南大学, 2006, 页数: 54)

216. Ван, Люйхэй. Пятьдесят лет китайской фортепианной музыки. Обзор и перспективы / Ван Люйхэй. — Пекин: Народная музыка, 1999. — 120 с. (汪刘海 中国钢琴音乐的 50 年回顾与展望. —北京: 人民的音乐 1999 年 第 120 页)

217. Ван, Минхэ. Воспоминания о веках: классика китайской музыки XX века / Ван Минхэ, Чжэн Линчюнь // Изд-во Чунцин. — 1994. — № 4. — С. 170–192. (汪敏和、陈聆群. 回首百年: 20 世纪华人音乐经典论文集. 重庆出版社, 1994(4): 170–192)

218. Ван, Силинь. Их критический дух был сломлен // Пекинская молодежная газета (Гуманитарные науки и общество). — 2008 [Электрон. ресурс]. — URL: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/397/c0> (дата обращения: 29.03.2025) (王西麟. 他们的批判精神丧失了. 北京青年报(人文与社会), 2008)

219. Ван, Силинь. Концерт для фортепиано с оркестром op. 56 / Ван Силинь // Пекинское народное музыкальное изд-во. — 2014 [Электрон. ресурс]. — URL:

<https://www.sin80.com/work/wang-xilin-piano-concerto-op56> (дата обращения: 25.01.2025) (王西麟. 钢琴协奏曲 Op. 56. 北京人民音乐出版社, 2014)

220. Ван, Силинь. «Музыкальный бунт» — интервью с господином Ван Силинем / Ван Силинь, Дин Вэньдао, Ли Чжэн // Форум социальных наук. — 2017. — № 4. — С. 113–131. (王西麟, 丁文刀, 李铮. 走向叛逆音乐之路—王西麟先生访谈录. 社会科学论坛, 2017(4): 113–131)

221. Ван, Силинь. О моей «Первой симфонии» / Ван Силинь // Музыкальное искусство. — 2000. — № 3. — С. 70–74. (王西麟. 关于我的 «第一交响曲». 音乐艺术. 2000(3): 70–74 页)

222. Ван, Силинь. Творческие заметки (симфоническая сюита «Напевы Юньнани») / Ван Силинь // Музыкальное искусство. — 1984. — № 3. — С. 65–70. (创作札记 (云南音诗). 音乐艺术, 1984(3): 65–70)

223. Ван, Цюхон. О стилистических особенностях и исполнении фортепианных сочинений Инь Чэнцзуна / Ван Цюхон // Журнал Шэньянской консерватории. — 2016. — № 12. — С. 136–140. (王秋弘. 借古开今话琴韵 — 关于殷承宗钢琴作品中的风格意识与实现途径. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2016(1): 136–140)

224. Ван, Чжэнжиа. Эволюция методов китайской композиции / Ван Чжэнжиа // Музыкальное изд-во Центральной консерватории. — 2004. — № 2. — С. 2–4. (王震亚. 中国作曲技法的衍变. 中央音乐学院出版社, 2004(2): 2–4)

225. Ван, Шаньху. О музыкально-эстетических идеях даосизма и их влиянии на музыку Китая / Ван Шаньху // Вестник Сучжоуского педагогического университета. — 2003. — № 18 (1). — С. 70–71. (王善虎. 论道家音乐美学思想对我国音乐的影响. 宿州师专学报, 2003, 18(1):70–71)

226. Ван, Юнхэ. Национальный компонент в фортепианных сочинениях Цзян Вэнье / Ван Юнхэ // Журнал Центральной консерватории. — 1994. — № 1. — С. 79–84. (汪毓和. 江文也钢琴创作中的民族因素. 中央音乐学院学报, 1994(1): 79–84)

227. Ван, Юнхэ. Простота, глубина и чистота — краткое описание стиля музыкальных композиций Ду Минсиня / Ван Юнхэ // Народная музыка. — 1989. —

№ 5. — С. 2–4. (汪毓和. 质朴 深情 纯净 — 浅谈杜鸣心音乐创作的个性风格. 人民音乐, 1989(5): 2–4)

228. Вэй, Мин. Исследование и практика интервальной структуры — Анализ высотной логики второй части первого фортепианного концерта Ду Минсиня / Вэй Мин // Новые звуки музыки (Журнал Шэньянской консерватории). — 2012. — № 3. — С. 90–97. (魏明. 音程结构力的探索与实践 — 杜鸣心《第一钢琴协奏曲》第二乐章音高逻辑解析. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2012(3): 90–97)

229. Вэй, Мин. Исследование музыкальной онтологии Концерта для фортепиано с оркестром «Дух весны» Ду Минсиня: магистерская диссертация / Вэй Мин; Шэньсийский педагогический университет. — 2012. — 58 с. (魏明. 杜鸣心《第一钢琴协奏曲》(春之采)音乐本体研究. 陕西师范大学(研究生毕业论文), 2012. 页数: 58)

230. Вэй, Тинге. Изменения в стиле фортепианных произведений Цзян Вэнье / Вэй Тинге // Новые голоса в музыке (журнал Шэньянской консерватории). — 1992. — № 2. — С. 14–20. (魏廷格. 江文也钢琴作品风格的变化. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 1992(2): 14–20)

231. Вэй, Тинге. Обзор теории и практики новой музыки в Китае в 1920–1940-е годы (I) / Вэй Тинге // Музыкальные исследования. — 1990. — № 3. — С. 69–74. (魏廷格. 回顾二十-四十年代中国新音乐的理论与实践(上). 音乐研究, 1990(3): 69–74)

232. Вэй, Тинге. Обзор теории и практики новой музыки в Китае в 1920–1940-е годы (II) / Вэй Тинге // Музыкальные исследования. — 1990. — № 4. — С. 73–77. (魏廷格. 回顾二十-四十年代中国新音乐的理论与实践(下). 音乐研究, 1990(4): 73–77)

233. Вэй, Тингэ. Прекрасные результаты современного национального стиля — рецензия на фортепианный концерт «Горный лес» / Вэй Тингэ // Народная музыка. — 1982. — № 11. — С. 15–18. (魏廷格. «现代民族风格的优秀成果 — 评钢琴协奏曲〈山林〉». 人民音乐, 1982(9): 15–18)

234. Го, Бинжу. Сянь Синхай — народный музыкант / Го Бинжу. — Гуандун: Гуандунское народное изд-во, 2009. — 173 с. (郭冰茹. 人民音乐家·冼星海. 广东人民出版社, 2009: 173)

235. Го, Сяовен. Исследование музыкальной эстетики Цзян Вэнье / Го Сяовен // Мир Лантая. — 2013. — № 9. — С. 119–120. (郭晓雯. 江文也音乐美学思想探微 // 兰台世界. 2013(9): 119–120)

236. Гу, Шуо. О композиционных особенностях фортепианных произведений Чу Ванхуа / Гу Шуо // Музыкальная композиция. — 2016. — № 9. — С. 97–98. (顾硕. 论储望华钢琴作品的创作特色. 音乐创作, 2016(9): 97–98)

237. Гэ, Яньцю. О «китайском стиле» фортепианной музыки Китая / Гэ Яньцю // Журнал Хайнаньского педагогического университета. — 2018. — № 20. — С. 80–82. (葛艳秋. 论中国钢琴音乐的“中国风格”. 淮南师范学院学报, 2018(20): 80–82)

238. Дай, Байшэн. «Китайский стиль» китайской фортепианной музыки / Дай Байшэн // Хуан Чжун (Журнал Уханьской консерватории). — 2013. — № 2. — С. 3–13, 26. (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): 3–13, 26)

239. Дай, Байшэн. Что такое «китайский стиль» фортепианной музыки — исследование китайской фортепианной музыки с точки зрения культуры / Дай Байшэн // Китайское музыковедение. — 2005. — № 3. — С. 80, 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, 2005(3): 97–102, 80)

240. Дай, Миньюй. Интерпретация симфонической музыки Асафьевым (I) / Дай Миньюй // Симфония. Журнал Сианьской консерватории. — 1996. — № 2. — С. 31–34. (戴明瑜. 阿萨菲耶夫对交响音乐的解释 (上). 交响.西安音乐学院学报, 1996(2): 31–34)

241. Дай, Миньюй. Интерпретация симфонической музыки Асафьевым (II) / Дай Миньюй // Симфония. Журнал Сианьской консерватории. — 1996. — № 3. —

С. 59–62. (戴明瑜. 阿萨菲耶夫对交响音乐的解释 (下). 交响. 西安音乐学院学报, 1996(3): 59–62)

242. Дай, Пэнхай. Шесть обсуждений вопросов национального стиля / Дай Пэнхай // Китайское музыкознание. — 1989. — № 4. — С. 24–35. (戴鹏海. 民族风格问题六议. 中国音乐学, 1989(4): 24–35)

243. Дин, Синь. Мысли о гармонии в древнекитайской музыке: магистерская диссертация / Дин Синь; Китайский нефтяной университет (Восточный Китай). — 2017. — 43 с. (丁馨. 论中国古代音乐中的“和合”思想 // 中国石油大学(华东). 2017: 43)

244. Дин, Шандэ. О создании исполнительского конкурса фортепианных произведений в китайском стиле / Дин Шандэ // Любители музыки. — 1988. — № 1. — С. 2–3. (丁善德. 谈中国风格钢琴作品创作及演奏比赛. 音乐爱好者, 1988(1): 2–3)

245. Ду, Минсинь. Мои новые мысли о композиции и анализе / под редакцией Тянь Линь // Китайская музыка. — 2017. — № 4. — С. 19–24. (杜鸣心. 我的创作与分析的新思路. 中国音乐, 2017(4): 19–24)

246. Ду, На. Композиционные особенности и анализ фортепианного концерта «Горный лес»: магистерская диссертация / Ду На; Харбинский педагогический университет. — 2015. — 49 с. (杜娜. 钢琴协奏曲《山林》的创作特点与作品分析. 哈尔滨师范大学, 2015: 49 页)

247. Ду, Хэньюань. Музыкальный контекст этнической принадлежности в фортепианном концерте «Хуанхэ» / Ду Хэньюань // Искусствоведческое обозрение. — 2019. — № 22. — С. 61–62. (杜恒元. 钢琴协奏曲《黄河》的民族性音乐语境. 艺术评鉴, 2019(22): 61–62)

248. Дуань, Вэйвэй. Звуковая структура струнной сюиты Чэнь Цигана «Пять стихий» для стальных труб // Журнал Наньтунского университета (издание по общественным наукам). — 2006. — № 22. — С. 116–120. (段伟伟. 陈其钢管弦乐组曲《五行》的音响结构. 南通大学学报(社会科学版), 2006, 22(6): 116–120)

249. Ду, Ясюн. Гексатоника и ее формы в китайской традиционной музыке / Ду Ясюн // Музыкальное исследование. — 2014. — Вып. 3. — С. 36–39. (杜亚雄. 六声音阶及其在我国传统音乐中的形态. 音乐探索, 2014(03): 36–39.)

250. Дэн, Юэ. Анализ структуры «Китайского каприччо № 2» Хуан Анлуня / Дэн Юэ; Лин Гуйсян // Популярная литература и искусство. — 2013. — № 4. — С. 159–161. (邓越; 林贵雄. 黄安伦《中国畅想曲第二号》的曲式结构分析. 大众文艺, 2013(4): 159–161)

251. Жао, Дунлин. Логика прелюдии и фуги соль минор Хуан Анлуня / Жао Дунлин // Журнал Путянского колледжа. — 2018. — № 12. — 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, 2018(12):77–85)

252. И, Гопин. Композиционные приемы в произведениях для народных инструментов Тань Дуня / И Гопин // Океан искусств. — 2021. — № 9. — С. 34–40. (易果平. 谭盾民族器乐作品作曲技法. 艺海. 2021(9): 34–40)

253. Ин, Ни. Сочинение «Эрхуан» Чэнь Цигана. Премьера в исполнении Ланг Ланга в Карнеги-холле / Ин Ни // Новостная сеть Китая. — 2009 [Электрон. ресурс]. — URL: <http://www.chinanews.com/cul/news/2009/10-29/1938285.shtml> (дата обращения: 11.02.2025) (应妮. 陈其钢创作朗朗首演《二黄》惊艳卡内基音乐厅. 中国新闻网. 中新网北京 10 月 29 日北京时间二十九日(美国纽约当地时间 10 月 28 日晚), 2009)

254. Коллекция ста лет китайской музыки. — Пекин: Народное музыкальное изд-во, 2014. — 13000 с. (中国音乐百年典藏. 人民音乐出版社, 13000 页)

255. Коллекция Сянь Синхай / Ассоциация китайских музыкантов. — Пекин: Пекинское музыкальное изд-во, 1960. — 321 с. (中国音乐家协会. 冼星海选集. 北京音乐出版社, 1960: 321)

256. Лай, Дэу. Композитор, который действительно понимает дух симфонии — о новом выпуске CD с оркестровыми произведениями Хуан Анлуня / Лай Дэу // Народная музыка: обзор. — 2001. — № 4. — С. 14–17. (赖德梧. 真正领悟了交响乐精神的作曲家—写在黄安伦管弦乐 CD 发行之际. 人民音乐, 2001(4): 14–17)

257. Ланг, Ланг: использует свою музыку и желтую кожу, чтобы сказать миру, что Китай выдающийся [Электрон. ресурс]. — URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1645989370654594537&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 23.01.2025) (朗朗: 用自己的音乐, 用自己的黄皮肤告诉世界, 中国是出色的)

258. Ли, Мин. История китайской музыки // Центр изучения азиатских исследований в Гонконге. — 1988. — С. 365–385. (李明. 中国音乐史论集. 香港大学亚洲研究中心, 1988: 365–385)

259. Ли, Ни. Пульсирующая культура времени — историческая интерпретация масштабного фортепианного произведения «Молодежный фортепианный концерт» / Ли Ни // Журнал Фучжоуского университета (философия и социальные науки). — 2013. — № 5. — С. 101–104. (李妮. 时代的脉动文化的碰撞—大型钢琴作品《青年钢琴协奏曲》的历史解读. 福州大学学报(哲学社会科学版), 2013(5): 101–104)

260. Ли, Пэнчэн. Жизнь фортепианного искусства Чу Ванхуа — прочтение двух художественных антологий Чу Ванхуа / Ли Пэнчэн // Современная музыка. — 2017. — № 9. — С. 92–93. (李鹏程. 钢琴艺术人生的“幽谷潺音” — 储望华两本艺术文集读后. 当代音乐, 2017(9): 92–93)

261. Ли, Сиань. Вечная ода любви — Концерт для фортепиано с оркестром соль минор Хуан Анлуня / Ли Сиань // Народная музыка. — 1998. — № 7. — С. 16–18. (李西安. 永恒的爱的颂歌 — 黄安伦的《g 小调钢琴协奏曲》. 人民音乐, 1998(7): 16–18)

262. Ли, Сиань. Диалог тенденций современной музыки / Ли Сиань, Чжай Сяосон, Е Сяоган, Тань Дунь // Народная музыка. — 1986. — № 6. — С. 12–18. (李西安, 瞿小松, 叶小钢, 谭盾. 现代音乐思潮对话录. 人民音乐. 1986(6): 12–18)

263. Ли, Синь. Музыкальный анализ увертюры «Китайское каприччио» № 2 Хуан Анлуня / Ли Синь // Северное сияние. — 2019. — № 4. — С. 28–29. (李欣懿. 黄安伦《中国畅想曲》№ 2 序曲音乐分析. 北极光, 2019(4): 28–29)

264. Ли, Цзити. Введение в анализ формы в музыке Китая / Ли Цзити. — Пекин: Музыкальное изд-во Центральной консерватории, 2007. — 289 с. (李吉提. 中国音乐结构分析概论. 央音乐学院出版社, 2007: 289)

265. Ли, Цзити. Сочинение для себя и для слушателя — Анализ двух фортепианных концертов Ду Минсиня / Ли Цзити // Народная музыка. — 2008. — № 7. — С. 12–17. (李吉提. 写给自己也写给听众—浅析杜鸣心的两部钢琴协奏曲. 人民音乐, 2008(7): 12–17)

266. Ли, Ци. Анализ художественного стиля и исполнительской техники «Танцевальной поэмы» для флейты и фортепиано Хуан Анлуня / Ли Ци // Харбинский педагогический университет. — 2019. — № 6. — С. 23. (李琪. 黄安伦长笛与钢琴《舞诗》艺术风格及演奏技巧探析. 哈尔滨师范大学, 2019(6): 23)

267. Ли, Ци. Аналитическое исследование фортепианных концертов «Горный лес» и «Дух весны» / Ли Ци // Северо-западный педагогический университет. — 2004. — № 6. — С. 51. (李琪. 钢琴协奏曲《山林》和《春之采》之分析研究. 西北师范大学. 2004(6): 51)

268. Ли, Ци. Национализация китайского фортепианного концерта «Горный лес» / Ли Ци // Журнал преподавателей высшей школы Ганьсу. — 2004. — № 6. — С. 100–102. (李琪. 从《山林》看中国钢琴协奏曲之民族化. 甘肃高师学报, 2004(6): 100–102)

269. Ли, Цинь. Национальные культурные корни китайской фортепианной музыки // Дом драмы. — 2018. — № 9. — С. 53–55. (李琴. 中国钢琴音乐的民族文化根源. 戏剧之家, 2018(9): 53–55)

270. Ли, Чао. Краткое обсуждение конкурса «В поисках фортепианной музыки с китайским колоритом» / Ли Чао // Дом драмы. — 2010. — № 9. — С. 70–71. (李超. «征求有中国风味的钢琴曲»比赛略论. 戏剧之家, 2010(9): 70–71)

271. Ли, Чжуанмин. Создание песни «Сянь Синхай» / Ли Чжуанмин // Пекинское музыкальное изд-во. — 1985. — С. 23–31. (李全民. 冼星海的歌曲创作. 北京音乐出版社, 1985: 23–31)

272. Ли, Шуофу. Развитие китайского фортепианного концерта: докторская диссертация / Ли Шуофу; Харбинский педагогический университет. — Харбин, 2012. — 41 с. (李硕夫. 中国钢琴协奏曲的发展脉络. 哈尔滨师范大学: 2012: 41)

273. Ли, Юнь. А. Н. Черепнин и западная передача китайской музыки / Ли Юнь // Музыка в Китае. — 2008. — № 3. — С. 142–146. (李云. 齐尔品与中国音乐的西传. 中国音乐, 2008(3): 142–146)

274. Лин, Жонхуа. Сравнительное изучение творческих путей и композиционных техник Цзян Вэнье и Го Цзужона / Лин Жонхуа // Китайская музыка. — 2014. — № 7. — С. 126–130. (林荣华. 江文也、郭祖荣创作道路与创作手法的比较研究. 中国音乐, 2014(7): 126–130)

275. Линь, Цзуй. Об интеграции и использовании этнических элементов в китайских фортепианных произведениях / Линь Цзуй // Этническая выставка Китая. — 2018. — № 22. — С. 133–134. (林萃. 论民族元素在中国钢琴音乐作品中的融合与运用. 中国民族博览, 2018(22): 133–134)

276. Лиу, Цянь. Внутренний монолог на фортепиано. Очерк о фортепианной музыке Хуан Анлуня / Лиу Цянь // Создание музыки. — 2013. — № 5. — С. 120–122. (吕倩. 琴键上的内心独白 — 论黄安伦的钢琴音乐创作. 音乐创作, 2013(5): 120–122)

277. Ло, Пэнсян. Дух трагедии, выкованный в музыке: о композиции Ван Силиня. — Пекин: Туань Цзе, 2020. — 401 с. (雒鹏翔. 用音乐铸造的“悲剧精神” — 论王西麟的音乐创作. 北京: 团结出版社, 2020, 401 页)

278. Лу, Жуйхун. Интерпретация культурного подтекста музыкальных произведений Тань Дуня / Лу Жуйхун // Хэнаньский университет. — 2011. — № 5. — 53 с. (鲁瑞红. 解读谭盾音乐作品的文化内涵. 河南师范大学: 2011(5): 53 页)

279. Лу, Силинь. О философском подтексте китайской традиционной музыки [Электрон. ресурс]. — URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1774895696939391700&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 24.02.2025) (芦熙霖. 浅谈中国传统音乐的哲学内涵)

280. Лю, Бэйпэй. Анализ особенностей художественного взаимодействия и музыкальной композиции в «танцевальной поэзии» / Лю Бэйпэй // Музыкальная композиция. — 2016. — № 9. — С. 116–117. (刘蓓蓓. «舞诗» 中的艺术互融与音乐创作特征分析. 音乐创作, 2016(9): 116–117)

281. Лю, Джуан. Писать музыку, которая движет вами, чтобы двигать людьми. Размышления об интервью с Ду Минсином / Лю Джуан // Музыкальная композиция. — 2007. — № 1. — С. 78–80. (刘涓. 写自己动情的音乐去打动人 — 对杜鸣心访谈的思考. 音乐创作, 2007(1): 78–80)

282. Лю, Дишень. Дума реки. Сянь Синхай и его трудная жизнь. — Гуанчжоу: Южный издательский дом, 2015. — 241 с. (大河之魂: 冼星海和他的非常岁月. 南方出版社, 2015: 241)

283. Лю, Ливэнь. Конкурс «В поисках фортепианной музыки с китайским колоритом» 1934 года / Лю Ливэнь // Су Ду — 2022 [Электрон. ресурс]. — URL: <https://www.fx361.com/page/2022/0605/10424699.shtml> (дата обращения: 15.01.2025) (刘丽雯. 1934 年 «征求有中国风味的钢琴曲» 比赛始末考. 速读, 2022)

284. Лю, Май. Изучение ритмических особенностей и исполнительских сложностей китайских песен № 2 для фортепиано Хуан Анлуня / Лю Май // Музыкальная композиция. — 2017. — № 9. — С. 124–126. (刘刈. 黄安伦钢琴作品 «中国畅想曲 № 2» 节奏特点及演奏难点探究. 音乐创作, 2017(9): 124–126)

285. Лю, Ти. Анализ стилевых особенностей фортепианного произведения «Увертюра и танец» Хуан Анлуня / Лю Ти // Музыкальная жизнь. — 2018. — № 3. — С. 85–86. (刘湜. 黄安伦钢琴作品 «序曲与舞曲» 创作风格特征分析. 音乐生活, 2018(3): 85–86 页)

286. Лю, Фан. Исследование фортепианных сочинений Цзян Вэнье / Лю Фан. // Современная музыка. — 2018. — № 9. — С. 139–141. (刘芳. 江文也钢琴音乐作品研究. 当代音乐, 2018(9): 139–141)

287. Лю, Хайтао. Исследование феномена коллективного творчества в современном китайском музыкальном творчестве / Лю Хайтао, Дуан Сяоли // Современная экономическая информация. — 2016. — № 4. — С. 456–458. (刘海涛; 段小丽. 中国近现代音乐创作中的集体创作现象研究. 现代经济信息, 2016(4): 456–458)

288. Лю, Чэнцзюнь. Композиционные особенности фортепианного концерта Лю Дуньнана «Горный лес» / Лю Чэнцзюнь // Большая сцена. — 2015. — № 1. — С. 141–142. (刘成军. 刘敦南钢琴协奏曲《山林》的创作特征. 大舞台, 2015(1): 141–142)

289. Лю, Шусян. Я и моя Родина. Сборник китайских песен / Лю Шусян. — Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2019. — 560 с. (刘书先. 我和我的祖国—中国歌曲集. 上海音乐出版社, 2019: 560)

290. Лю, Юйжон. Незапланированно виртуозный. Хуан Анлунь. Фортепианный концерт g-moll. Творческое откровение / Лю Юйжон // Мир музыки. — 2010. — № 3. — С. 57–59. (刘玉蓉. 不为技巧 不失技巧, 黄安伦《g 小调钢琴协奏曲》的创作启示. 世界音乐, 2010(3): 57–59)

291. Лю, Юйфан. Композиция и стиль исполнения Первого фортепианного концерта «Дух весны» Ду Минсиня / Лю Юйфан // Новые звуки музыки (Журнал Шэньянской консерватории). — 2010. — № 9. — С. 174–176. (刘玉芳. 杜鸣心《第一钢琴协奏曲》(春之采)的创作与演奏风格. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2010(9): 174–176)

292. Лян, Ихон. Анализ музыкальной фактуры в фортепианном цикле «Пять эскизов» Цзян Вэнье — в контексте композиционных особенностей его ранней фортепианной музыки / Лян Ихон // Северная музыка. — 2019. — № 3. — С. 55–57. (江文也钢琴小品《五首素描》音乐手法分析—兼论其早期钢琴音乐的创作特色. 北方音乐, 2019(3): 55–57)

293. Лян, Маочунь. Китайская современная музыка / Лян Маочунь // Музыкальное изд-во Шанхайской консерватории. — 2009. — С. 114–122. (梁茂春. 中国当代音乐. 上海音乐学院出版社, 2009: 114–122)

294. Лян, Маочунь. Путь развития музыкального творчества Цзян Вэнье / Лян Маочунь // Журнал Центральной консерватории. — 1984. — № 3. — С. 3–11.

(梁茂春. 江文也音乐创作发展轨迹. 中央音乐学院学报, 1984(3): 3–11)

295. Лян, Маочунь. Сто лет фортепианной музыки — вторая кульминация китайского фортепианного творчества / Лян Маочунь // Фортепианное искусство. — 2016. — № 9. — С. 3–10. (梁茂春. 百年琴韵 — 中国钢琴创作的第二次高潮. 钢琴艺术, 2016(9): 3–10)

296. Лян, Маочунь. Сто лет фортепианной музыки — первая кульминация китайского фортепианного творчества (I) / Лян Маочунь // Фортепианное искусство. — 2015. — № 10. — С. 35–43. (梁茂春. 百年琴韵—中国钢琴创作的第一次高潮(二). 钢琴艺术, 2015(10): 35–43 页)

297. Лян, Маочунь. Сто лет фортепианной музыки — первая кульминация китайского фортепианного творчества (II) / Лян Маочунь // Фортепианное искусство. — 2018. — № 5. — С. 13–19. (梁茂春. 百年琴韵—中国钢琴创作的第三次高潮(二). 钢琴艺术, 2018(5): 13–19)

298. Лян, Маочунь. Сто лет фортепианного ритма — третья кульминация китайского фортепианного творчества (IV) / Лян Маочунь // Фортепианное искусство. — 2018. — № 7. — С. 12–19. (梁茂春. 百年琴韵 — 中国钢琴创作的第三次高潮(四). 钢琴艺术, 2018(7): 12–19)

299. Ляо, Хонюй. Традиционные китайские музыкальные элементы в фортепианных произведениях Цзян Вэнье / Ляо Хонюй // Китайская музыка. — 2005. — № 1. — С. 1–5. (廖红宇. 江文也钢琴作品中的中国传统音乐因素. 中国音乐, 2005(1): 1–5)

300. Ма, Вэйна. Исследование об использовании китайских элементов в фортепианных произведениях А. Н. Черепнина / Ма Вэйна // Журнал колледжа Хэйхэ. — 2020. — № 3. — С. 138–139, 177. (马维纳. 齐尔品钢琴作品创作中的中国元素运用研究. 黑河学院学报, 2020(3): 138–139, 177)

301. Ма, Юйди. Анализ музыкальной и исполнительской техники в «Персидском танце» из фортепианной сюиты «Дуньхуаньская мечта» Хуан Анлуня / Ма Юйди // Университет Нинся. — 2018. — № 3. — С. 33. (马语笛. 黄安伦钢琴组曲《敦煌梦》之《波斯舞》的音乐与演奏技法分析. 宁夏大学, 2018(3): 33)

302. Мао, Дун. Воспоминание о Сянь Синхэе / Мао Дун. — Шанхай: Издательский дом «Чуньмин», 1948. — 310 с. (茅盾. «忆冼星海». — 上海: «春明出版社», 1948 年. — 310 页)

303. Мао, Ий. Исследование характеристик и педагогической ценности фортепианного цикла Хуан Анлуня на тексты «Тридцати Сайбэйских песен» / Мао Ий. // Журнал эстетического воспитания. — 2015. — № 3. — С. 114–120. (毛肄. 黄安伦钢琴作品《塞北小曲三十首》创作特征与教学价值研究. 美育学刊, 2015(3): 114–120)

304. Мар, Кэ. Биография Сянь Синхэе / Мар Кэ. — Пекин: Издательский дом народной литературы, 1957. — 293 с. (马克. 冼星海传. 人民文学出版社, 2012: 293)

305. Мар, Кэ. Сянь Синхай — выдающийся музыкант-социалист-реалист в Китае / Мар Кэ; Пекинское музыкальное изд-во. — Пекин, 1958. — 124 с. (马克. 冼星海是我国杰出的社会主义现实主义音乐家. 北京音乐出版社, 1958: 124)

306. Не, Анли. Анализ фортепианной музыки и техники исполнения «Третьей танцевальной поэмы» Хуан Анлуня / Не Анли // Искусствоведческий обзор. — 2017. — № 11. — С. 17–18. (聂安丽. 黄安伦《舞诗第三号》钢琴曲演奏技巧探析. 艺术评鉴, 2017(11): 17–18)

307. Не, На. Творческие особенности фортепианной музыки Хуан Анлуня / Не На // Народная музыка. — 2013. — № 2. — С. 32–33. (聂娜. 中西合璧 独树一帜 — 探析黄安伦钢琴音乐作品的创作特征. 民族音乐, 2013(2): 32–33)

308. Не, Эр. Бессмертная чайка / Не Эр. — Шанхай: Народное музыкальное изд-во, 1987. — 173 с. (聂耳. 永生的海燕. 人民音乐出版社, 1987: 173)

309. Новости Китая: Представляя боевые искусства на фортепиано, Ланг Ланг исполняет премьеру фортепианного концерта Тань Дуня в Нью-Йорке. —

2008 [Электрон. ресурс]. — URL: <https://www.chinanews.com.cn/hr/mzhrxw/news/2008/04-09/1215484.shtml> (дата обращения: 23.02.2025) (中国新闻网: 以钢琴想象武术, 朗朗纽约首演谭盾钢琴协奏曲. 2008)

310. О конфликтах в искусстве каллиграфии // Личная библиотека. — 2016 [Электрон. ресурс]. — URL: http://www.360doc.com/content/16/1116/06/19519242_606905867.shtml (дата обращения: 21.01.2025) (书法艺术中的矛盾论. 个人图书馆. 2016)

311. Оуян, Майрон. Знакомство с жизнью и творчеством А. Н. Черепнина / Оуян Майрон // Искусство музыки. — 1982. — № 4. — С. 107–113. (欧阳美伦. 简介齐尔品的一生及其作品. 音乐艺术. 1982(4): 107–113 页)

312. Поразмыслив 14 дней, он сочинил «Кантату Хуанхэ» в виде концерта и сказал: «Да». На этот раз это была «Моя родина» // Новости Шангуаня. — 2019 [Электрон. ресурс]. — URL: <https://www.shobserver.com/zaker/html/188516.html> (дата обращения: 19.01.2025 (想了 14 天, 将 «黄河大合唱» 谱成协奏曲的他说“我愿意”, 这一次是«我的祖国». 上观新闻, 2019)

313. Пу, Ли. Исследование особенностей и стилей китайских фортепианных сочинений — на примере прелюдий и танцев Хуан Анлуня / Пу Ли // Музыка Севера. — 2017. — № 9. — С. 246–249. (卜莉. 探析中国钢琴作品之特色与风格 — 以黄安伦 «序曲与舞曲» 为例. 北方音乐, 2017(9): 246–249)

314. Пу, Фан. Блеск, и в наши дни он виден — 70 лет пианистического искусства: взгляд сквозь время / Пу Фан // Пианистическое искусство. — 2019. — № 10. — С. 28–35. (蒲方. 辉煌, 还看今朝 — 70 年钢琴艺术纵横谈. 钢琴艺术. 2019(10): 28–35)

315. Пу, Фан. Национальные стремления в создании китайских фортепианных концертов / Пу Фан // Вестник Центральной консерватории. — 1991. — № 4. — С. 59–65. (蒲方. 中国钢琴协奏曲创作中的民族化追求. 中央音乐学院学报, 1991(4): 59–65)

316. Пу, Фан. О развитии китайской фортепианной концертной композиции / Пу Фан // Искусство образования. — 2014. — № 12. — С. 87–88. (蒲方. 论中国钢琴协奏曲创作的发展. 艺术教育, 2014(12): 87–88)

317. Пу, Фан. Столетнее путешествие, романтическое «Пробуждение» — отголоски фортепианного концерта Ду Минсиня / Пу Фан // Народная музыка. — 2021. — № 5. — С. 7–12. (蒲方. 百年征程, 浪漫“觉醒” — 杜鸣心钢琴协奏曲回响. 人民音乐, 2021(5): 7–12)

318. Пэн, Ланьлань. Интеграторы мультикультурализма — исследование фортепианной музыки Чжао Сяошэна: магистерская диссертация / Пэн Ланьлань; Чжэцзянский педагогический университет. — 2012. — 59 с. (彭兰兰. 多元文化的集成者— 赵晓生钢琴音乐研究. 浙江师范大学, 2012: 59)

319. Пэн, Нань. Мессиян и его китайские ученики / Пэн Нань // Народная музыка. — 1985. — № 7. — С. 50–51. (彭南. 梅西安与他的中国学生. 人民音乐, 1985(7): 50–51 页)

320. Пэн, Чэн. Исследование техники фуги на примере произведения «Фуги» ор. 68 Хуан Анлуня / Пэн Чэн. — Нанкинский институт музыкальных искусств, 2014. — 55 с. (彭晨. «赋格四首» 复调技法研究 // 南京音乐艺术学院音乐学报. — 2014: 55)

321. Пэн, Чэн. Композиторская техника Хуан Анлуня в фортепианной танцевально-музыкальной сюите «Сон Дуньхуана» / Пэн Чэн // Музыкальный журнал Нанкинского института музыкальных искусств. — 2013. — № 21. — С. 41–49 (彭晨. 黄安伦 «钢琴组曲“敦煌梦”»之二“伎乐天”作曲技法探究. 南京音乐艺术学院音乐学报, 2013(11): 41–49)

322. Пэн, Юй. Краткий обзор эстетических идей даосской музыки и ее влияния на музыкальную культуру Китая / Пэн Юй // Вестник Чжэнчжоуского университета. — 2003. — № 5. — С. 23–24. (彭钰. 浅论道家音乐美学思想对我国音乐文化的影响. 滁州学院学报, 2003, 5(2): 23–24)

323. Се, Тао. Сравнительное исследование Симфонии № 2 Чжу Цзяньэра и Концерта для фортепиано с оркестром «Дух весны» Ду Минсиня / Се Тао // Китайское музыкознание. — 2002. — № 10. — С. 117–141. (谢涛. 兼收并蓄与推陈出新 — 朱践耳 «第二交响曲» 与杜鸣心钢琴协奏曲 «春之采» 比较研究. 中国音乐学, 2002 (10): 117–141)

324. Сон, Иинь. Выдающийся баланс современности и традиций — исследование философии и техники фортепианной композиции Хуан Анлуня / Сон Иинь // Народная музыка. — 2009. — № 12. — С. 22–26, 91. (宋奕莹. 现代与传统的出色平衡 — 关于黄安伦钢琴音乐创作理念及技法的研究. 人民音乐, 2009(12): 22–26, 91)

325. Сон, Иинь. Исполнительские особенности фортепианной музыки Хуан Анлуня / Сон Иинь // Музыковедение. Северо-Восточный педагогический университет. — Чанчунь, 2007. — 50 с. (宋奕莹. 黄安伦钢琴音乐创作与演奏研究. 东北师范大学, 2007: 50)

326. Сон, Иинь. Музыкальная композиция Хуан Анлуня — на примере Второго фортепианного концерта до минор / Сон Иинь // Музыкальная композиция. — 2014. — № 4. — С. 109–111. (宋奕莹. 黄安伦的音乐创作 — 以 «с 小调第二钢琴协奏曲» 为例. 音乐创作, 2014(4): 109–111)

327. Сон, Иинь. Пусть мир движется под влиянием китайской музыки — на примере создания Китайской школы музыки с фортепианной музыкой Хуан Анлуня / Сон Иинь // Музыкальная композиция. — 2014. — № 12. — С. 109–111. (宋奕莹. 让世界为中国音乐所感动 — 以黄安伦钢琴音乐创作为例兼论 “中国乐派的建立”. 音乐创作, 2014 (12): 109–111)

328. Сон, Тянь. Принципы новой фольклористики в фортепианных произведениях Хуан Анлуня / Сон Тянь // Северная музыка. — 2017. — № 9. — С. 4–5. 宋恬. 黄安伦钢琴作品中的新民间创作(new folkloristics) (原则. 北方音乐, 2017(9): 4–5)

329. Су, Ланьшэнь. Играя музыку, сочиняя произведение — интервью с Ду Минсином / Су Ланьшэнь // Фортепианное искусство. — 1998. — № 5. — С. 4–8.

(苏澜深. 抚琴鸣心曲 挥笔谱佳音-杜鸣心先生访谈录. 钢琴艺术, 1998(5): 4–8)

330. Су, Сия. Цзян Вэнье и характер его фортепианной музыки / Су Сия // Сборник фортепианных произведений Цзян Вэнье. — Пекин: Изд-во Центральной консерватории. — 2006. — С. 1–4. (苏夏. 江文也和他的钢琴音乐特色. 江文也钢琴作品集 / 江小韵. 中央音乐学院出版社, 2006: 1–4)

331. Сун Я. Исследование стиля и культуры китайской фортепианной музыки / Сун Я. — Пекин, Изд-во «Синьхуа», 2015. — 334 с. (宋雅. 中国钢琴音乐风格与文化的研究 / 宋雅. — 北京:新华出版社, 2015 年. 334 页)

332. Сунь, Хуэйчжу. Художественная обработка: усиление или ослабление конфликта? // Газета Вэнь Хуэй. — 2013 [Электрон. ресурс]. — URL: <https://www.sta.edu.cn/72/29/c1579a29225/page.htm> (дата обращения: 28.01.2025) (孙惠柱. 艺术加工: 激化还是淡化矛盾冲突? 文汇报. 2013)

333. Сунь, Цзинань. Сборник по всеобщей истории китайской музыки / Сунь Цзинань, Чжоу Жуцюань. — Шаньдун: Шаньдунское образовательное изд-во. — 2003. — 616 с. (孙继南; 周柱铨. 中国音乐通史简编. 山东教育出版社, 2003: 616)

334. Сунь, Юньлу. Фортепианный концерт «Горный лес». Художественные особенности / Сунь Юньлу // Северная музыка. — 2018. — № 5. — С. 112. (孙昀露. 钢琴协奏曲《山林》的艺术特色. 北方音乐, 2018(5): 112)

335. Сунь, Юэхон. Музыкальный стиль фортепианных сочинений Цзян Вэнье периода его пребывания в Японии / Сунь Юэхон // Музыкальная композиция. — 2017. — № 4. — С. 123–124. (孙月红. 江文也旅日时期钢琴作品的音乐风格. 音乐创作, 2017(4): 123–124)

336. Сюй, Хайлинь. Концерт для фортепиано с оркестром Ду Минсиня «Дух весны» / Сюй Хайлинь // Народная музыка. — 1994. — № 2. — С. 10–13. (修海林. 杜鸣心的钢琴协奏曲《春之采》. 人民音乐, 1994(2): 10–13)

337. Сюй, Хайлинь. Музыкальные размышления Цзян Вэнье // Музыкальное искусство: Журнал Шанхайской консерватории. — 1991. — № 2. — С. 7. (修海林. 江文也的音乐思想. 音乐艺术: 上海音乐学院学报, 1991(2): 7)

338. Сюй, Чунь. Анализ и исполнение «Токкаты» Ду Минсиня для фортепиано // Музыкальная композиция. — 2012. — № 4. — С. 108–110. (许淳. 杜鸣心钢琴曲《托卡塔》的分析与演奏. 音乐创作, 2012(4): 108–110)

339. Сюй, Чунь. Обзор и раскрытие фортепианных произведений Ду Минсиня: размышления о современном фортепианном музыкальном творчестве / Сюй Чунь // Музыкальное творчество. — 2009. — № 9. — С. 109–111. (许淳. 杜鸣心钢琴作品的回顾与启示 — 兼对当前钢琴音乐创作的思索与前瞻. 音乐创作, 2009(9): 109–111)

340. Сюй, Чунь. О современном стиле и значении фортепианной музыки Ду Минсиня / Сюй Чунь // Большая сцена. — 2009. — № 8. — С. 7–9. (许淳. 论杜鸣心钢琴音乐的时代风格与时代意义. 大舞台(双月号), 2009(8): 7–9)

341. Сюй, Шань. Линейная симфония — исследование формирования партии солиста в фортепианном концерте Ван Силиня // Народная музыка. — 2017. — № 8. — С. 16–19. (许珊. 线性的交响 — 王西麟《钢琴协奏曲》中钢琴的织体形态探析. 人民音乐, 2017(8): 16–19)

342. Сюй, Шицзя. Профессор Цзян Вэнье и его музыкальные произведения / Сюй Шицзя // Журнал Центральной консерватории. — 1983. — № 1. — С. 63–66. (薛世家. 江文也教授和他的音乐创作. 中央音乐学院出版社, 1983(1): 63–66)

343. Сян, Минмин. О национальных особенностях фортепианной композиции «Дуй Хуа» Хуан Анлуня / Сян Минмин // Дом драмы. — 2015. — № 8. — С. 97–113. (向敏敏. 谈黄安伦钢琴作品《对花》的民族特色. 戏剧之家, 2015(8): 97–113)

344. Сян, Шаомей. Преобразование эстетического стиля в фортепианной музыке Цзян Вэнье / Сян Шаомей // Журнал Технического профессионального колледжа Нинбо. — 2012. — № 12. — С. 86–89. (项少媚. 试论江文也钢琴音乐美学风格的转变. 宁波职业技术学院学报, 2012(12): 86–89)

345. Сяо, Гуйбинь. Танцевальная поэзия в музыке, интеграция и связность — музыкальный анализ фортепианного произведения «Третья танцевальная поэма»

Хуан Анлуня / Сяо Гуйбинь // Новые звуки Ле Фу (журнал Шэньянской консерватории). — 2015. — № 9. — С. 124–128. (肖桂彬. 舞诗于乐 融汇贯通—黄安伦钢琴曲《舞诗第三号》之音乐分析. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2015(9): 124–128)

346. Сяо, Линь. Большая река с широкими волнами, ветер разносит аромат риса и цветов в обе стороны — интервью с Чу Ванхуа, создателем фортепианного концерта «Моя родина» / Сяо Линь // Новости Пэнпай. — 2020 [Электрон. ресурс]. — URL: https://m.thepaper.cn/baijiahao_9971633 (дата обращения: 27.02.2025).

(小铃. «一条大河波浪宽, 风吹稻花香两岸» — 访钢琴协奏曲《我的祖国》作曲家储望华. 澎湃新闻, 2020)

347. Тан, Жонму. Сто лет памяти Сянь Синхая / Тан Жонму // Народная музыка. — Пекин: Пекинское музыкальное изд-во. — 2005. — С. 6–8. (唐荣牧. 人民音乐 (百年沧桑忆星海). 北京音乐出版社, 2005: 6–8)

348. Тан, Жун. Музыкальный анализ первой части Концерта для фортепиано с оркестром си бемоль мажор («Горный лес») Лю Дуньняня / Тан Жун // Популярная литература и искусство. — 2011. — № 18. — С. 20–21. (唐荣. 刘敦南《降B大调钢琴协奏曲(山林)》第一乐章的音乐分析. 大众文艺, 2011(18): 20–21)

349. Тан, Лици. Изучение тайваньских тем в фортепианной музыке Цзян Вэнье / Тан Лици // Сычуаньский педагогический институт. — 2017. — № 3. — С. 1–74. (唐粒齐. 江文也台湾题材钢琴音乐作品研究. 四川师范大学, 2017(3): 1–74)

350. Тан, Пулин. Душа китайской музыки: сущность эстетики традиционной китайской музыки // Журнал Тяньцзиньской консерватории (Тянь Лай). — 2006. — № 2. — С. 64–69. (唐朴林. 华乐魂 — 中国传统音乐美学要旨. 天津音乐学院学报(天籁), 2006(2): 64–69)

351. Тань, Гэшэн. Исследование традиционных оперных элементов в фортепианном концерте Ван Силиня и проблема симфонизации оперной музыки / Тань Гэшэн // Хуан Чжун: журнал Уханьской консерватории музыки. — 2013. — № 2. — С. 105–116. (檀革胜. 王西麟《钢琴协奏曲》中传统戏曲因素研究—兼论“戏曲音乐交响化”问题. 黄钟: 武汉音乐学院学报, 2013 (2): 105–116)

352. Тон, Чжонлян. Традиционное китайское музыковедение / Тон Чжонлян. — Фуцзянь: Фуцзяньское образовательное изд-во, 2004. — 247 с. (童忠良. 中国传统音乐学. 福建教育出版社, 2004: 247)

353. Третий концерт для фортепиано с оркестром: посвящается острову Гуланьюй / Ду Минсинь; Народное музыкальное изд-во. — Пекин, 2019. — 110 с. (杜鸣心. 第三钢琴协奏曲: 献给鼓浪屿. 人民音乐出版社, 2019: 110)

354. Тянь, Е. Сянь Синхай / Тянь Е. — Цзилинь: Литературно-художественное изд-во Цзилинь, 2011. — 130 с. (田野. 冼星海. 吉林文艺出版社, 2011: 130)

355. У, Синьян. Анализ Второго фортепианного концерта Хуан Анлуня / У Синьян // Оценка искусства. Журнал Южного колледжа Сунь Ятсена. — 2017. — № 4. — С. 132–134 (吴欣阳. 黄安伦《第二钢琴协奏曲》之音乐分析. 艺术评鉴(中山大学南方学院), 2017(4): 132–134)

356. У, Сяо. Исследование текущего положения детского фортепианного образования в контексте «фортепианного бума» / Сяо У // Музыкальное пространство. — 2012. — № 1. — С. 57–58. (吴晓. “钢琴热”背景下当前儿童钢琴教育的探讨. 音乐时空, 2012(1): 57–58)

357. У, Тин. Китайская фортепианная музыка с точки зрения философии жизни: на примере произведения Чу Ванхуа «Звук текущей долины» / Тин У // Си Цзянь Юэ. — 2013. — № 35. — С. 217. (吴婷. 生命哲学透视下的中国钢琴音乐作品 — 以储望华《幽谷潺音》为例. 西江月. 2013(42): 217)

358. У, Цзяцзюнь. Предварительное исследование структуры фортепианного концерта «Горный лес» / У Цзяцзюнь // Новый голос ЮЭФУ (академическое периодическое издание Шэньянской консерватории). — 2005. — № 2. — С. 16–21. (吴家军. 钢琴协奏曲《山林》的结构初探. 乐府新声 (沈阳音乐学院学报), 2005(2): 16–21)

359. У, Юйцзюань. Народные ритмы и современный темперамент: взгляд Ду Минсиня на художественное творчество и стиль его фортепианных произведений / У Юйцзюань. // Журнал Цинхайского педагогического университета (издание по

философии и социальным наукам). — 2011. — № 11. — С. 106–108. (吴雨娟. 民族韵味与时代气质 — 论杜鸣心的艺术创作观及其钢琴作品风格. 青海师范大学学报(哲学社会科学版), 2011(11): 106–108)

360. У, Янь. Этнический фактор в фортепианных произведениях Цзян Вэнье / У Янь, Ян Чуанчжон // Журнал колледжа Сучжоу. — 2011. — № 7. — С. 61–62. (吴燕, 杨传中. 江文也钢琴作品中的民族因素. 宿州学院学报, 2011(7): 61–62)

361. Фан, Чживэнь. «Надежда» сублимируется в синергии — анализ «теории синергии» Чжао Сяошэна в «Богe надежды» / Фан Чживэнь // Народная музыка. — 1986. — № 11. — С. 19–22. (方之文. “希望”在合力中升华 — 对赵晓生在《希望之神》中“合力论”的浅析. 人民音乐, 1986(11): 19–22)

362. Фортепианный концерт Ван Силиня, посвященный Лу Хунжэню. Интервью. — 2010 [Электрон. ресурс]. — URL: <https://www.douban.com/note/98322917/? i=2421829K1f0w-p> (дата обращения: 25.03.2025). (采访: 王西麟献给陆宏恩的钢琴协奏曲. 2010)

363. Фу, Лимин. Сердце как вода, спокойное и далекое — Концерт Ду Минсиня и его новые произведения / Фу Лимин; Чжай Цзиня // Музыкальная композиция. — 2013. — № 5. — С. 100–102. (傅利民; 翟静雅. 心如止水, 宁静致远—杜鸣心先生及其新作品音乐会. 音乐创作, 2013(5): 100–102)

364. Фу, Юэпин. Сянь Синхай / Фу Юэпин // Биографическая информация сотен выдающихся деятелей китайской музыки. — Гуандун: Южный издательский дом, 1997. — 122 с. (付岳平. 中国百杰图传·冼星海. 南方出版社, 1997: 122)

365. Хань, Чжонцзе. Пусть симфонические произведения Сянь Синхая будут лучше служить людям / Хань Чжонцзе // Народная музыка. — Музыкальный издательский дом. — 1957. — С. 17–19. (韩中杰. 人民音乐--<让星海的交响乐更好的为人民服务>. 北京音乐出版社, 1957: 17–19)

366. Хоу, Жуньюйсяо. Об импровизации в традиционной китайской музыке / Хоу Жуньюйсяо // Колонка социальных наук. — 2014. — № 11. — С. 117–119. (侯榕育潇. 论中国传统音乐的即兴性. 社科纵横, 2014(11): 117–119)

367. Хоу, Синьчуань. Ланг Ланг заслужил похвалу зарубежных музыкантов: он обогатил наше представление о китайской истории / Хоу Синьчуань // Народный день. — 2019 [Электрон. ресурс]. — URL: <http://news.haiwainet.cn/n/2019/0422/c3541083-31541649.html?baike> (дата обращения: 22.01.2025) (侯兴川. 朗朗赢得外国音乐界人士点赞: 他丰富了我们对中国故事的想象. 人民日报海外版, 2019 年)

368. Ху, Нань. Музыкальный анализ «Танца водорослей» Ду Минсиня / Ху Нань // Художественное образование. — 2014. — № 1. — С. 95. (胡楠. 杜鸣心 «水草舞» 的音乐分析. 艺术教育, 2014(1): 95)

369. Хуан, Анлунь. Горизонтальная политональность — новый современный подход к написанию мелодий / Хуан Анлунь // Народная музыка. — 1985. — № 3. — С. 22–24. (黄安伦. 在传统调式上的多调性横向进行 — 种新的现代旋律写作法. 人民音乐, 1985(3): 22–24)

370. Хуан, Синь. Исследование этнической принадлежности в фортепианном произведении «Токката» Ду Минсиня / Хуан Синь // Музыкальная композиция. — 2011. — № 1. — С. 114–117. (黄星. 杜鸣心钢琴作品 «托卡塔» 中民族性的挖掘. 音乐创作, 2011(1): 114–117)

371. Хуан, Фэй. Музыкальный стиль Хуан Анлуна и его фортепианной поэмы «Гуланьюй» / Хуан Фэй // Народная музыка. — 2008. — № 5. — С. 26–28. (黄飞. 黄安伦音乐创作风格及钢琴音诗《鼓浪屿》. 人民音乐, 2008(5): 26–28)

372. Хуан, Фэй. Становление и развитие «авангардной музыки» в Китае / Хуан Фэй // Сеть социальных наук Китая — китайский журнал общественных наук [Электрон. ресурс]. — URL: https://m.thepaper.cn/baijiahao_4655230 (дата обращения: 10.01.2025) (黄琲. “先锋派音乐”在中国的形成与发展. 中国社会科学网—中国社会科学报)

373. Хуан, Цзинчэн. Обзор композиций Ван Силя / Хуан Цзинчэн // Северная музыка. — 2016. — № 22. — С. 137, 144. (黄金城. 谈王西麟的创作概况. 北方音乐, 2016(22): 137, 144 页)

374. Хуан, Цзинчэн. Разговор о симфонических чувствах Ван Силиня / Хуан Цзинчэн // Голоса Хуанхэ. — 2016. — № 16. — С. 68–69. (黄金城. 谈王西麟的交响乐情怀. 黄河之声, 2016(16): 68–69)

375. Хуан, Юэ. Янан: четыре странных человека. Ван Шивэй. Сайкэ. Сяю Цзюнь. Сянь Синхай / Хуан Юэ. — Пекин: Китайский молодежный издательский дом, 1998. — 296 с. (黄樾. 延安四怪: 王实味、塞克、萧军、冼星海. 中国青年出版社, 1998: 296)

376. Хэ, Найцян. Десять лет Сянь Синхая в Сингапуре: 1911–1921 / Хэ Найцян // Средства массовой информации Линьзи. — Сингапур, 2015. — 128 с. (何乃强. 冼星海在新加坡的十年 1911–1921. 玲子传媒, 2015: 128)

377. Хэ, Пин. Музыкальный анализ «Кантаты Хуанхэ» / Хэ Пин // Гуанчжойское высшее учебное заведение. — 1989. — С. 30–34. (何平. 关于<黄河大合唱>的音乐浅析. 广州高等教育出版社, 1989: 30–34)

378. Цзин, Лэй. Первый взгляд на китайский фортепианный концерт — обзор его развития между 1900 и 2010 годами / Цзин Лэй // Художественное образование. — 2014. — № 12. — С. 87–88. (荆蕾. 中国钢琴协奏曲初探 — 1900 年到 2010 年间发展概况. 艺术教育, 2014(12): 87–88)

379. Цзин, Сюй. Оценка композиции фортепианного концерта «Эрхуан» / Цзин Сюй // Популярная литература и искусство. — 2017. — № 11. — С. 151–152. (景徐. 钢琴协奏曲《二黄》创作赏析. 大众文艺, 2017(11): 151–152)

380. Цзин, Цзуожен. Композитор-мастер, вышедший из горы — Ду Минсинь / Цзин Цзуожен // Музыка любителей. — 2008. — № 2. — С. 20–22. (景作人. 从山坳中走出的作曲大师作曲家 — 杜鸣心. 音乐爱好者, 2008 (2): 20–22)

381. Цзин, Цзуожен. Симфония времени: прослушивание произведений Хуан Анлуня / Цзин Цзуожен // Музыка любителей. — 2012. — № 9. — С. 32–34. (景作人. 气吞山河的时代交响—听黄安伦作品音乐会. 音乐爱好者, 2012(9): 32–34)

382. Цзинь, Лянхуа. Историческое положение и вклад Цзян Вэнье в историю развития музыки в Китае / Цзинь Лянхуа; Чжан Хуэй // Журнал Северо-восточного

педагогического института (издание по философии и социальным наукам). — 2013. — № 9. — С. 245–247. (金莲花; 张慧. 江文也在我国音乐发展史上的历史地位和贡献. 东北师大学报(哲学社会科学版), 2013(9): 245–247)

383. Цзинь, Лянхуа. Музыкальный и исполнительский анализ фортепианной сюиты «Пекинские эскизы (пекинский сборники Ванхуа)» Цзян Вэнье / Цзинь Лянхуа; Ван Яцин // Фортепианное искусство. — 2011. — № 3. — С. 42–44. (金莲花; 王亚琴. 江文也钢琴套曲《北京万华集》的音乐与演奏分析. 钢琴艺术, 2011(3): 42–44 页)

384. Цзян, Сяюнь. Фортепианные произведения Цзян Вэнье. I том / Цзян Сяюнь. — Пекин: Изд-во Центральной консерватории, 2006. — 182 с. (江小韵. 江文也钢琴作品集. 中央音乐学院出版社, 2006: 182)

385. Цзян, Ханьюй. Беседа об искусстве: настоящий конфликт в драме незаменим // Хунаньская ежедневная газета. — 2022 [Электрон. ресурс]. — URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1731418900577967796&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 28.02.2025) (蒋晗玉. 艺谈 — 戏剧中的真冲突不可缺. 湖南日报. 2022)

386. Цзян, Хао. История Ланг Ланга / Цзян Хао // Внеклассные чтения. — 2007. — Вып. 5. — С. 1–3.] (姜皓. 朗朗的故事. 课外阅读, 2007(5): 1–3)

387. Цинь, Цзюнь. Влияние постмодернизма на китайское фортепианное творчество / Цинь, Цзюнь // Популярная литература и искусство (теория). — 2009. — № 6. — С. 89–90. (秦俊. 后现代主义对中国钢琴音乐创作的影响. 大众文艺(理论), 2009(06): 89–90)

388. Цуй, Сянгуан. Как китайская традиционная музыка «воплощает гармонию, но по-разному»? Интервью с Тянь Цином, почетным директором Института музыкальных исследований Китайской национальной академии искусств // Новости Китая. — 2022 [Электрон. ресурс]. — URL: <https://www.chinanews.com/m/dxw/2022/08-16/9828893.shtml> (дата обращения: 28.02.2025) (崔相光. 中国传统音乐如何体现“和而不同”? —专访中国艺术研究院音乐研究所名誉所长田青. 中国新闻网. 2022)

389. Цуй, Шигуан. Путешествие музыки — беседа с Хуан Анлуном о его музыкальной жизни и создании сочинений для фортепиано / Цуй Шигуан // Фортепианное искусство. — 2000. — Вып. 1. — С. 4–8. (崔世光. 音乐的旅程 — 与黄安伦漫谈他的音乐生活和钢琴创作. 钢琴艺术, 2000(1): 4–8)

390. Цяо, Цзяньчжун. О тоновой структуре народных песен горцев / Цяо, Цзяньчжун // Коллекция мелодий. — 1983. — № 1. — С. 106–107. (乔建中. 论汉族山歌的音调结构. 赵宋光编著. 旋律论文集. 花城出版社, 1983(1): 106–107)

391. Чжан, Вэйсун. Анализ «китайского стиля» китайской фортепианной музыки / Чжан Вэйсун // Образование Шэньси. — 2015. — № 7. — С. 19, 23. (张伟松. 中国钢琴音乐的 «中国风格» 探析. 陕西教育, 2015(7): 19, 23)

392. Чжан, Даньцун. Обзор музыкальных произведений Ду Минсиня / Чжан Даньцун // Голоса Хуанхэ. — 2017. — № 4. — С. 127. (张丹琼. 杜鸣心音乐作品概述. 黄河之声, 2017(4): 127)

393. Чжан, Ион. Интервью с пианистом Конгом Сяньдуном: пусть все китайцы гордятся Хуанхэ / Чжан Ион, Чжао Синьпин [Электрон. ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/reference/7750852/792e1q0n4E4NZC3-RwOxAfujUOIJP9BVLLzlSF3UhjDOD5RkDxZNnGeh46fVHSm-L07Ua9lYXrbXT0H3RdkG871n28kBGd6o6GKpdx7l9uUU-guwWHEVrY> (дата обращения: 11.02.2025) (张勇; 赵新兵. 采访: 台北访钢琴家孔祥东: 让所有中国人为黄河自豪)

394. Чжан, Лили. «Музыка конфуцианского храма» и музыкальный идеал Цзян Вэнье [Электрон. ресурс]. — URL: <https://www.wenmi.com/article/pzxyp104h55p.html> (дата обращения: 23.01.2025). — (张莉莉. «孔庙大晟乐章»与江文也的音乐理想)

395. Чжан, Нинсин. Музыкальная интерпретация и исполнительская интерпретация двух фортепианных прелюдий Хуан Анлуна // Хунаньский педагогический университет. — 2018. — № 5. — С. 66. (张宁馨. 黄安伦两首钢琴前奏曲音乐解读与演奏诠释. 湖南师范大学, 2018(5): 66)

396. Чжан, Сюань. Культурно-ценностная ориентация китайской фортепианной музыки // Журнал факультета гуманитарных наук, Цзяннаньский университет [Электрон. ресурс]. — URL: <https://www.21ks.net/lunwen/jzqx/112261.html> (дата обращения: 24.02.2025) (张璇. 中国钢琴音乐文化价值取向. 江南大学人文学院)

397. Чжан, Сянь. Исследование композиционных приемов фортепианного концерта Чэнь Цигана: магистерская диссертация / Чжан Сянь; Шанхайская консерватория музыки. — Шанхай, 2019. — 31 с. (张弦. 陈其钢钢琴协奏曲的作曲技法研究. 上海音乐学院, 2019: 31)

398. Чжан, Фа. Разнообразие новых музыкальных тенденций в китайской музыке 1980-х годов / Чжан Фа // Вестник Северо-западного университета. — 2009. — № 1. — С. 148–154. (张法. 20 世纪 80 年代新潮音乐倾向的多样性. 西北大学学报. 2009(1): 148–154)

399. Чжан, Хао. Предварительное исследование «китайского стиля» китайской фортепианной музыки / Чжан Хао // Научно-технический стиль. — 2017. — № 25. — С. 226, 231. (张浩. 中国钢琴音乐的 «中国风格» 初探. 科技风, 2017(25): 226, 231)

400. Чжан, Цзиньбао. Исследование «Фортепианного концерта» Ван Силиня: магистерская диссертация / Чжан Цзиньбао; Северо-западный национальной университет. — Ланьчжоу, 2013. — 86 с. (张金宝. 王西麟 «钢琴协奏曲» 研究. 西北民族大学, 2013: 86)

401. Чжан, Цзюньи. Исследование композиционных особенностей в фортепианной музыке Цзян Вэнье Бэйпинского периода (1938–1949) / Чжан Цзюньи // Сианьская консерватория. — 2019. — № 5. — С. 1–85. (张琚怡. 江文也北平时期 (1938 年–1949 年) 的钢琴音乐创作研究. 西安音乐学院, 2019(5): 1-85 页)

402. Чжан, Цзяньчэн. Исследование «Духа весны», шедевра сочетания Востока и Запада / Чжан Цзяньчэн // Музыкальная композиция. — 2011. — № 1. — С. 125–127. (张建成. 中西合璧的杰作 — «春之采» 之研究. 音乐创作, 2011(1): 125–127)

403. Чжан, Чаоцунь. Фортепиано в Китае / Чжан Чаоцунь. — Пекин: Литературное изд-во Китайской Федерации, 2015. — 438 с. (张超群. 钢琴在中国. 中国文联出版社, 2015: 38)

404. Чжан, Шуай. Анализ исполнительской техники в фортепианных произведениях Цзян Вэнье / Чжан Шуай // Новое звучание музыки (Журнал Шэньянской консерватории). — 2016. — № 9. — С. 1–81. (张帅. 江文也钢琴作品演奏技术分析. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2016(9): 1–81)

405. Чжан, Шуан. Оглядываясь назад на «Моменты пекинской оперы» — о музыкальном языке Чэнь Цигана / Шуан Чжан // Написание музыки. — 2015. — № 9. — С. 107–109. (张爽. 回望《京剧瞬间》——兼谈陈其钢的音乐语言. 音乐创作, 2015(9): 107–109)

406. Чжао, Сиин. Исследование Фортепианного концерта «Эрхуан» Чэнь Цигана: магистерская диссертация / Чжао Сиин; Китайская государственная консерватория. — Пекин, 2017. — 52 с. (赵思颖. 陈其钢《钢琴协奏曲〈二黄〉》的研究. 中国音乐学院, 2017: 52)

407. Чжао, Сяошэн. Возникновение синкретизма и его суть / Чжао Сяошэн // Музыковедение. — 1987. — № 2. — С. 24. (赵晓生. 合力论产生的原由及其内核. 音乐研究, 1987(2): С. 24)

408. Чжао, Сяошэн. Неоромантический комбинационизм [Neoromanticbinism] / Чжао Сяошэн // Китайское музыковедение. — 1986. — № 4. — С. 38. (赵晓生. «新浪漫主义合力论» [Neoromanticbinism]. 中国音乐学, 1986(4): 38)

409. Чжао, Сяошэн. Путь фортепианного исполнительства / Чжао Сяошэн. — Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2007. — 427 с. (赵晓生. 钢琴演奏之道 (新版). 上海音乐出版社, 2007: 427)

410. Чжао, Сяошэн. Система композиции Тайцзи / Чжао Сяошэн. — Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2006. — 417 с. (赵晓生. 太极作曲系统. 上海音乐出版社, 2006: 417)

411. Чжао, Хуан. Великолепная лирическая тональная поэма — анализ фортепианного концерта си-бемоль мажор «Горный лес» / Чжао Хуан // Музыкальная композиция. — 2006. — № 3. — С. 99–103. (赵娟. 一部壮美的抒情音诗—浅析降 B 大调钢琴协奏曲《山林》. 音乐创作, 2006(3): 99–103)

412. Чжао, Цянь. Слушая музыкальный мир Ду Минсиня // Литературный журнал. — 2016. — № 7. — С. 2. (赵倩. 聆听杜鸣心的音乐世界. 文艺报, 2016(7): 2)

413. Чжи Гэшэн. Три типа дискурсивной системы Ван Силяня: новейшее тематическое исследование «Квартета», «Диалога комедии» и «Концерта для фортепиано» // Создание музыки. — 2012. — № 10. — С. 59–65. (植革胜. 王西麟的三种话语系统—以近作《四重奏》、《喜剧的对话》和《钢琴协奏曲》为例. «音乐创作». 2012 年第十期. 页 59–65)

414. Чжоу, Минсунь. Впечатления о концерте Хуан Анлуня / Чжоу Минсунь // Музыкальные рецензии. — 2012. — № 6. — С. 50–52. (周铭孙. 中国魂 黄土. 音乐评论, 2012(6): 50–52)

415. Чжоу, Фан. Анализ эволюции фортепианных произведений Цзян Вэнье // Журнал колледжа Синьсян (издание по социальным наукам). — 2009. — № 6. — С. 174–175. (周芳. 浅析江文也钢琴作品风格的演变. 新乡学院学报(社会科学版), 2009(6): 174–175)

416. Чжу, Лянчжи. Два гармоничных состояния китайского искусства / Лянчжи Чжу // Книжная арт-коммуна — 15 уроков китайской эстетики. — 2022 [Электрон. ресурс]. — URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA3MzEzNjIyMw==&mid=2652083642&idx=1&sn=9130430f841d92533247e5417ff2ac08&chksm=84f4948ab3831d9c70ba320cd660849110a713c3e270ba6e5bf549893d1ff5a0a52b4b5e7060&scene=27 (дата обращения: 28.02.2025) (朱良志. 中国艺术的两种和谐境界. 书艺公社—中国美学十五讲. 2022)

417. Чжу, Мэймэй. О применении элементов оперы в музыкальном творчестве Чэнь Цигана: докторская диссертация / Чжу, Мэймэй; Нанкинский университет искусств. — 125 с. (朱玫玫. 论陈其钢音乐创作中对戏曲元素的运用. Diss. 南京艺术学院. 125 页)

418. Чжу, Хэ. Исследование гармонической техники в фортепианных произведениях Хуан Анлуня / Чжу Хэ // Северная музыка. — 2018. — № 9. — С. 76–77. (朱贺. 黄安伦钢琴作品和声技法探析. 北方音乐, 2018(9): 76–77)

419. Чжу, Чуанциан. Психология в литературе / Чжу Чуанциан. — Аньхой: Изд-во Аньхойского учебного заведения, 1996. — 213 с. (朱光潜. 文艺心理学. 安徽教育出版社, 1996: 213)

420. Чжуо, И. Интерпретация фортепианного концерта «Дух весны» Ду Минсиня / Чжуо И, Чэн Синван // Симфония (журнал Сианьской консерватории). — 2013. — № 12. — С. 147–150. (卓颐; 程兴旺. 杜鸣心钢琴协奏曲《春之采》音乐的阐释. 交响(西安音乐学院学报), 2013(12): 147–150)

421. Чжэн, Жиан. История антияпонской музыки / Чжэн Жиан. — Шаньдун: Издательский дом Хуанхэ, 2005. — 303 с. (陈志昂. «抗战音乐史». — 中国山东: «黄河出版社», 2005 年. — 303 页)

422. Чжэн, Сыджюнь. Анализ структуры первого фортепианного концерта Цзян Вэнье / Чжэн Сыджюнь // Мир Музыки (Журнал Хунаньского педагогического института). — 2020. — № 4. — С. 49–54. (陈思君. 江文也《第一钢琴协奏曲》音乐结构分析. 湖南师范大学. 音乐世界, 2020(4): 49–54)

423. Чжэн, Цзинян. Цзян Вэнье в культурной перспективе XX века / Чжэн Цзинян // Исследование музыки. — 2015. — № 1. — С. 3–17. (郑锦扬. 20 世纪文化视野中的江文也. 音乐探索, 2015(1): 3–17)

424. Чжэн, Юань. Предварительное исследование китайской фортепианной музыкальной композиции во второй половине двадцатого века / Чжэн Юань // Фуцзяньский педагогический университет. — 2006. — № 4. — С. 184. (郑远. 二十世纪下半叶中国钢琴音乐创作初探. 福建师范大学, 2006(4): 184)

425. Чжэн, Юнфэй. Исторические предпосылки и анализ музыкальной структуры концерта для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» / Чжэн Юнфэй // Большая сцена (Основной журнал Пекинского университета). — 2010. — № 4. — С. 99–100. (陈云飞. «黄河钢琴协奏曲» 历史背景及曲式结构分析. 大舞台(北京大学核心期刊), 2010(4): 99–100)

426. Чжэн, Яли. Анализ композиционных особенностей фортепианной сюиты «Молодые люди нового века» Ду Минсиня / Чжэн Яли // Аньхуэйская литература. — 2006. — № 9. — С. 133–134. (郑雅丽. 杜鸣心 «新世纪少年钢琴组曲» 的创作特点分析. 安徽文学(下半月), 2006(9): 133–134)

427. Чи, Мингмин. Исследование художественного стиля фортепианной сюиты «Дуньхуаньская мечта» Хуан Анлуня / Чи Мингмин // Педагогический университет Внутренней Монголии. — 2018. — № 3. — С. 74. (迟铭明. 黄安伦钢琴组曲 «敦煌梦» 艺术风格之研究. 内蒙古师范大学, 2018(3): 74)

428. Чу, Ванхуа. Ду Минсинь и «Танец водорослей» / Чу Ванхуа // Фортепианное искусство. — 2008. — № 2. — С. 8–11. (储望华. 杜鸣心与 «水草舞». 钢琴艺术, 2008(2): 8–11)

429. Чу, Ванхуа. Эпоха «коллективного творчества» / Чу Ванхуа // Фортепианное искусство. — 1999. — № 4. — С. 11–13. (储望华. «集体创作»的年代. 钢琴艺术, 1999(4): 11–13)

430. Чэнь, Линь. Теория и практика гексатоники // Журнал Центральной консерватории. — 2020. — Вып. 2. — С. 81–96. (陈林. 六声音阶的理论与实践. 中央音乐学院学报, 2020(02): 81–96)

431. Чэнь, Ци. Художественные характеристики и исполнительский анализ фортепианного сочинения «Токката» Ду Минсиня / Чу Ванхуа // Хубэйский педагогический университет. — 2018. — № 6. — С. 16. (陈琪. 杜鸣心钢琴曲 «托卡塔» 的艺术特征及演奏分析. 湖北师范大学, 2018(6): 16)

432. Шао, Юйчжу. Изучение фортепианной сюиты «Красный женский отряд» Ду Минсиня / Шао Юйчжу // Шаньдунский педагогический университет. — 2014.

— № 4. — С. 57. (邵玉珠. 杜鸣心钢琴组曲《红色娘子军》研究. 山东师范大学, 2014(4): 57)

433. Шао, Юн. Говоря о творении Сянь Синхя / Шао Юн // Пекинское публичное изд-во. — 2013. — С. 18–20. (邵云. 浅谈冼星海的音乐创作. 大众出版社, 2013: 18–20)

434. Ши, Сюйюй. Анализ фортепианного концерта Лю Дуньнана «Горный лес» / Ши Сюйюй // Журнал Северо-Китайского института сохранения водных ресурсов и гидроэнергетики (издание по общественным наукам). — 2010. — № 6. — С. 71–73. (史秀玉. 刘敦南的钢琴协奏曲《山林》浅析. 华北水利水电学院学报(社科版), 2010(6): 71–73 页)

435. Ши, Цинюэ. Звук сердца — Интервью с Ду Минсином, композитором первого поколения Нового Китая / Ши Цинюэ // Время искусства Китая. — 2016. — № 11. — С. 44–53. (史青岳. 心的鸣放 —访新中国第一代作曲家杜鸣心. 中国艺术时空, 2016(11): 44–53)

436. Шуай, Мэн. Исследование особенностей национализированных фортепианных музыкальных композиций Чу Ванхуа / Шуай Мэн // Голоса Хуанхэ. — 2021. — № 20. — С. 71–73. (帅梦. 储望华钢琴音乐作品民族化创作特征探究. 黄河之声, 2021(20): 71–73)

437. Юань, Сюэн. Исследование педагогического применения фортепианного произведения «Тридцать пьес Сайбэй» Хуан Анлуня / Юань Сюэн // Сиань-ская консерватория. — 2018. — № 5. — С. 52. (袁学雯. 黄安伦钢琴作品《塞北小曲三十首》的教学应用研究. 西安音乐学院, 2018(5): 52)

438. Юй, Сяоман. Исследование исполнения фортепианной сюиты «Красный женский отряд» / Юй Сяоман // Харбинский педагогический университет. — 2016. — № 6. — С. 30. (于晓曼. 钢琴组曲《红色娘子军》的演奏研究. 哈尔滨师范大学, 2016(6): 30)

439. Юй, Юэ. Предварительное исследование теоретической системы музыки и композиции Чжао Сяошэна / Юй Юэ // Северная музыка. — 2016. — № 22. — С. 139. (于玥. 赵晓生的音乐理论体系与创作初探. 北方音乐, 2016(22): 139)

440. Ян, Жонжон. Книга чэньюй / Ян Жонжон, Шэн Ихуа. — Шанхай: Изд-во Шанхайского словаря, 2015. — 545 с. (杨蓉蓉, 沈毅骅. 成语书. 上海辞书出版社. 2015: 545)

441. Ян, Синь. Применение философского мышления в анализе музыки: магистерская диссертация / Ян Синь; Цзилиньский университет искусств. — 2017. — 56 с. (杨昕晔. 哲理运思在音乐分析中的运用. 吉林艺术学院. 2017: 56)

442. Ян, Цзинь. Влияние идей эстетики даосизма на китайскую национальную музыку / Ян Цзинь // Вестник Аньцинского педагогического университета (Общественные науки). — 2004. — № 23(3). — С. 85–86. (杨瑾. 道家美学思想对中国民族音乐的影响. 安庆师范学院学报 (社会科学版), 2004, 23(3):85–86 页)

443. Ян, Юэ. Исследование гармонии в музыке Ван Силиня: магистерская диссертация / Ян Юэ. — Пекин, 2015. — 56 с. (杨越. 王西麟音乐创作中的和声技法研究. 硕士学位论文. 2015 年于中国音乐学院. 56 页)

444. Янь, Бин. Анализ структуры фортепианного концерта «Горный лес» / Янь Бин // Искусствознание. — 2015. — № 1. — С. 53–55. (阎冰. 钢琴协奏曲 «山林» 结构解析. 艺术研究, 2015(1): 53–55 页)

445. Янь, Чэнь. Музыкальная жизнь Ван Силиня: сборник статей / Отв. ред. Янь Чэнь. — Хунань: Хуачен, 2015. — 344 с. (陈燕. 王西麟的音乐人生. 主编: 陈燕. 南方出版传媒. 2015 年. 344 页)

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Справочная биографическая информация о китайских композиторах

Ван Силинь (г. р. 1936) — автор трех опер, девяти симфоний, пяти симфонических сюит, многочисленных одночастных сочинений для симфонического оркестра, пяти концертов для разных инструментов с симфоническим оркестром, а также вокально-хоровых и камерных сочинений, киномузыки. Несмотря на широкий охват различных жанров в своем творчестве, более всего композитор ценил симфонию.

Он выпускник Шанхайской консерватории, по окончании которой работал композитором Центрального вещательного симфонического оркестра. В 1964 году он был сослан в провинцию Шанси на четырнадцать лет (за протест против запрета на современную западную музыку), где половину срока находился в тюремном заключении, а после — дирижировал Ансамблем художественной самодеятельности [139, с. 126]. После Культурной революции он вернулся в Пекин. В 2014 году он заключил контракт с немецким музыкальным издательством «Schooter» и с 2017 года живет в Германии [196, с. 6].

Ду Минсинь (г. р. 1928) — композитор, чье творчество очень разнопланово. Среди его сочинений — две симфонии, четыре фортепианных концерта, два концерта для скрипки, три симфонических увертюры, пять симфонических поэм, хоры, музыка к танцевальным драмам, кино и др. В 1954–1958 годах Ду Минсинь обучался в Московской консерватории, после чего вернулся в Китай. Он работал на композиторском факультете Центральной музыкальной консерватории, где в 1976 году стал профессором и деканом композиторского факультета [См. подробнее: 403, с. 102]. Он был членом жюри многих международных и национальных музыкальных конкурсов.

Инь Чэнцзун (г. р. 1945) — пианист и композитор. Он обучался в Музыкальной консерватории Шанхая и Ленинградской консерватории. Его роль в популяризации китайской музыки связана в том числе с тем, что он первым из китайских пианистов стал делать видеозаписи своих выступлений [См. подробнее в нашей статье: 393, с. 319–320].

Лю Дуньнань (г. р. 1940) — композитор, работающий в разных жанрах. Он выучился в Китае, продолжил образование в США (защитил магистерскую степень в Чикагском университете), где работает в настоящее время. Он создал многочисленные сочинения для фортепиано, концерт для фортепиано с оркестром «Горный лес», оркестровое произведение «Музыкальная фантазия поэта», балет «Лян Шаньбо и Чжу Интай», симфоническую поэму «Уаньгэ» (*кит.* «Похоронная песня»), произведение для камерного хора «В густом лесу» и др.

Лю Шикунь (г. р. 1939) с 1951 года обучался в Центральной консерватории в Пекине, с 1960 — в Московской консерватории. Он писал преимущественно фортепианную музыку. Самой крупной его работой был «Молодежный фортепианный концерт» (1959).

Сянь Синхай (1905–1945) — один из крупнейших китайских композиторов и музыковедов. Центральное место в его творчестве занимают вокальные сочинения. Ему принадлежат также вокально-хоровые произведения, опера, симфонические произведения, камерная музыка. Он написал теоретические труды: «Исследование народной песенности» («民歌研究»), «Теория форм национальной музыки Китая» («论中国的民族音乐形式»), «Народная песня в китайской музыке» («民歌与中国新兴音乐»).

Сяо Юмэй (1884–1940) — композитор и педагог, первый китайский музыкант, получивший докторскую степень за рубежом (в Германии), основатель Шанхайской консерватории. Он обучался в Японии, после чего вернулся в Китай. Далее последовало обучение в Лейпциге и Берлине, где он вел исследовательскую работу. С 1920 года он преподавал в Китае, руководил Институтом музыкальных исследований Пекинского университета и Шанхайской консерваторией (первоначальное название которой — Национальный институт музыки).

Тань Дунь (г. р. 1957) — композитор, дирижер, исполнитель на виоле д’амур и народных китайских инструментах. Он обучался в Центральной консерватории в Пекине (1978–1985). С 1986 по 1993 год он жил в Нью-Йорке, где окончил докторантуру Колумбийского университета (класс композиции Чжоу Вэньчжуна).

Хуан Анлунь (г. р. 1949) — композитор и дирижер, кроме того, он профессионально владел фортепиано, начав играть в пять лет, в семь — написал альбом пьес для этого инструмента. Он окончил Центральную консерваторию в Пекине, работал в Центральном оперном театре того же города. В 1980 году он переехал в Канаду, где обучался композиции в трех университетах — Торонто, Питтсбурга и Йельском университете [См. подробнее: 184, с. 64]. На протяжении многих лет он состоял в Канадской ассоциации композиторов, трижды переизбирался ее председателем. Его творчество охватывает практически все музыкальные жанры. Особое место занимают симфонии (более двадцати).

О композиторском масштабе Хуан Анлуна свидетельствует, прежде всего, его творческое наследие — самое обширное среди китайских композиторов, охватывающее практически все жанры: оперы, балеты, симфонии, хоровые, вокальные и камерные произведения, сольные сочинения для различных инструментов, киномузыку.

Цзян Вэнье (1910–1983) обучался сначала в Японии, затем — в Китае. Он сочинял в разных жанрах. Его музыка по-прежнему исполняется. На протяжении всей жизни он вел педагогическую деятельность в высших музыкальных учебных заведениях Китая [подробнее о его жизненном пути см. в нашей статье: 30, с. 16–20].

Среди сочинений Цзян Вэнье — двенадцать крупных оркестровых пьес, фортепианный концерт, музыка к пяти танцевальным драмам, восемь камерных сочинений (трио, квинтеты, Сюита для виолончели), тридцать три фортепианных сочинения (сюиты, циклы, сонаты, пьесы), двенадцать песенных циклов, хоровые произведения, были начаты две оперы. Также он аранжировал и адаптировал более ста народных тайваньских песен, собранных им в экспедициях во время обучения в Японии.

Чжан Сяоху (1914–1997) — композитор и дирижер. Он был деканом факультета композиции Китайской консерватории, а в дальнейшем — ее проректором; работал в различных образовательных комитетах и ассоциациях. Он писал оперы, танцевальные драмы, концерты, оркестровую и камерную музыку, концертные пьесы для ансамблей народной музыки, хоры, песни, а также музыку для спектаклей.

Чу Ванхуа (г. р. 1941) — пианист, композитор и педагог (преподавал на фортепианной кафедре Центральной консерватории в Пекине). В 1982 году он поступил в Университет Мельбурна (Австралия) для изучения современной композиции под руководством Питера Талтона и остался там работать [см. подробнее: 154]. Помимо фортепианной музыки, Чу Ванхуа работал в таких жанрах, как фортепианный ансамбль, симфоническая поэма, камерный ансамбль, а также писал хоры, сольные произведения для народных инструментов и киномузыку.

Чэнь Циган (г. р. 1951) — обладатель премии SACEM (2005, за симфоническую музыку), премии Академии Шарля Кро (2006). После окончания Центральной консерватории в Пекине он продолжил обучение в Парижской консерватории у Оливье Мессиана. Он автор камерной и оркестровой музыки, инструментальных концертов, музыки к фильмам и др.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Таблица 1. Перечень фортепианных концертов китайских композиторов в хронологическом порядке.

Номер	Композитор	Название сочинения	Год создания	Статус публикации
1	Цзян Вэнье	Первый концерт для фортепиано с оркестром, ор. 16	1936	Опубликован в 2006 г.
2	Чжан Сяоху	Концерт для фортепиано с оркестром	1945	Не опубликован
3	Го Цзужон	Первый концерт для фортепиано с оркестром	1954	Опубликован в 2009 г.
4	Го Цзужон	Второй концерт для фортепиано с оркестром	1957	Опубликован в 2009 г.
5	Лю Чжуан	Концертино для молодежи	1957	Не опубликован
6	Го Цзужон	Четвертый концерт для фортепиано с оркестром	Начата в 1957 году, вынужденно остановлена по политическим причинам, закончена в 1995 году.	Опубликован в 2009 г.
7	Сюй Чжэньминь	Концерт для фортепиано с оркестром	1957	Не опубликован
8	Чжу Жэньюй	Концерт для фортепиано с оркестром для детей	1958	Не опубликован
9	Го Цзужон	Третий концерт для фортепиано с оркестром	1959	Опубликован в 2009 г.
10	Лю Шикунь, Сунь Илинь, Пань Имин, Хуан Сяофэй	Молодежный фортепианный концерт	1959	Опубликован в 1961 г.

11	Гуань Най-чжун	Первый концерт для фортепиано с оркестром	1959	Не опубликован
12	Гуань Най-чжун	Второй концерт для фортепиано с оркестром	Нет информации	Не опубликован
13	Ша Мэй	Первый концерт для фортепиано с оркестром	1960	Не опубликован
14	Ши Ваньчунь	Первый концерт для фортепиано с оркестром	1963	Не опубликован
15	Го Цзужон	Пятый концерт для фортепиано с оркестром	1968	Опубликован в 2009 г.
16	Го Цзужон	Шестой концерт для фортепиано с оркестром	1968	Опубликован в 2009 г.
17	Инъ Чэнцзун, Чу Ванхуа, Шэн Лихун, Лю Чжуан, Ши Шучэн, Сюй Фэйсин	Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ»	1969	Опубликован в 1970 г.
18	Хуан Чжэнь-мао	Концерт для фортепиано с оркестром ре минор, «Великолепная родина»	1971	Не опубликован
19	Го Чжиюань	Концертино для фортепиано и струнного оркестра	1973	Опубликован в 1993 г.
20	Чу Ванхуа, Чэнь Пэйсюн	Концерт для фортепиано с оркестром «Интернационал»	1973	1973
21	Ян Лицин, Пань Чжаохэ, Сюй Чжань-хай	Концерт для фортепиано с оркестром «На берегу моря»	1975	Не опубликован
22	Го Чжихун, Лю Шикунь, Лю Чжуан	Концерт для фортепиано с оркестром «Воинственный тайфун»	1977	Не опубликован

23	Чу Ванхуа, Чжу Гуньи	Концерт для фортепиано с оркестром «Дети Южно-Китайского морья»	1977	Не опубликован
24	Го Цзужон	Седьмой Концерт для фортепиано с оркестром	1977	Опубликован в 2009 г.
25	Жао Юйянь	Концерт для фортепиано с оркестром «Посвяще- ние молодежи»	1979	Опубликован в 1995 г.
26	Лю Дуньнань	Концерт для фортепиано с оркестром «Горный лес»	1979	Опубликован в 2007 г.
27	Ло Цзинцзин	Концерт для фортепиано с оркестром	1979	Не опубликован
28	Хуан Анлунь	Концерт для фортепиано с оркестром соль минор, Ор. 25b	1982	Опубликован в 2006 г.
29	Ма Сицзун	Концерт для фортепиано с оркестром ля мажор	1983	Не опубликован
30	Тань Дунь	Концерт для фортепиано с оркестром	1983	Не опубликован
31	Ша Мэй	Второй концерт для фор- тепиано с оркестром	1984	Не опубликован
32	Сюй Цзисин	Первый концерт для фортепиано с оркестром	1984	Не опубликован
33	Дин Шандэ	Концерт для фортепиано с оркестром си бемоль мажор, ор. 23	1984–1986	Опубликован в 2011 г.
34	Чэнь Ган	Концерт для фортепиано с оркестром «Лян Шаньбо и Чжу Интай»	1985	Опубликован в 2016 г.
35	Чжао Сяошэн	Первый концерт для фортепиано с оркестром «Афродита»	1985	Опубликован в 2015 г.

36	Гуань Най-чжун	Третий концерт для фортепиано с оркестром «Герой»	1985	Не опубликован
37	Гуань Най-чжун	Четвертый концерт для фортепиано с оркестром «Дом летающих кинжалов»	Нет информации	Не опубликован
38	Сюй Сунжен	Концерт для фортепиано с оркестром «Вариации на тему “Падающий дождь”»	1985	Не опубликован
39	Чу Ванхуа	Первый концерт для фортепиано с оркестром «Бамбук»	1986	Не опубликован
40	Ду Минсинь	Первый Концерт для фортепиано с оркестром «Дух весны»	1986	Опубликован в 1988 г.
41	Хань Лань-куй	Концерт для фортепиано с оркестром	1986	Не опубликован
42	Цуй Шигуан	Концерт для фортепиано с оркестром «Чу Хань»	1987	Опубликован в 2018 г.
43	Го Цзужон	Концерт для фортепиано с оркестром ре бемоль мажор	1988	Опубликован в 2009 г.
44	Чу Ванхуа	Второй концерт для фортепиано с оркестром	1989	Не опубликован
45	Чжао Сяошэн	Второй концерт для фортепиано с оркестром «Звучание Ляо»	1991	Опубликован в 2015 г.
46	Ду Минсинь	Второй концерт для фортепиано с оркестром	1991	Не опубликован
47	Чжэнь И	Концерт для фортепиано с оркестром	1992	Не опубликован
48	Сяо Тайжань	Концерт для фортепиано	1992	Не опубликован

		с оркестром до минор, Ор. 53		
49	Лу Йен	Концерт для фортепиано с оркестром	1995	Не опубликован
50	Тань Дунь	Концерт для щипкового фортепиано и десяти ин- струментов	1995	Не опубликован
51	Чжан Чао	Концерт для фортепиано с оркестром «Рhapsодия Айлао»	1996	Опубликован в 2008 г.
52	Хуан Анлунь	Второй концерт для фор- тепиано с оркестром	1999	Опубликован в 2006 г.
53	Инь Цин, Ван Цзянь- чжун, Ян Лицин	Концерт для фортепиано с оркестром «Шаг в но- вую эпоху»	1999	Опубликован в 2003 г.
54	Ду Минсинь	Третий концерт для фор- тепиано с оркестром («Посвящается острову Гуланьюй»)	2002	Опубликован в 2019 г.
55	Чу Ванхуа	Третий концерт для фор- тепиано с оркестром	2004	Не опубликован
56	Хао Вэйя	Концерт для фортепиано с оркестром «Янцзы»	2004	Не опубликован
57	Ван Шигуан	Концерт для фортепиано с оркестром «На реке Сонхуа»	2005	Опубликован в 2014 г.
58	Гао Пин	Концерт для фортепиано с оркестром	2007	Не опубликован
59	Тань Дунь	Концерт для фортепиано с оркестром «Огонь»	2008	Опубликован в 2008 г.
60	Лу Йен	Второй концерт для фор- тепиано с оркестром	2008	Не опубликован

61	Фэн Вэйцзюнь	Концерт для фортепиано с оркестром «Призрак»	2009	Не опубликован
62	Чэнь Циган	Концерт для фортепиано с оркестром «Эрхуан»	2009	Опубликован в 2016 г.
63	Ван Силинь	Концерт для фортепиано с оркестром	2010	Опубликован в 2014 г.
64	Ян Лицин	Концерт для фортепиано с оркестром «Любовная связь с рекой»	2010	Не опубликован
65	Мереджих	Концерт для фортепиано с оркестром «Андай»	Нет информации	Не опубликован
66	Юй Вэйгуан	Концерт для фортепиано с оркестром «Весенняя волна» (посвящается 1250-летию путешествия Цзяньчжэня в Японию)	2013	Не опубликован
67	Ся Лян	Концерт для фортепиано с оркестром «Облака на реке»	2016	Опубликован в 2016 г.
68	Гуань Найчжун	Пятый концерт для фортепиано с оркестром «Душа Китая»	2016	Опубликован в 2016 г.
69	Ма Шухао	Концерт для фортепиано с оркестром «Великий поход»	2016	Опубликован в 2021 г.
70	Чэнь И	Концерт для фортепиано с оркестром «Четыре духа»	2016	Нет информации
71	Чу Ванхуа	Концерт для фортепиано с оркестром «Моя родина»	2018	Опубликован в 2020 г.
72	Ван Юйгуй, Чжан Чао	Концерт для фортепиано с оркестром «Весенний прилив»	2020	Опубликован в 2024 г.

73	Ду Минсинь	Четвертый концерт для фортепиано с оркестром «Пробуждение»	2020	Не опубликован
----	------------	--	------	----------------

Таблица 2. Количество концертов, написанных в разные десятилетия XX – первых десятилетий XXI века¹⁵⁷.

Годы	Кол-во концертов		Авторы концертов
	Написано	Издано	
1930-е	1	1	Цзян Вэнье
1940-е	1	0	<i>Чжан Сяоху</i>
1950-е	10	5	Го Цзужон, Лю Чжуан, <i>Сюй Чжэньминь, Чжу Жэньюй, Сунь Илин, Лю Шикун, Пань Имин, Хуан Сяофэй, Гуань Найчжун</i>
1960-е	5	3	<i>Ша Мэй, Ши Вань Чунь</i> , Го Цзужон, Инь Чэнцзун, Чу Ванхуа, Шэн Лихун, Лю Чжуан, Ши Шучэн, Сюй Фэйсин
1970-е	9	4	<i>Хуан Чжэньмао, Го Чжюань, Ян Лицин, Пань Чжаохэ, Сюй Чжаньхай, Го Чжихун, Лю Шикун, Лю Чжуан, Чу Ванхуа, Чжу Гунь, Го Цзужон, Жао Юйянь, Лю Дуньнань, Ло Цзинцзин</i>
1980-е	17	7	Хуан Анлунь, <i>Ма Сицзун, Тань Дунь, Ша Мэй, Сюй Цзисин, Дин Шандэ, Чэнь Ган, Чжао Сяошэн, Гуань Найчжун, Сюй Сунжен, Чу Ванхуа, Ду Минсинь, Хань Ланькуй, Цуй Шигуан, Го Цзужон</i>
1990-е	9	4	<i>Чжао Сяошэн, Ду Минсинь, Чжэнь И, Сяо Тайжань, Лу Йен, Тань Дунь, Чжан Чао, Хуан Анлунь, Инь Цин, Ван Цзяньчжун, Ян Лицин</i>

¹⁵⁷ Курсивом выделены имена композиторов, чьи концерты не были опубликованы.

2000-е	9	4	Ду Минсинь, Чу Ванхуа, Хао Вэйя, Ван Шигуан, Гао Пин, Тань Дунь, Лу Йен, Фэн Вэйцзюнь, Чэнь Циган
2010-е	6	4	Ван Силинь, Ян Лицин, Мереджих, Ся Лян, Гуань Найчжун, Чу Ванхуа
2020– 2024	1	0	Ду Минсинь

Таблица 3. Фортепианные концерты китайских композиторов с программными заголовками, связанными с природой и местностями Китая.

Номер	Композитор	Название концерта
1	Инъ Чэнцзун, Чу Ванхуа, Шэн Лихун, Лю Чжуан, Ши Шучэн, Сюй Фэйсин	Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» (1969)
2	Хуан Чжэньмао	Концерт для фортепиано с оркестром «Великолепная родина» (1971)
3	Ян Лицин, Пань Чжаохэ, Сюй Чжаньхай	Концерт для фортепиано с оркестром «На берегу моря» (1975)
4	Го Чжихун, Лю Шикунь, Лю Чжуан	Концерт для фортепиано с оркестром «Воинственный тайфун» (1977)
5	Чу Ванхуа, Чжу Гуньи	Концерт для фортепиано с оркестром «Дети Южно-Китайского моря» (1977)
6	Лю Дуньнань	Концерт для фортепиано с оркестром «Горный лес» (1979)
7	Сюй Сунжен	Концерт для фортепиано с оркестром «Вариации на тему “Падающий дождь”» (1985)
8	Чу Ванхуа	Первый концерт для фортепиано с оркестром «Бамбук» (1986)

9	Ду Минсинь	Первый концерт для фортепиано с оркестром «Дух весны» (1986)
10	Чжао Сяошэн	Второй концерт для фортепиано с оркестром «Звучание Ляо» (1991)
11	Чжан Чао	Концерт для фортепиано с оркестром «Равсодия Айлао» (1996)
12	Ду Минсинь	Третий концерт для фортепиано с оркестром «Посвящается острову Гуланьюй» (2002)
13	Хао Вэйя	Концерт для фортепиано с оркестром «Янцзы» (2004)
14	Ван Шигуан	Концерт для фортепиано с оркестром «На реке Сонхуа» (2005)
15	Тань Дунь	Концерт для фортепиано с оркестром «Огонь» (2008)
16	Ян Лицин	Концерт для фортепиано с оркестром «Любовная связь с рекой» (2010)
17	Юй Вэйгуан	Концерт для фортепиано с оркестром «Весенняя волна» (посвящается 1250-летию путешествия Цзяньчжэня в Японию) (2013)
18	Ся Лян	Концерт для фортепиано с оркестром «Облака на реке» (2016)
19	Чу Ванхуа	Концерт для фортепиано с оркестром «Моя родина» (2018)
20	Ван Юйгуй, Чжан Чао	Концерт для фортепиано с оркестром «Весенний прилив» (2020)

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Цитаты революционных песен в концерте «Хуанхэ»

Инь Чэнцзуна и группы соавторов

Пример 1. «Марш добровольцев»



Пример 2. «Алеет Восток»



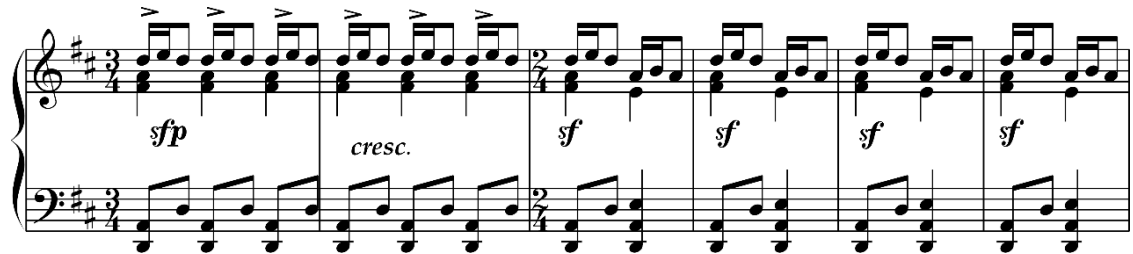
Пример 3. «Интернационал»



ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Пентатонические лады системы юнь-гун-дяо
в концерте «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и группы соавторов

Пример 1



Пример 2



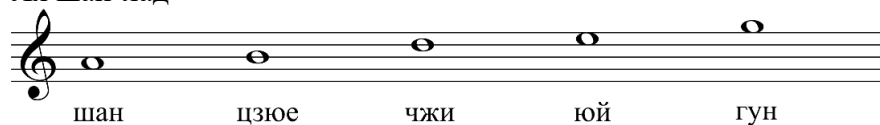
Ля чжи-лад



Пример 3



Ля шан-лад



Пример 4



Ре чжи-лад



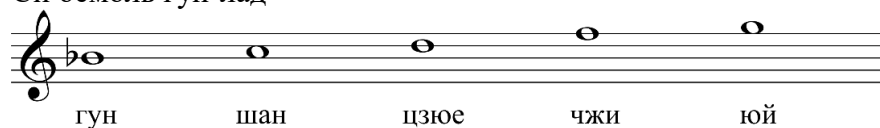
Пример 5



Пример 6



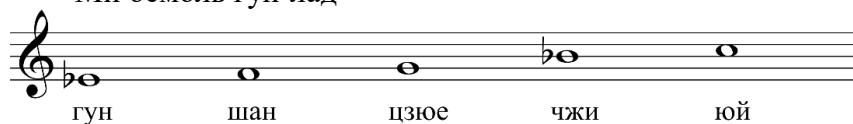
Си бемоль гун-лад



Пример 7



Ми бемоль гун-лад



гун

шан

цзюе

чжи

юй

Пример 8



Пример 9



Ля гун-лад



гун

шан

цзюе

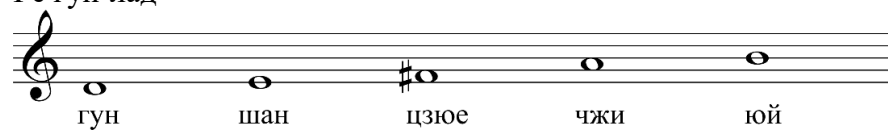
чжи

юй

Пример 10



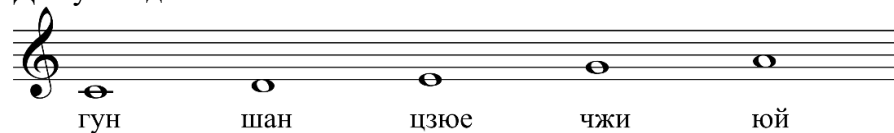
Ре гун-лад



Пример 11



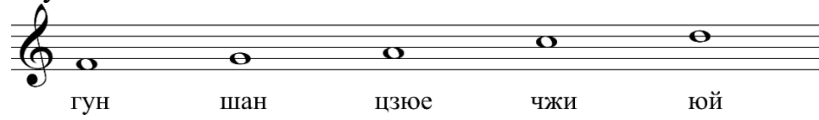
До гун-лад



Пример 12



Фа гун-лад



Пример 13



Ре гун-лад



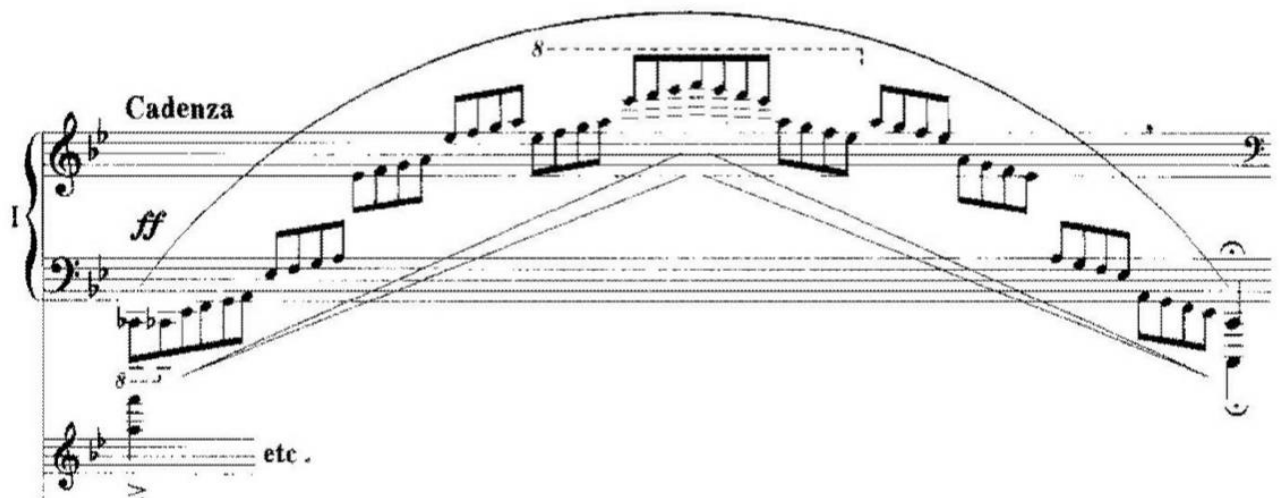
ПРИЛОЖЕНИЕ 5

Примеры передачи средствами фортепиано звучания гучжэна

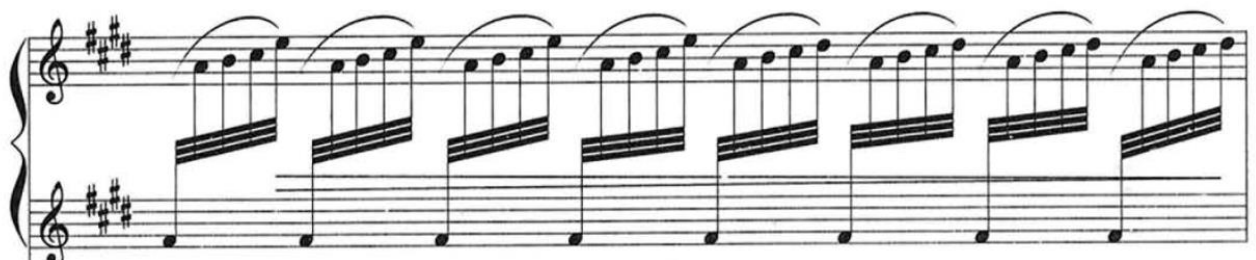
Гучжэн (古筝)



Лю Дуньнань. Концерт для фортепиано с оркестром «Горный лес»



Ду Минсинь. Первый концерт для фортепиано с оркестром «Дух весны».



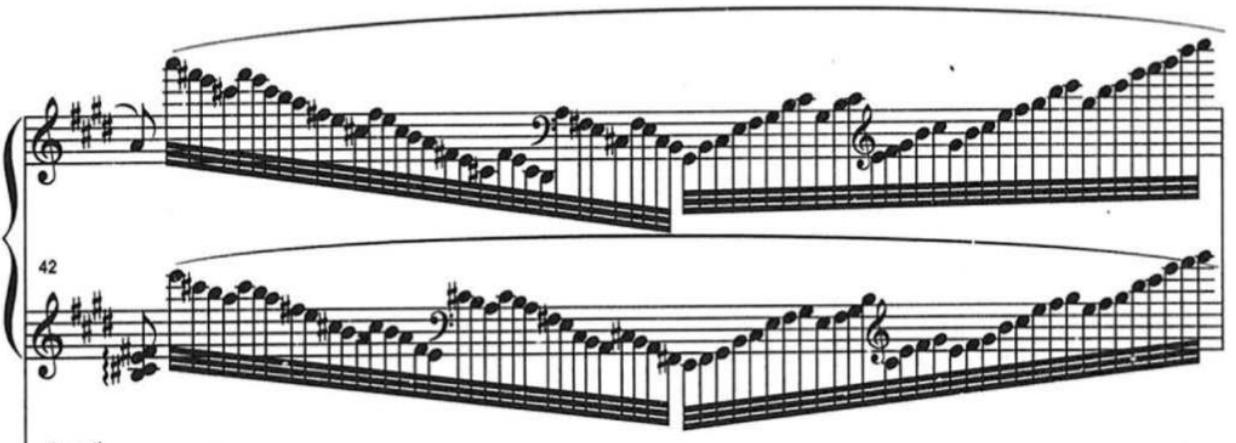
Хуан Анлунь. Второй концерт для фортепиано с оркестром до минор.



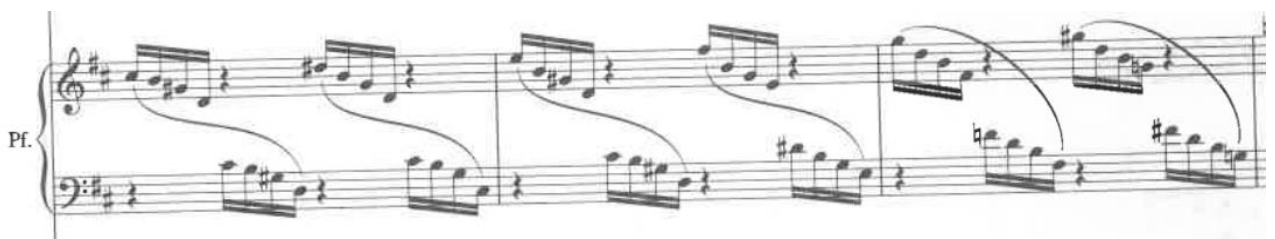
Чу Ванхуа. Концерт для фортепиано с оркестром «Моя родина».



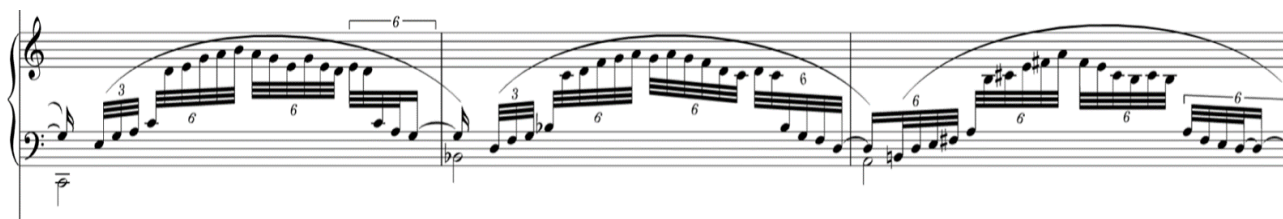
Хуан Анлунь. Концерт для фортепиано с оркестром соль минор, Op. 25b.



Ду Минсинь. Третий концерт для фортепиано с оркестром «Посвящается острову Гуланьюй».



Чэнь Циган. Концерт для фортепиано с оркестром «Эрхуан».



Примеры передачи средствами фортепиано звучания пипы

Пипа (琵琶)



Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано



Цзян Вэнье. Концерт для двух фортепиано



Инь Чэнцзун. Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ»

Measures 45-53 of the score. The tempo is marked *Adagio non molto*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The right hand contains complex melodic passages with many triplets and slurs. The left hand features a steady, rhythmic accompaniment consisting of repeated eighth-note chords, also marked with triplets. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). Measure numbers 45, 49, and 53 are indicated at the start of their respective systems.

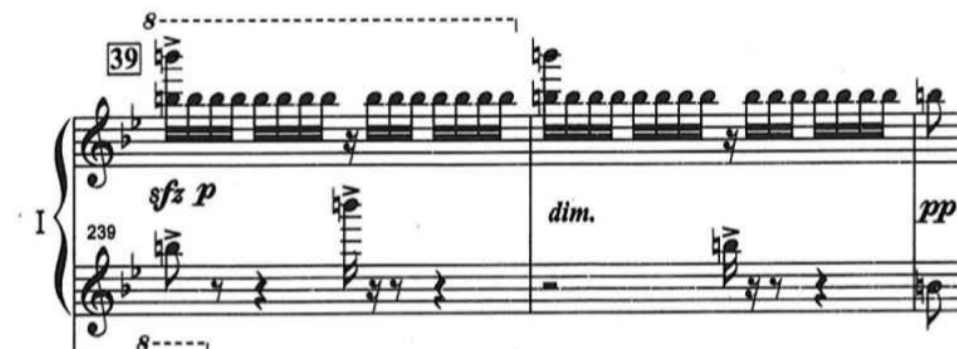
Инь Чэнцзун. Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ»



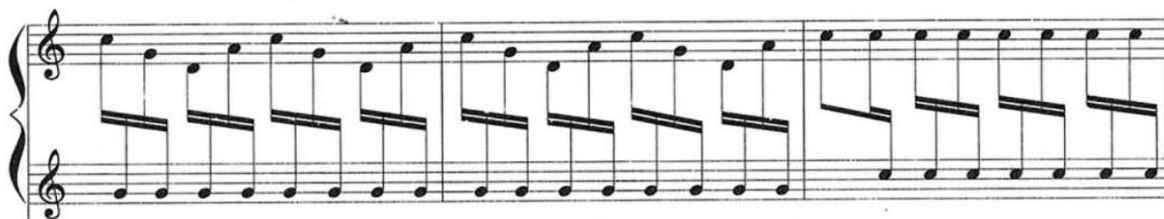
Лю Дуньнань. Концерт для фортепиано с оркестром «Горный лес»



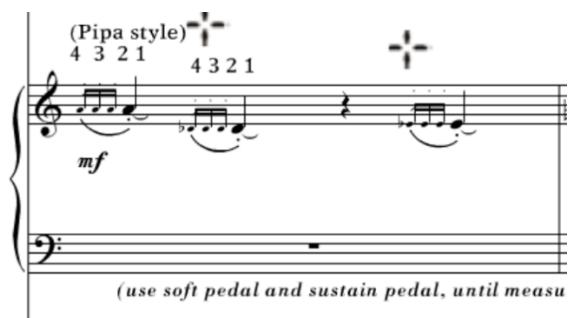
Хуан Анлунь. Концерт для фортепиано с оркестром соль минор, Op. 25b.



Ду Минсинь. Первый концерт для фортепиано с оркестром «Дух весны».



Тань Дунь. Концерт для фортепиано с оркестром «Огонь»



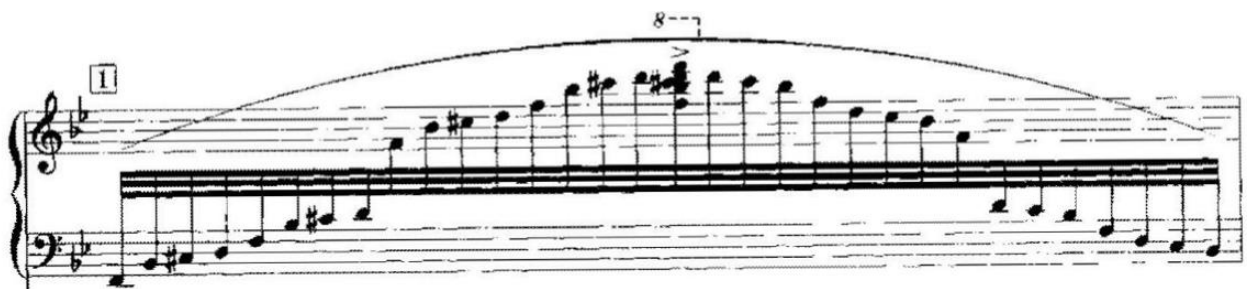
Примеры передачи средствами фортепиано звучания конхоу
Конхоу (箜篌)



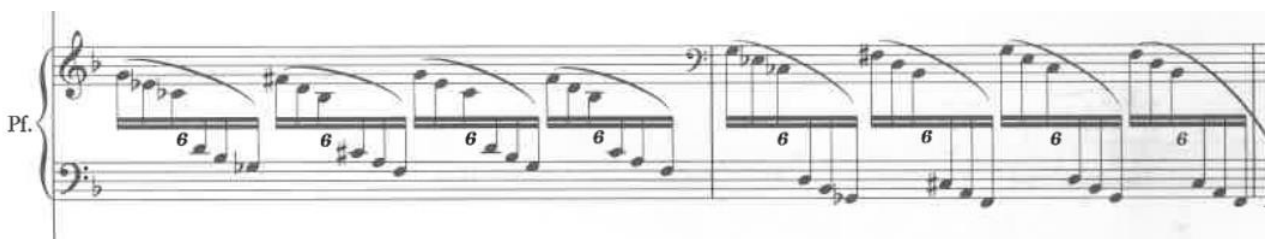
Инь Чэнцзун. Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ»



Лю Дуньнань. Концерт для фортепиано с оркестром «Горный лес»



Ду Минсинь. Третий концерт для фортепиано с оркестром



Хуан Анлунь. Второй концерт для фортепиано с оркестром

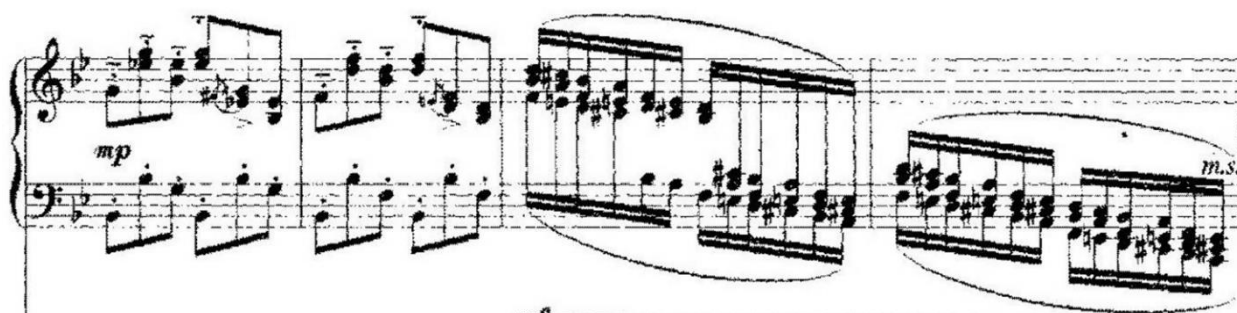


Пример передачи средствами фортепиано звучания лушэна

Лушэн



Лю Дуньнань. Концерт для фортепиано с оркестром «Горный лес»



Примеры передачи средствами фортепиано звучания бяньчжуна
(китайских колоколов, 编钟)



Тань Дунь. Концерт для фортепиано с оркестром «Огонь»

Pno.

(slow) *fff* (very slow) *ppp* *fff* *ppp* *f*

(from very slow to very fast) *f* *mf* *mp* *p* *pp dolce* *rit.* *ppp* *l.c.*

8^{va} *loco*

Ван Силинь. Концерт для фортепиано с оркестром

276 *ff*