

На правах рукописи

Чэнь Шуюнь.

Чэнь Шуюнь

**ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ: ОСНОВНЫЕ СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород
2020

Работа выполнена на кафедре музыкальной педагогики и исполнительства
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки»

- Научный руководитель:** **Суханова Татьяна Борисовна**
кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки», доцент кафедры
музыкальной педагогики и исполнительства
- Официальные оппоненты:** **Юнусова Виолетта Николаевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория им. П. И. Чайковского»,
профессор кафедры истории зарубежной музыки
Никитенко Оксана Борисовна
кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена», доцент кафедры
музыкального воспитания и образования
- Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных»

Защита состоится 06 декабря 2020 года в 13 часов 00 минут на заседании
диссертационного совета Д 210.030.02 на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория им. М. И. Глинки», 603005, Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на официальном сайте
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»
<http://www.nnovcons.ru/>

Автореферат разослан «_____» _____ 2020 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

В наши дни фортепианное творчество современных китайских композиторов (Тан Дуна, Чэнь И, Лян Лэя, Чэнь Цигана) все больше привлекает к себе внимание мировой общественности, что неизбежно активизирует и исследовательскую мысль. В созданных к настоящему времени работах на русском, китайском и европейских языках отражены особенности фортепианного стиля того или иного композитора или ряда композиторов КНР, проанализирован значительный корпус произведений для фортепиано XX века. Тем не менее необходимость глубокого осмысления многообразных явлений данной области выдвигает ряд научных проблем: соотнесение периодизации фортепианного искусства КНР со стилевыми тенденциями в творчестве китайских композиторов XX – начала XXI веков, выявление стилевых направлений на разных этапах его развития.

Фортепианная музыка китайских композиторов представляет собой наиболее богатый материал для изучения избранного аспекта по ряду причин. Во-первых, к настоящему времени накоплен довольно значительный ее объем (это обусловлено столетней историей фортепианной музыки в Китае, начиная с 1915 года – времени появления первого произведения китайского композитора для этого инструмента), который позволяет выявить определенные стилевые общности. Во-вторых, на примере музыки для европейского фортепиано наиболее ярко прослеживаются особенности творческого метода китайских композиторов в работе с национальным и инациональным материалом. Влияние традиций китайской музыки предопределило особые черты фортепианного стиля в творчестве композиторов КНР, изучение которых ставит серьезные задачи. В-третьих, исследование стилевых направлений – это еще один способ популяризации фортепианного наследия китайских композиторов. Его углубленное изучение, несомненно, будет способствовать большему пониманию музыки и проникновению в ее образный мир.

Перечисленные аргументы обуславливают актуальность диссертации.

Степень научной разработанности темы

До настоящего времени проблема фортепианного творчества китайских композиторов с точки зрения выявления в нем определенных стилевых направлений в российском музыковедении не исследовалась. В монографиях Сун Яна, Ян Юаня, Цзэн Сяояня освещен один из аспектов данной темы – претворение национальных традиций в китайской фортепианной музыке XX века. Это свидетельствует о возросшей актуальности проблематики стиля в рамках исследований фортепианного искусства Китая. Показательны в этом смысле и работы С. А. Айзенштадта, направленные на определение путей развития современного фортепианного исполнительства Дальнего Востока и изучение его стилевых платформ.

Имеющиеся к настоящему времени труды на китайском языке обобщают развитие национального фортепианного искусства в XX веке: к ним относятся

монографии Ли Хуаньчжи, Чжан Миня, Ван Чанкуя, Ян Хунбина, Чжан Хуэя, Гу Юэ, Гао И, Дай Байшэна и других ученых. За последние десятилетия российское музыковедение пополнилось рядом диссертационных исследований, рассматривающих фортепианное искусство КНР в историческом и музыкально-аналитическом аспектах: С. А. Айзенштадта, Бянь Мэн, Ван Ина, Ли Сяосяо, Не На, Го Хао, Хуан Пина, Цюй Ва, У На. Изучению жанровой проблематики китайской фортепианной музыки посвящены работы Пэй Хана, Сунь Вэйбо, Ли Сяосяо, Пан Вэя.

Специфика творческого процесса и вопросы претворения национальных традиций в китайской музыке (шире – в музыке Востока) рассматриваются с разных сторон в диссертациях и статьях на русском языке – В. Н. Юнусовой, М. Н. Дрожжиной, В. Н. Холоповой, Т. Б. Будаевой, Ван Дэцун, Дай Юй, Инь Фалу, Пэн Чэна, Фань Юя; на китайском языке – Ли Сунвэня, Дай Байшэна, Лян Маочуня, Ли Яньяна, Лян Лэя, Чэнь И, У Янь, Чжао Чэньси, Вэй Лина, Ян Линьюня, Ян Яньди. Разнообразные исторические и теоретические аспекты китайского музыкального искусства, пересекающиеся с проблематикой диссертации, представлены в русскоязычных источниках – в работах Е. В. Завадской, У Ген-Ира, О. Л. Девятовой, Н. Л. Рубан, Хэ Лутина, Хоу Юэ, Ма Сыцуна, Вэй Яньгэ, Ху Хунвэя, а также в ряде источников на английском языке – Чэнь Баолу, Чжоу Вэнчжуна, Вэй Цзяо, Ли Янаня, Вэнь Лэя, Го Сина, Ли Сяолэ.

Вопросы теории и истории фортепианного исполнительства, являющиеся неотъемлемой составляющей настоящей работы, содержатся в трудах Г. Г. Нейгауза, А. Д. Алексеева, Е. Я. Либермана, Л. Е. Гаккеля, А. П. Щапова, А. А. Николаева, О. А. Щербатовой и других авторов.

Научная новизна исследования:

- 1) Предложен новый подход к периодизации китайского фортепианного искусства;
- 2) Выявлены основные стилевые направления в фортепианной музыке Китая XX–XXI веков;
- 3) Впервые в российском музыкознании дано обоснование понятия «китайский стиль» на материале фортепианной музыки композиторов КНР;
- 4) Изучены сонорные возможности фортепиано в произведениях китайских композиторов 1980-х –2000-х годов;
- 5) Введены в обиход российского музыкознания новые материалы документального и музыкально-аналитического характера, связанные с фортепианным творчеством современных китайских композиторов Чэнь Цигана, Лян Лэя, Чжоу Луна, Чэнь Сяюна, Яо Хэнлу, Гао Пина, Цао Гуанпина.

Объектом исследования является фортепианное творчество китайских композиторов, **предметом** – стилевые особенности фортепианной музыки, созданной в Китае в XX и начале XXI веков.

Цель работы – исследование стилевых направлений в фортепианном творчестве китайских композиторов – определила спектр **задач**:

1. Проанализировать существующие в музыковедческой литературе периодизации китайского фортепианного искусства с целью определения наиболее целесообразных подходов к дифференциации этапов в его развитии.
2. Рассмотреть фортепианное творчество композиторов КНР до 1980-х годов с точки зрения стилевых взаимодействий между национальной и западной романтической традициями.
3. Исследовать феномен «китайского стиля» в фортепианной музыке (в произведениях, включающих идеи и элементы традиционного искусства).
4. Выявить основные стилевые направления в фортепианной музыке 1980-х–2010-х годов.
5. Определить особенности претворения неофольклорных, авангардных и поставангардных тенденций на национальной почве.
6. Ввести в научный обиход новейшие фортепианные опусы китайских композиторов рубежа XX и XXI веков.

Материалы исследования

Для изучения темы был привлечен обширный материал, который можно разделить на следующие группы:

- 1) Нотные тексты произведений китайских композиторов. Их выбор был обусловлен следующими основаниями:
 - необходимостью анализа композиций, принадлежащих к разным временным периодам;
 - наиболее полным отражением в сочинении специфики того или иного стилевого направления;
 - высокими художественными достоинствами произведений и их востребованностью в концертной и педагогической практике;
 - новизной для российской аудитории.
- 2) Видео- и аудиозаписи произведений в интерпретациях известных пианистов Ланг Ланга, А. Лина, Тань Сяотана, Чжан Хаочэня, Р. Дескальцо, Д. Чао, Р. ван Раата.
- 3) Документальные материалы личной переписки автора диссертации с композиторами Чэнь Сяююном (Германия), Чэнь Циганом (Франция), Чэнь И и Лян Лэем (США).

Методологической основой диссертации стал комплексный подход, в рамках которого были применены следующие научные методы:

1. Исторический (обзор развития фортепианного творчества китайских композиторов);
2. Структурно-типологический (для определения стилевых признаков фортепианных произведений);
3. Герменевтический (в целях более глубокого проникновения в содержание изучаемых сочинений);
4. Сравнительно-аналитический (для выявления специфических черт рассматриваемых произведений и их исполнительских трактовок, особенностей

творческого подхода композитора в работе с заимствованным материалом).

Построение научной концепции работы базируется на методах исследования, представленных в трудах крупных специалистов в области: культурологии – Г. С. Кнабе; теории и истории музыкальных стилей – Е. В. Назайкинского, М. К. Михайлова, В. В. Медушевского, К. В. Зенкина, В. П. Чинаева, Н. С. Гуляницкой, М. Н. Лобановой; общих проблем теоретического музыкознания – И. В. Способина, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, В. Н. Холоповой, О. В. Соколова, В. В. Задерацкого, Е. А. Дубинец, Ц. Когоутека, О. Мессиана; исторического музыкознания – Л. О. Акопяна, М. С. Высоцкой, Г. В. Григорьевой, Р. И. Куницкой, А. Е. Кром, О. Б. Манулкиной. Теоретические обобщения перечисленных работ позволили провести аналогии между явлениями китайской музыки XX–XXI веков и музыкальных культур Европы, России, Америки.

Научная и практическая значимость исследования обусловлена возможностью использования его результатов:

1) в научной работе – для продолжения изучения стилевой специфики инструментального, вокального и других областей творчества композиторов стран Азии;

2) в концертной практике, что позволит расширить географию исполнения современных произведений китайских композиторов;

3) в педагогической практике: материалы исследования могут войти в содержание учебных курсов музыкальных вузов – «Истории музыки стран Востока», «Теории и истории исполнительского искусства», «Истории исполнительских стилей», «Изучения педагогического репертуара», а замечания и разъяснения, предложенные в настоящей работе, способны оказать помощь пианистам в работе над репертуаром.

Положения, выносимые на защиту:

1) Стилиевые направления в фортепианном творчестве китайских композиторов – результат синтеза традиций национальной музыкальной культуры и европейской академической музыки XIX–XX веков.

2) Китайское фортепианное искусство проходит следующие этапы в своем развитии: заимствования опыта иных культур (с 1915 и до 1950-х), его «скрытого» воздействия (1950-е–1970-е) и «поглощения» (1980-е–2010-е).

3) Социально-политические факторы и особенности культурного развития КНР объясняют сосуществование и взаимовлияние романтического и «китайского» стилей в фортепианном искусстве до 1980-х годов, доминирование авангардных направлений – в 1980-е–2010-е годы.

4) В фортепианном творчестве китайских композиторов романтический стиль развивался в двух направлениях: «европейски-ориентированном» (связанным с подражанием образцам европейской романтической музыки) и «национально-ориентированном», которое сближается с понятием национально окрашенного «восточного романтизма» (термин заимствован из работ С. А. Айзенштадта).

5) Два значения понятия «китайский стиль» применительно к

фортепианному творчеству композиторов КНР выражаются:

- а) во включении в академическую музыку различных элементов региональных стилей народной музыки («синьцзянского», «шаньбэйского», «гуандунского», «сычуаньского»),
- б) в использовании любых средств и приемов, связанных с традициями национального искусства.
- б) Новизна неофольклорных композиций Чэнь И и Чжоу Луна 1980-х годов заключалась в обращении к архаическим пластам национальной музыки и ее включении в современный ладоинтонационный контекст.
- 7) Влияние национальных музыкальных традиций обуславливает своеобразие применения авангардных техник в фортепианных композициях Цао Гуанпина, Тан Дуна, Чэнь Минчжи, Чжао Сяошэна, Яо Хэнлу, Чэнь Сяюна.
- 8) Стилевая многоплановость, отказ от авангардных технологий, неоромантические веяния в фортепианном творчестве Чэнь Цигана – отражение поставангардных тенденций.

Степень достоверности и результаты апробации работы

Достоверность результатов диссертации обусловлена опорой на широкий круг фундаментальных источников на русском, китайском и английском языках, обращением к основополагающим в современном музыковедении методам исследования.

Диссертация обсуждена на заседании кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки (протокол № 9 от 04 марта 2020 года). Ее основные положения были представлены на конференциях: «Дошкольное и начальное образование: опыт, проблемы, перспективы развития» (Всероссийская научно-практическая конференция, Н. Новгород, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина, 2018); «Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире» (Международная научно-практическая конференция, Астрахань, Астраханская государственная консерватория, 2018); «Музыкальное образование и наука» (Международная научно-практическая конференция, Н. Новгород, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2017, 2018, 2019); «Биография как предмет музыковедческого исследования. К 175-летию публикации монографии А. Д. Улыбышева "Новая биография Моцарта"» (Всероссийская научная конференция, Н. Новгород, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2018); «24-я Нижегородская сессия молодых ученых (гуманитарные науки)» (Н. Новгород, 2019).

Основные положения диссертации отражены в семи публикациях, из них три – в журналах, рекомендованных в перечне ВАК при Минобрнауки РФ.

Структура диссертации

Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка литературы из 231 позиции и Приложения, включающего перечень произведений для фортепиано китайских композиторов, используемых в работе.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении обосновываются актуальность, методологическая база и научная новизна диссертации; определяются степень научной разработанности темы, объект, предмет, цель, материал исследования, его теоретическая и практическая значимость; предлагаются сведения об апробации работы и структуре исследования, приводятся положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Китайское фортепианное искусство: периодизация и стилевые аспекты».

В разделе 1.1 «Периодизация китайского фортепианного искусства и стилевые направления (к постановке проблемы)» предпринят анализ имеющихся к настоящему времени периодизаций (Бянь Мэн, Ли Хуаньчжи, Ян Хунбина). Делается вывод, что систематизация явлений в фортепианном искусстве должна учитывать, как динамику стилевых изменений, так и социально-политическую ситуацию в стране. Предложен новый подход к периодизации китайского фортепианного искусства, основанный на соотношении этапов истории Китая XX века со стилевыми направлениями в творчестве китайских композиторов. Прослеживается определенная общность в развитии фортепианного искусства КНР с концепцией Г. С. Кнабе, предусматривающей три уровня восприятия определенной культурой наследия минувших эпох: 1) «заимствование отдельных элементов этого опыта»; 2) «воздействие былой культуры на позднейшую в результате исторических контактов их носителей», 3) «поглощение определенным временем содержания, характера, духа и стиля минувшей культурной эпохи»¹.

На этих основаниях в китайском фортепианном искусстве выделено три этапа:

1) 1915 до 1950-х годов

Начало этапа связано с годом создания первого национального произведения для фортепиано (Чжао Юаньжэнь «Мирное шествие», «和平进行曲»). Фортепианное творчество этого времени характеризуется преимущественным заимствованием опыта европейской музыкальной культуры XIX века.

2) 1950-е–1970-е годы

Политические установки этих лет, диктуемые властью Нового Китая, практически исключали влияния западного искусства. Это объясняет особенности развития китайской музыки с ориентацией на творческие традиции собственной культуры и активизацию фольклорного движения. Но воздействие Запада на профессиональное фортепианное искусство КНР продолжалось в скрытом виде. Это проявлялось в романтических чертах произведений «в революционном духе», в опоре на модели европейской музыки.

3) 1980-е–2010-е

Этап характеризуется появлением новых художественных форм, возникших

¹ Кнабе Г. С. Русская античность. М.: Музыка, 2000. С. 19-20.

в результате активной переработки воспринятого опыта западной музыки и его синтезирования с традициями национального искусства.

Предложенная периодизация, сохраняя преемственность с более ранними, отличается укрупнением границ периодов и отсутствием между ними жестких временных рамок. Это объясняется тем, что политические перемены неизбежно способствовали изменению стилевых ориентиров в творчестве китайских композиторов. Но они проявлялись не сразу, так как определенное время еще продолжали действовать установившиеся ранее стилевые тенденции.

В разделе 1.2 «Различные аспекты проблематики стиля в связи с изучением фортепианного творчества китайских композиторов» проводится краткий обзор состояния теории музыкальных стилей в китайской музыкальной науке. Обосновывается целесообразность применения разработок российского и европейского теоретического музыкознания к явлениям китайского фортепианного искусства на том основании, что важнейшим источником в формировании его стилевых направлений стала западная музыка. До середины XX века образцами для китайских композиторов являлись произведения западноевропейского романтизма (Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа), с 1980-х – эстетические концепции и музыка Д. Кейджа, Д. Лигети, Э. Вареза, О. Мессиана и др., особенно для композиторов, уехавших из страны в 1980-е годы (основная масса эмиграции пришлась на США). Другой важнейшей сферой влияния на профессиональную музыку КНР становятся национальные традиции, которые, в той или иной степени, находят проявление в каждом из рассматриваемых музыкальных произведений китайских авторов.

В разделе обосновывается использование в качестве материала исследования фортепианных сочинений композиторов, работавших как внутри страны (Цзян Вэнье, Хэ Лутина, Хуан Хувэя, Ван Лисаня, Дин Шаньдэ, Ли Инхая, Чэнь Пэйсюня, Ван Цзяньчжуна, Чжао Сяошэна и др.), так и за ее пределами (Чжоу Вэньчжуна, Лю Дуньнана, Тан Дуна, Чэнь И, Чжоу Луна, Чэнь Цигана, Лян Лэя, Чэнь Сяююна). В связи с этим объясняются различия в восприятии инокультурного наследия в каждой из групп.

Во второй главе «Стилевые поиски китайских композиторов до 1980-х годов» определяются и конкретизируются основные стилистические линии фортепианного творчества этого периода. Первая из них связана с романтическими традициями европейской музыки, вторая – с традициями национальной музыки. Взаимодействие этих направлений составляет картину стилевых перипетий в становлении фортепианной музыки до 1980-х годов.

В разделе 2.1 «Метаморфозы европейского романтического стиля в фортепианном творчестве композиторов КНР» прослежена динамика изменений романтического стиля. Обращение композиторов к романтической эстетике и элементам романтического языка, наблюдаемое с первых шагов развития фортепианного искусства Китая, объясняется близостью стиля к национальному художественному мышлению, для которого свойственно тяготение к программности, цикличности, опора на народные истоки.

Развитие романтического стиля в китайской музыке происходит в двух

направлениях: «европейски-ориентированном» и «национально-ориентированном».

Первая линия наметилась с середины 1910-х годов. Фактически подражанием произведениям романтического стиля (Ф. Шопена, Р. Шумана) стали опыты первых китайских профессиональных композиторов (Сяо Юмэя, Тан Сюэюна, Хуан Цзы, Ли Шухуа) и композиторов-любителей (Чжао Юаньжэня). В 1930-е–1940-е годы влияние европейских традиций выразилось в романтической трактовке жанров фортепианной музыки: сюиты (Лю Сюэаня, Дин Шаньдэ), сонаты (Ма Сыцун, Цзян Вэнье), вариаций (Дин Шаньдэ), концерта (Цзян Вэнье, Чжан Сяоху), а также в использовании соответствующих стилю выразительных средств. В 1950-е–1960-е годы «европейски-ориентированная» ветвь уступает место «национально-ориентированному» романтизму и «китайскому стилю» (см. 2.2). В конце 1970-х годов появляются последние образцы фортепианных произведений, принадлежащих к данному направлению, например, в творчестве Лю Дуньняна (Концерт для фортепиано с оркестром «Горный лес»).

К 1980-м годам в циклических произведениях для фортепиано раннего периода творчества Тан Дуна («Восемь воспоминаний в акварели» op. 1, 1978), позднего Ван Лисаня («Живопись Хигашияма Кайи», 1979), Чу Ванхуа (Шесть прелюдий, 1961–1977) начинают проявляться черты музыкального импрессионизма. Они выражаются в детализации фактурно-гармонической стороны, усиленном внимании к темброво-красочным эффектам, в стремлении к заполнению фактурного пространства. В фортепианном цикле Тан Дуна «Восемь воспоминаний в акварели» видны разные грани импрессионистического письма: эффекты «резонирующих вертикалей», «дления аккорда», фоновые фигурации, колористические приемы подражания национальным инструментам; напротив, отдельные пьесы цикла характеризуются прозрачной фактурой, графичными ритмическими рисунками, ясной артикуляцией (что сближает их с образцами детской музыки Б. Бартока). Сочинение Ван Лисаня «Живопись Хигашияма Кайи» отличается выраженной музыкальной изобразительностью, использованием приема резкой смены регистровых зон («тесситурные модуляции» по Л. Е. Гаккелю), мелодической трактовкой вертикали как одноголосия («интервально-аккордовый параллелизм»), трех- и черехстрочной записью текста.

«Европейски-ориентированная» линия романтизма, а также импрессионизма, в фортепианном творчестве композиторов КНР не была полностью свободна от воздействия национального компонента. В разделе приведены примеры включения японских ладов в цикл «Пять рисунков» op. 4 Цзян Вэнье, обогащения гармонии кварто-квинтовыми структурами и использования средств подражания китайским народным инструментам в композициях в импрессионистическом духе Тан Дуна и Чу Ванхуа.

Существенное влияние национальных традиций привело к зарождению «национально-ориентированной» линии китайского романтизма. Она намечается в фортепианном творчестве в 1960-е годы и более активно проявляется в 1970-е.

«Национально-ориентированная» ветвь сближается с понятием «восточного романтизма» (термин заимствован из работ С. А. Айзенштадта). С одной стороны, «восточный романтизм» вбирает в себя признаки западноевропейского романтизма: это выражается в тяготении к программности, открытому выражению чувств, монументальности, в усиленном внимании к «фортепианности» (термин К. В. Зенкина), виртуозности, концертности. Но в то же время «восточный романтизм» отражает гармоничность и оптимистичность восприятия действительности, «позитивность художественного подхода»². Одним из признаков стиля следует назвать особую детализацию мелодии за счет различных орнаментальных украшений, обостренных ритмических рисунков, изящных артикуляционных нюансов, идущих от рельефности интонационных контуров китайской речи.

«Национально-ориентированная» линия романтизма довольно ярко проявляется в одном из популярнейших произведений периода Культурной революции – в Концерте для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» коллективного авторства (Инь Чэнцзун, Чу Ванхуа, Лю Чжуан и др.). Оно представляет собой смежный жанр между транскрипцией (в основе тематизма всех частей музыка одноименной кантаты Сянь Синхая) и концертом. Выразительные средства – яркая прорисовка образов, контрастность национально-окрашенного тематизма, выраженное мелодическое начало, блестяще трактованная сольная партия – сближают его с европейскими образцами романтического концерта. В произведении широко задействованы фактурные приемы западноевропейского пианизма – полиритмические комплексы (вторая, третья части), бисерные пассажи на мажоро-минорной основе (вступление к третьей части), октавная и аккордовая техники (четвертая часть). Стилистически эклектична третья часть, наполненная как национальными элементами (включение развернутого соло флейты *ду*, приемов в партии солиста, имитирующих звучание пипы), так и инонациональными (хроматические последовательности, бравурные гаммообразные и арпеджированные пассажи через всю клавиатуру, прием *martellato*).

О некоторых чертах «национально-ориентированного» романтизма можно говорить по отношению к фортепианным транскрипциям времени Культурной революции (в творчестве Инь Чэнцзуна, Ду Минсиня, Чжао Сяошэна, Чу Ванхуа и др.), которые созданы на основе фрагментов *яньбань*-спектаклей (сценических произведений на политическую тематику в духе национальных музыкальных драм), китайских революционных песен и хоров. Признаки западноевропейской романтической музыки в них проявляются, главным образом, в использовании соответствующих гармонических (опора на функциональную гармонию, мажоро-минорные лады) и фактурно-инструментальных приемов (пассажи, многозвучные аккордовые последовательности, *martellato*).

² Айзенштадт С. А. Восточный романтизм и его трансформации в китайском фортепианном исполнении // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1. С. 4.

В разделе 2.2 «Китайский стиль» и варианты его интерпретации в академической музыке для фортепиано» рассматривается феномен национальной музыки, связанный с претворением в профессиональном композиторском творчестве различных компонентов (главным образом, содержательных) китайского традиционного искусства.

Возникновение термина было связано с именем профессора Шанхайской консерватории А. Н. Черепнина, который еще в 1934 году инициировал проведение конкурса на создание фортепианных произведений в «китайском национальном стиле». Значение термина «китайский стиль» менялось в разные периоды развития фортепианного искусства. До 1950-х годов он применялся к произведениям, отражающим национальный дух и использующим для этого соответствующие выразительные средства. С середины века стал употребляться по отношению к композициям, воспроизводящим черты региональных фольклорных стилей. В XXI веке определения «китайского стиля» в музыковедческой литературе характеризуются расширенной трактовкой. Она предполагает наличие самых разнообразных параметров, подчеркивающих национальное своеобразие: опору на вокальный и инструментальный тематизм музыки фольклорной и профессиональной традиции, отражение в произведении содержания национальных художественных произведений (сказок, эпоса, легенд) и особенностей национальных жанров – музыкальных, театральных (Пекинской оперы или других региональных драм), поэтических, танцевальных, а также принципов ладовой и ритмической организации, звукоизобразительных и прочих средств.

Таким образом, можно констатировать наличие узкой и широкой трактовки понятия «китайский стиль»: в первом значении – это использование региональных фольклорных стилей; во втором – любые проявления «национального» в творчестве композиторов КНР.

«Китайский стиль» в узком смысле нашел яркое воплощение в фортепианном творчестве 1950-х–1970-х годов Цзян Динсяня, Цзян Вэнье, Хэ Лутина, Дин Шаньдэ, Хуан Хувэя, Чэнь Пэйсюня, Ван Цзяньчжуна, Ван Лисаня, Е Лушэна, Сунь Ицяна, Го Чжихуна, Ши Фу. В их произведениях отражены особенности национальных жанров, форм, использованы приемы подражания народным инструментам, вокализации и интонациям китайской речи, свойственные региональным музыкальным культурам – синьцзянской, шаньбэйской, гуандунской, сычуаньской. Соответственно, внутри «китайского стиля» можно выделить ряд региональных стилей. Их характеризует не столько сам факт обращения к фольклорному источнику того или иного региона, сколько характер его интерпретации, обусловленный местными художественными традициями.

«Синьцзянский стиль» связан с музыкальной культурой уйгуров и казахов. Он отличается частой сменой темпов, обилием синкопированных ритмов и повторностью в мелодических построениях, основной материал, как правило, предваряется богато орнаментированными импровизационными вступлениями *саньбань*. Все эти особенности можно отметить в фортепианных произведениях

Го Чжихона («Танец Синьцзяна»), Сун Ицяна («Весенний танец»), Дин Шаньдэ («Танец Синьцзяна № 1»).

Эпическая повествовательность, варьирование метра, ладовая переменность, построение мелодий из четного количества фраз и преобладание в них квартовых интонаций, присущие «шаньбэйскому стилю», свойственны сочинениям Ван Лисаня («Лан Хуахуа»), Е Лушэна («Рассказ Лан Хуахуа»), Чжоу Гуанжэнь (Вариации на тему шаньбэйской народной песни), Чу Ванхуа («Небо освобожденных районов»).

Образцы гуандунской народной музыки легли в основу фортепианных композиций Ван Цзяньчжуна («Облака догоняют луну») и Чэнь Пэйсюня («Осенняя луна над спокойным озером»). В них отражена специфика музыки региона: преобладание лирических и пасторальных образов, построение мелодий по принципу опевания основного тона, отсутствие широких интервалов, обилие орнаментальных украшений.

«Сычуаньский стиль» синтезирует в себе элементы ханьской и тибетской культур. Характеристики стиля коренятся в особенностях сычуаньских мелодий, построенных на чередовании чистых кварт и малых терций, претворенных в произведениях Хуан Хувэя (сюита «Картины Башу»), Ли Инхая («Цветение рапса», «Когда расцветает цветок Хуайхуа»), Чу Ванхуа («Любовная песнь Кандын»).

В широком смысле к образцам «китайского стиля» следует причислить немногочисленные фортепианные транскрипции 1930-х–1940-х годов, созданные на основе ханьских песен и мелодий национальных меньшинств КНР (Цзян Динсяня, Цзян Вэнье, Цюй Вэя, Дин Шаньдэ, Хуан Хувэя и др.), обработки народно-инструментальных мелодий периода Культурной революции (первой половины 1970-х годов): «Отражение луны в источнике Эрцуань» Чу Ванхуа, «Повсеместные опасности» Инь Чэнцзуна, «Звуки флейты и барабана на закате» Ли Инхая, «Сотни птиц слетаются к Фениксу» Ван Цзяньчжуна, «Песня о цветах сливы в трёх куплетах» Ван Цзяньчжуна и др. Национальная специфика в них проявляется в отражении средствами фортепиано особенностей метроритмически свободной и насыщенной орнаментикой мелодики (в обработках Чу Ванхуа, Инь Чэнцзуна, Ли Инхая), тембров национальных инструментов (например, вибрации гобоя *сона*), приемов звукоподражания (например, многократное повторение малосекундового форшлага как имитации стрекотания цикад).

Раздел 2.3 «У истоков музыкального авангарда». Активизация китайского авангардного движения приходится на 1980-е годы, однако робкие выходы за пределы тональной музыки и усиления ее сонорных качеств наблюдаются в единичных произведениях китайских композиторов 1950-х годов – Сан Туна, работавшего в КНР, и эмигранта Чжоу Вэньчжуна.

Новаторство Сан Туна заключалось в обновлении национального мелодизма за счет его синтеза с диссонантными гармоническими комплексами (пьеса для фортепиано «В этом далеком месте»).

Другим источником осовременивания китайской музыки стали сочинения

композитора Чжоу Вэньчжуна, уехавшего в США в 1940-х годах. Его произведения, созданные в 1950-е–1960-е годы, были практически не известны на родине, но после окончания Культурной революции личность и творчество Чжоу Вэньчжуна стали центром притяжения для молодых композиторов конца 1970-х–1980-х годов (Тан Дуна, Чжоу Луна, Чэнь И, Шэн Цзунляня). В разделе рассмотрены музыкально-эстетические взгляды Чжоу Вэньчжуна, обусловившие особенности творческих методов. Анализ его фортепианной композиции «Новая ива» (1957) обнаруживает ряд сонорных признаков: многослойность фактуры с ясно различимыми звуковыми «ярусами», кластерные эффекты, аккордовые комплексы с реверберационными отзвуками.

Свежую струю в развитие фортепианного творчества в КНР внесли традиции русского музыкального искусства, которые были восприняты китайскими композиторами в связи с обучением некоторых из них (У Цзуняна, Чжу Цзяньэра, Ду Минсиня и др.) в СССР в первой половине 1950-х годов. Они проявляются, в частности, в разработке положения Чжу Цзяньэром о параллельных тональностях в китайской пентатонической системе и создании им же искусственных ладов на основе пятиступенных звукорядов, которые нашли воплощение в ряде фортепианных опусов композитора («Тема с вариациями», Две прелюдии, баллада «Сы Фан»).

Третья глава «Ведущие стилевые направления фортепианного творчества китайских композиторов в 1980-е–2010-е годы» состоит из трех разделов (третий раздел включает три подраздела).

В 1980-е годы в КНР развитие фортепианной музыки характеризуется зарождением новых стилевых направлений. Вторая волна «вестернизации» китайского искусства, характерная для этого времени, принесла с собой влияния западного авангардного искусства на молодых композиторов – Чэнь И, Чжоу Луна, Тан Дуна, Цао Гуанпина, Яо Хэнлу, Чэнь Цигана, Лян Лэя, Чэнь Сяюна, Гао Пина.

Обзор фортепианных сочинений, созданных в Китае с 1980-х годов и в первые десятилетия XXI века, выявляет следующие стилевые тенденции:

- 1) нацеленность на диалог с традициями (европейскими, национальными). Отсюда берут начало неофольклорные явления в ранних произведениях Чэнь И, Чжоу Луна, поставангардные тенденции в творчестве Чэнь Цигана;
- 2) декларирование различных форм новаторства, которое повлекло обращение композиторов к серийной, сериальной, сонорной, алеаторной техникам.

Для развития китайского авангарда в большей степени характерен не отказ от традиционных ценностей (как в европейской музыкальной культуре), а использование в качестве образца высших достижений западной авангардной музыки вкупе с элементами национального искусства.

В разделе 3.1 «Неофольклорные тенденции в композициях раннего периода творчества Чэнь И и Чжоу Луна» рассматриваются особенности стилевых явлений в фортепианной музыке 1980-х годов, близких европейскому

музыкальному неофольклоризму. По сравнению с образцами «китайского стиля» национальные «неофольклорные» композиции характеризуются новыми формами работы с фольклорным материалом, который включается в современный ладово-интонационный контекст. Это один из способов освоения национального наследия, порождающий новизну восприятия «старой» культуры.

Неофольклорные веяния, в той или иной степени, характерны для фортепианных произведений 1980-х–1990-х: Цюань Цзихао («Длинная и короткая комбинации», «Янь Юе»), Ван Цзяньчжуна (Скерцо, «Сцена»), Чжан Чао («Пи Хуан»). Но наиболее яркое отражение они нашли в раннем фортепианном творчестве Чэнь И и Чжоу Луна. Новизна рассматриваемых в разделе композиций «До Е» Чэнь И и «У Куй» Чжоу Луна заключается в обращении к архаическим пластам национальной музыки, в синтезировании интонационного материала, принадлежащего к разному времени: у Чэнь И – это объединение в композиции древних мотивов и тем Пекинской оперы («До Е»), у Чжоу Луна – ритмов обрядового танца «У Куй» и блюзовых интонаций.

Среди неофольклорных признаков, обнаруженных в фортепианном творчестве Чэнь И и Чжоу Луна: проникновение элементов национальных жанров (например, *шань гэ*), речевого начала в инструментальную мелодику, попевоочная структура тематизма с ключевой интонацией *e-cis*, использование архаических приемов метроритмической организации – *юй хэ ба* (鱼合八) и *цзинь гань лань* (金橄榄) – в произведении «До Е»; наличие импровизационных зон, преобладание метрической переменности и асимметричных ритмических комплексов в композиции «У Куй».

Особенностью рассматриваемых неофольклорных произведений становится синтез фольклорного материала с приемами, используемыми в западных композициях второй половины XX века (от расширенной тональности, сложных аккордовых и метроритмических комплексов до сонорных и алеаторических фрагментов). В произведении «У Куй» Чжоу Луна присутствуют признаки минималистической композиции, на что указывает единообразие фактурно-ритмического оформления материала с микроизменениями ритмического рисунка, гармоническая статика, цикличность повторения ритмических формул (метод репетитивности).

В разделе 3.2 «Китайский музыкальный авангард: период расцвета» на примере фортепианной музыки рассматриваются различные аспекты феномена, получившего в музыковедческой литературе определение «китайский авангард» (В. Н. Холопова).

Эстетика авангардного искусства (культ новизны, идеи свободы творчества) оказалась созвучной настроениям прогрессивных китайских композиторов 1980-х–2000-х годов. Наибольшую популярность приобретает серийная техника. Основные принципы и приемы работы в данном направлении рассматриваются **в разделе 3.2.1 «Фортепианные композиции: серийная техника и сериализм».**

В фортепианном творчестве Ло Чжунжуна, Чэнь Минчжи, Лю Дуньнана, Яо Хэнлу, Чжао Сяошэна, Лян Лэя активно осваиваются новые для китайской музыки серийные приемы письма, нередко они синтезируются с методами

полифонического развития (Ло Чжунжун, Чэнь Минчжи), разрабатываются системы (Ло Чжунжун, Лю Дуньнань), опирающиеся на принципы работы в серийной технике западных композиторов (Й. М. Хауэра, В. Френкеля). Во многих произведениях выявляется национальный колорит за счет: использования серий, близких китайским ладам (Лю Дуньнань, Лян Лэй), благозвучных тематических построений (следствие влияния национального мелодизма – в композициях Чэнь Минчжи, Ло Чжунжуна), цитирования фольклора в серийной технике (Чэнь И).

Рациональность и символизм национального музыкального мышления находят выражение в музыкальных проекциях идей китайских философских концепций («Тайцзи» Чжао Сяошэна), в активном использовании «нумерологического» метода. Ярким примером является композиция Яо Хэнлу «Зеркало и перспектива» в сериальной технике, в которой организация звуковой материи происходит в соответствии с числовой последовательностью Фибоначчи, а в построении музыкальной формы соблюден принцип строгой симметрии. Цифровая символика нашла претворение в цикле Лян Лэя «Восемь садов»: музыкальная ткань шести пьес цикла состоит из шести длительностей и шести звуков. В каждой пьесе композитор создает звуковую материю на основе серии – *fis-a-h-d-e-f*, которая за исключением последнего звука представляет по структуре пентатонический звукоряд.

Раздел 3.2.2 «Особенности сонорной трактовки фортепиано в произведениях китайских авторов 1990-х–2000-х годов». В академической музыке Китая рубежа веков актуализируется интерес к сонорике. Появляются фортепианные опусы, в которых наблюдаются различные уровни сонорности: по отношению к ряду образцов фортепианного творчества Тан Дуна, Чэнь Сяююна и Лян Лэя можно говорить о явлениях сонорики, композиции Цао Гуанпина приближаются к сонористическим. В сонорных опусах китайских композиторов на первый план выдвигаются идеи статичности, медитативности, которые реализуются в пуантилистической фактуре с плотным или разреженным временем, графических партитурах («Ньюва» Цао Гуанпина), обогащенных тембрами «дополнительных» предметов и «звучащими орудиями» (Цао Гуанпин, Тан Дун, Лян Лэй). Их отличает синтезирование традиционных и нетрадиционных приемов звукоизвлечения, расширенная трактовка инструмента (использованы различные виды препарации рояля, специфические приемы исполнения на струнах). Соответствующая атмосфера, свойственная сонорной музыке, нередко создается за счет применения приемов микрополифонии (Лян Лэй), использования музыкальных построений с минимальным количеством тонов, активизирующих звучание обертонового спектра рояля (Чэнь Сяююн).

Сонорно-колористические приемы в композициях китайских авторов, как правило, обусловлены концепционным замыслом. Например, использование монограммы, определившей звуковысотную составляющую сочинения Тан Дуна «С-А-Г-Е», направлено на создание ассоциаций, обращенных к личности авангардиста Д. Кейджа. А «малотоновые» фортепианные опусы Чэнь Сяююна –

результат изучения их автором «жизни одного тона».

Раздел 3.2.3 «Алеаторика в китайской фортепианной музыке рубежа XX–XXI веков» раскрывает особенности применения этой техники в некоторых произведениях Тан Дуна, Цао Гуанпина, Гао Пина. Алеаторика в китайском фортепианном творчестве не предстает изолированно от других авангардных техник. Как правило, ограниченная алеаторика интегрируется в сонорные произведения (Гао Пин «Ночная аллея», Тан Дун «С-А-Г-Е»). К довольно редкой разновидности алеаторики, фиксирующей идеи с помощью рисунков или фигур, можно отнести композицию «Нюйва» Цао Гуанпина.

Идеи случайности и незаданности реализуются в произведениях перечисленных авторов за счет чередования тактометрического и хронометрического принципов организации музыкального времени, вариативности в интерпретации исходных звуковых групп, изменения порядка заданных элементов. Импровизационная природа алеаторных произведений китайских авторов (или алеаторных фрагментов в них) обращена к определенным состояниям: в их исполнении на первый план выходят категории тишины, спонтанного действия, созерцания.

В разделе 3.3 «Фортепианное творчество Чэнь Цигана как отражение поставангардных тенденций» рассмотрены опусы китайско-французского композитора: «Мгновения Пекинской оперы» (2001) для фортепиано и Концерт «Эр Хуан» для фортепиано с оркестром (2009).

Учителями Чэнь Цигана были Ло Чжунжун, один из подвижников китайского авангарда, и французский композитор О. Мессиан. С творчеством Мессиана Чэнь Цигана сближает тяготение к красочности письма, театральной эффектности, масштабности, лирическому образному строю. Для обоих авторов источниками вдохновения служат памятники мировой культуры.

Фортепианное сочинение «Мгновения Пекинской оперы» Чэнь Цигана отличается яркой образностью, ясностью формы (вариации на две темы), «стилистическим плюрализмом», выраженным в сплаве лейттем Пекинской оперы (тема I – фрагмент интерлюдии *син сянь*, контртема II – напев *эрхуан*) с элементами импрессионистического письма. Чэнь Циган заимствует мессиановский принцип построения ладов ограниченной транспозиции, применяя его (с некоторым отступлением от правил) для создания каждой из тем.

Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром «Эр Хуан» более европейский по духу, несмотря на использование национального тематизма (того же напева *эрхуан* из композиции «Мгновения Пекинской оперы»). В нем довольно отчетливо проступают позднеромантические черты, на которые указывают: одночастная форма поэмого типа, ее разделы имеют признаки трехчастного цикла, расположение зоны кульминации в точке «золотого сечения», использование принципов расширенной тональности, арсенала средств романтической фортепианной техники во всем фактурном и артикуляционном разнообразии. Дух современности в Концерте проявляется в эпизодах медитативного характера (во вступительном и заключительном разделах).

Фортепианный стиль Чэнь Цигана стилистически многопланов: в нем

отражены и неоромантические черты, и признаки сонорной композиции, и национальные элементы. Главное отличие его творчества от сочинений соотечественников заключается в отказе от авангардных технологий. В произведениях Чэнь Цигана узнаются установки классической эстетики европейской музыки, к которой применимы понятия «красоты» и «выразительности».

В Заключении подводятся итоги диссертации и намечаются перспективы дальнейшей разработки темы.

Формирование стилевых направлений в китайской фортепианной музыке XX–XXI веков происходит в русле взаимодействия различных музыкальных традиций – азиатских и западных (европейских, американских, русских). Конкретные условия трех этапов развития китайского фортепианного искусства (1915 до 1950-х; 1950-е–1970-е; 1980-е–2010-е годы) определили доминирование следующих стилевых тенденций: до 1980-х – это романтизм в его различных модификациях и «китайский стиль», с 1980-х годов – время расцвета авангардных направлений, неофольклорных и поставангардных явлений.

Объединяющим фактором для разнообразных течений в фортепианной музыке китайских композиторов становится неиссякаемый источник обновления ее содержания и языковых средств – это традиции национальной культуры. Даже фортепианные опусы в серийной и сонористической техниках отражают особое отношение их авторов к национальной идее. Это убедительно демонстрирует творчество современных композиторов-эмигрантов – Тан Дуна, Чэнь И, Чжоу Луна, Чэнь Цигана, Лян Лэя, Чэнь Сяююна. Связанные с духовной атмосферой своей страны, они создают новую национальную традицию, расширяя содержание китайской культуры.

Фортепианная музыка КНР уже перешагнула границы авангардной эпохи, на что указывает стилевая многоплановость композиций, неоромантические веяния. Несмотря на то, что музыкальный минимализм тесно связан с искусством и философией Востока, его признаки обнаруживаются лишь в немногих образцах.

Фортепианное искусство Китая рубежа XX–XXI веков представляет собой сложный синтез традиционного и новаторского. Оно опирается на различные традиции, оперирует смысловыми категориями, выработанными в ходе исторической эволюции мировой культуры, претворяет этические и религиозные идеи Востока и Запада в современном звуковом контексте, объединяет фольклорные, романтические и авангардные средства.

Рассмотрение фортепианного творчества китайских композиторов в аспекте выявления стилевых направлений – лишь начальная стадия освоения глобальной темы, в русле которой могут быть исследованы различные области симфонической, инструментальной, вокальной музыки.

ПЕРЕЧЕНЬ ПУБЛИКАЦИЙ

Статьи по теме диссертации, опубликованные в рецензируемых научных изданиях из Перечня ВАК

1. Американский композитор Лян Лэй: биография и концепция творчества // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 48-54. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29262. URL: http://e-notabene.ru/phil/article_29262.html (0,62 п. л.)

2. «Дневники» Чэнь Сяюна: особенности сонорной трактовки фортепиано // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2 (52). С. 52-58. (0,56 п. л.)

3. Алеаторика в фортепианной музыке китайских композиторов рубежа XX–XXI веков // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 3 (57). С. 107-113. (0,48 п. л.)

Публикации по теме диссертации в других изданиях

4. «Instants d'un Opéra de Pékin» («Мгновения Пекинской оперы») для фортепиано Чэнь Цигана: опыт исполнительского анализа // Музыкальное образование и наука. 2017. № 1 (6). С. 50-56. (0,41 п. л.)

5. Развитие китайской фортепианной музыки с 1950 по 1965 год (к проблеме взаимодействия культур) // Музыкальное образование и наука. 2018. № 1 (8). С. 46-51. (0,46 п. л.)

6. Об эстетических основах композиторского творчества Чэнь И // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире: сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции (28-29 апреля 2018 года). Астрахань: ООО ПКФ «Триада», 2019. С. 111-115. (0,4 п. л.)

7. Фортепианная композиция Чэнь И «До Е»: к вопросу о новом качестве традиционных приемов в современной китайской музыке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 202-214. (0,52 п. л.)