

Литература

1. *Саввина Л.В.* Звукоорганизация музыки XX века как предмет семиотики: дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. 404 с.
2. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане». М., 1975. 551 с.
3. *Мазель Л.А.* Проблемы классической гармонии. М., 1972. 616 с.
4. *Холопов Ю.Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974. 287 с.
5. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. 366 с.
6. *Мутузкин И.А.* Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2009. № 6 (2). С. 161-164.
7. *Дьячкова Л.С.* Гармония в музыке XX века. М., 2004. 298 с.

References

1. *Savvina L.V.* Sound organization of music of the 20th century as a subject of semiotics: dis. ... Doctor of Sciences in Art Criticism. Saratov, 2009. 404 p.
2. *Kurt E.* Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» [Romantic Harmony and its crisis in «Tristan»]. Moscow, 1975. 551 p.
3. *Mazel L.A.* Problemy klassicheskoy garmonii [Problems of classical harmony]. Moscow, 1972. 616 p.
4. *Holopov Yu.N.* Ocherki sovremennoj garmonii [Essays of modern harmony]. Moscow, 1974. 287 p.
5. *Kogoutek C.* Tekhnika kompozicii v muzyke XX veka [Composition technique in 20th century music]. Moscow, 1976. 366 p.
6. *Mutuzkin I.A.* Flute in the musical culture of the early 20th century: to the issue of self-determination of the instrument // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. 2009. № 6 (2). P. 161, 164.
7. *Dyachkova L.C.* Garmoniya v muzyke XX veka [Harmony in 20th century music]. Moscow, 2004. 298 p.

УДК 78.071.1 (510)

С. ТАНЬ

**ПРОЦЕССЫ КУЛЬТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ
В СОВРЕМЕННОМ ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЯ**

Тань Сююань, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Набережная реки Мойки, 48), 362426612@qq.com

Аннотация. Статья посвящена изучению форм преемственности и методов работы современных китайских композиторов с национальными музыкальными материалами в фортепианных произведениях. Актуальность исследования обусловлена все большим воздействием на китайское искусство и культуру во второй половине XX века западноевропейских и американских традиций, привносимых в результате активных коммуникационных процессов. В ходе исследования при помощи использования методов культурно-исторического, стилевого анализа, методов герменевтики и музыковедческого анализа было установлено, что к значимым факторам «китайского стиля» можно отнести константные методы композиторской работы – аранжировку популярных народных мелодий; включение вариационности, рондальности и простых репризных форм, усиливающих принцип экспозиционности, любования объектом, отвечающего китайской эстетике. Научная новизна исследования обусловлена обоснованием, что китайский стиль в музыке формируется также благодаря использованию в качестве основы музыкальных сочинений художественных образов китайских легенд, исторических, поэтических, литературных и философских текстов, представляющих в музыке традиции и обычаи разных этнических групп Китая и менталитет народа в целом.

Ключевые слова: китайский стиль, методы композиторской работы, аутентичный стиль, аранжировка, преемственность, этапы развития фортепианного исполнительства, Китай.

UDC 78.071.1 (510)

X. TAN

**PROCESSES OF CULTURAL CONTINUITY
IN MODERN PIANO CREATIVITY OF CHINA**

Tan Xiuyuan, Graduate Student of the Russian State Pedagogical University n.a. A.I Herzen (48, Moika River emb., Saint Petersburg), 362426612@qq.com

Abstract. The article is devoted to the study of continuity forms and methods of work of modern Chinese composers with national musical materials in piano works. The relevance of the study is due to the increasing impact on Chinese art and culture in the second half of the twentieth century of Western European and American traditions, introduced as a result of active communication processes. In the course of the study, using the methods of cultural and historical, stylistic analysis, hermeneutics and musicological analysis methods, it was found that the constant factors of the composition work – the arrangement of popular folk melodies – can be attributed to significant factors of the «Chinese style»; the inclusion of variability, rondality and simple reprise forms, reinforcing the principle of exposure, admiring the object that meets Chinese aesthetics. The scientific novelty of the study is due to the justification that the Chinese style in music is also formed through the use of Chinese legends, historical, poetic, literary and philosophical texts representing musical traditions and customs of various ethnic groups of China and the mentality of the people as a basis for musical compositions.

Keywords: Chinese style, methods of compositional work, authentic style, arrangement, continuity, stages of development of piano performance, China.

В современных научных исследованиях одной из форм культурной преемственности в рамках расширяющихся процессов глобализации в музыкальном искусстве Китая считается явление, определяемое понятием «китайский стиль». Китайский стиль – это форма искусства или образ жизни, основанный на традиционной китайской культуре, содержащий большое количество китайских элементов. Ши Йонг к характерным элементам китайского стиля относит использование традиционных ладовых пентатонных структур; включение характерной тембровой палитры аутентичных китайских инструментов, таких как гучжэн, эрху и лютянь; использование «цветочного» стиля, представленного богатой орнаментикой мелодии [1, с. 44].

В то же время мы предполагаем, что формы проявления «китайского стиля» могут быть связаны не только с элементами музыкального языка, но быть представлены намного шире. Цель нашего исследования – рассмотреть разнообразные формы преемственности национального начала и методы композиторской работы, применяемые в современном фортепианном искусстве Китая. Методы исследования: культурно-исторический, стилевой анализ, методы герменевтики, музыковедческий анализ.

Создание фортепианных произведений в китайском стиле Ни Хонгджин разделяет на четыре этапа: 1) 1913-1948 годы, до основания КНР; 2) 1949-1965 годы, после основания КНР; 3) период культурной революции 1966-1976 годы; 4) период реформ и открытости с 1976 по настоящее время.

Первый период (1913-1948 гг.) до основания Нового Китая отмечен упадком экономики в результате последствий Второй мировой войны, пришедшимся на время правления поздней династии Цин. В это время отмечается большое воздействие иностранной культуры, что создало возможность для китайцев познакомиться с западноевропейскими музыкальными инструментами и научиться играть на них. Поскольку сочинение фортепианных произведений было в то время новой областью композиторской деятельности, создание академических композиций в западноевропейском стиле оказалось делом довольно трудным. Китайские фортепианные произведения начала XX века отличались по уровню сложности от современных им европейских аналогов.

Освоение западноевропейских методов композиции не замедлило сказаться на создании новых, более технически сложных произведений. Так, пьеса «Пастушка Пикколо»

Хэ Лутинга создана с использованием полифонии, а «Соната» Цзян Вени демонстрирует владение одной из самых сложных форм западноевропейского музыкального искусства, которой до этого не существовало в Китае. Множество фортепианных произведений было написано в это время благодаря конкурсу «Фортепианные произведения в китайском стиле», организованному русским композитором Н.Н. Черепниным в 1934 году [2]. В это время были написаны «Колыбельная» Хэ Лутинга, «Пастушья музыка» Лао Чжичэна, «Незначительные вариации» Ю. Бяньмина, «Увертюра» Чэнь Тяньхэ и «Колыбельная» Цзян Динсяня, «Вариации на тему китайской народной песни», «Весеннее путешествие люкс» Дин Шандэ, «Цветочный барабан» Цюй Вэя, «В том далеком прошлом» Санг Тонга, «Коллекция Пекина Ваньхуа» и «Поэтическая поэзия: лунный свет Лиянга» Цзян Вени. В перечисленных произведениях воспеваются темы и образы, типичные для китайской культуры, а также воссоздается привычное для Китайских мастеров желание передать понимание и видение вещей такими, какими они являются, и через это понять законы мироздания и себя в нем [3, с. 24].

Второй период (1949-1965 гг.) после основания Китайской Народной Республики Ни Хонгджин связывает со стабилизацией внутривластной обстановки и расцветом композиторского и исполнительского творчества. В это время в музыкальном образовании Китая активно развиваются международные контакты. Многие знаменитые российские пианисты работают в Китае в качестве преподавателей и готовят прекрасных исполнителей. Закономерно, что развитие исполнительского искусства влияет и на композиторское творчество. Сложность созданных в это время фортепианных произведений возрастает, усложняется фактура музыкальных произведений, гармонический стиль и музыкальная форма. Тем не менее эстетика любования миром, окружающей природой сохраняется как ведущий компонент «китайского стиля» в музыке, обеспечивая преобладание принципа показа над развитием. Таковы «Храмовая сюита» Цзян Цзусиня, «Детская сюита Дин Шандэ: счастливый праздник», «Темы и вариации», «Фантазия красавицы Хунху», «Цветы орхидей» Ван Лисана, «Расколотый чай и бабочки» Хуан Хуэйя, «Картины Пашу» Ван Цуцзяна и «Сюита о красоте рыбы» Ду Минсиня, «Небеса освобожденного района» Чу Ваньхуа.

Фортепианные произведения, созданные в это время, также передают дух перемен и активного развития страны, что выражается в освоении разных музыкальных жанров. Таковы «Увертюры» № 1 и № 2 Цюй Вэя, «Соната» Санг Тонга, «Каприз», «Народные монгольские песни» Ло Чжунчжэна, «Соната № 2» Лю Фуана, Концерт для фортепиано с оркестром «Желтая река» Ли Инхяя, «Четыре северных песни и фортепианные соло», «Река Люян» и «Разноцветные облака в погоне за луной» Ван Цзяньчжуна и многие другие [4, с. 21].

В течение третьего периода (1966-1976 гг.) и десяти лет Культурной революции развитие страны протекало очень интенсивно, что не могло не сказаться и на создании произведений для фортепиано. В целях соблюдения основных политических установок в этот период в музыкальном искусстве акцент ставится на сохранение национальной идентичности в музыке, в результате чего появляется множество аранжировок традиционных китайских народных песен и сравнительно меньше оригинальных фортепианных произведений. Народные песни с ярко выраженным китайским стилем и мелодической орнаментикой представлены в сюитах «Зарисовки Донгшана» и «Горная коллекция» Ван Лисана, пьесе «Длинные и короткие комбинации» Цюань Цзихао, сюите «Цветы в горах» Цзян Цзусиня и Концерте «Горный лес» Лю Дуньняня.

В то же время композиторские техники продолжают развиваться. Китайские композиторы пробуют атональные методы письма и даже ищут свои собственные методы. Работы, созданные с использованием современных технологий композиции, включают «Дойю» Чэнь И, «Страну грез» Ван Лисана, «Три увертюры и фуги» Чэнь Минчжи и «Вукуи» Чжоу Лонга. В оригинальной технике композиции «тайцзи» написана фортепианная пьеса «Тайцзи» Чжао Сяошэном. Пэн Чжиминь пишет фортепианную пьесу

«Серия декораций», основанную на последовательности Фибоначчи. Атональные работы Цзян Цзусинь опираются на вертикальные и горизонтальные симметричные структуры [5, с. 16-17].

После окончания культурной революции Китай вступил в период реформ и открытости, а китайская экономика достигла стадии наиболее интенсивного развития. Правительство Китая выдвинуло лозунг «Пусть расцветают все цветы, пусть соперничают все школы», требуя энергичного развития художественных и культурных направлений и снятия ограничений на художественное творчество, поощряя китайских музыкантов и художников. В это время сформировалась китайская фортепианная композиторская школа. Одним из подобных примеров является творчество Ни Хунцинъ, Чжан Чжао, Чжана Сяофу и ряда других современных композиторов. Нельзя не согласиться с утверждением Хуан Шуай и С.И. Хватовой, что современные китайские композиторы «...не только обладали превосходными навыками исполнения, но в то же время создали значительное количество выдающихся произведений. Их любовь к музыкальному искусству, а также обучение следующего поколения музыкантов внесли неоценимый вклад в распространение и развитие музыки в Китае» [6, с. 38]. Важной особенностью современного композиторского творчества нам также видится крепкая взаимообусловленность философских установок композиторов и ведущих принципов творчества.

Так, например, сюита Ни Хунцинъ «Блуждающие по старому летнему дворцу» [7, с. 52-75] построена на основе соблюдения полярных принципов Инь-Ян. Китайский композитор Дин Ченгсе в своем исследовании упомянул, что пятиступенные лады можно классифицировать с помощью теории Инь-Ян, представляющей противоположные отношения между вещами, наподобие единства и борьбы противоположностей в диалектике. Инь и Ян могут быть противоположными или взаимозаменяемыми, Инь и Ян существуют. Во взаимодействии тонов в пятиступенных ладовых структурах существуют атрибуты, которые выражают Инь или Ян с точки зрения слуховых эффектов: гун, чжи, шан, юй, зюэ. Эти пять тонов соответствуют пяти атрибутам Ян, суб-Ян, Чжун (среднее между Ян и Инь), суб-Инь и Инь соответственно. Отличие перечисленных атрибутов заключается в соотношении восходящих и нисходящих тонов, генерируемых ладами, когда они формируются с учетом функции взаимосвязи (когерентности) пятой степени. Большинство звуков, рождающихся в верхней части пентатоники, принадлежат Ян, в то время как звуки, генерируемые в нижней части пентатоники, в основном принадлежат Инь [8, с. 138].

Кроме того, сюита Ни Хунцинъ «Блуждающие по старому летнему дворцу» была создана с учетом древнего китайского положения о «правильной музыке», когда каждый звук лада мог символизировать сезон года, время суток, день недели, одну из природных стихий и многое другое, что соответствует названию произведения, отсылающее к легендарному дворцовому комплексу Юаньминъюань (с кит. «сады совершенной ясности»), который был разрушен в 1860 году во время Второй опиумной войны. В сюите закон древнего Китая о создании «правильной музыки» применяется композитором довольно свободно, что отражается в названии частей: «Медитативная утренняя прогулка», «Прогулка под дождем», «Прогулка весенней ночью», «Прогулка в осенний шторм», «Прогулка во время досуга», которые соответствуют времени, погоде, сезону года, событию и эмоциям героя [9, с. 52].

Первая часть сюиты «Медитативная утренняя прогулка» воссоздает атмосферу раннего утра в Юаньминъюане. Утренний воздух наполнен свежестью. Возникает ощущение, что природа спит. Поэтому интенсивность динамики на протяжении всего музыкального произведения снижена. Разделение фактуры на три пласта – глубокого низкого басового звука, чередующегося с аккордами в среднем регистре, и мелодии рисует поистине импрессионистическую картину рассеивающегося утреннего тумана. Фактурное варьирование ведущих тематических элементов в среднем разделе воплощает эффект блуждания и фантазирования при воссоздании в музыке образа Старого Летнего дворца Юаньминъюань.

Исполнение второй части «Прогулка под дождем» опирается на характерный звукоизобразительный прием, имитирующий звучание капель дождя, падающих на древние руины и землю. Повторяющиеся ноты в мелодии создают фон, на котором разворачивается мелодия, «спрятанная» в среднем голосе. Звуковой диапазон голосов достаточно широк. Линия баса, развиваясь в пределах одного такта, охватывает от полутора до двух октав. Октавные дублировки звуков мелодии и баса, возникающие на последнюю долю такта, воспроизводят характерный эффект реверберации тона, когда во влажном воздухе звук разносится быстро и далеко и звучит чисто и ясно. Этот эффект призван воссоздать в музыке характерный признак садово-дворцового комплекса Юаньминъюань – множество водоемов.

Третья часть «Прогулка весенней ночью» отражает время года и время суток, а также воспроизводит в музыке характерные признаки места. Красочные структуры аккордов, формирующиеся из наложения трезвучий главных ступеней и септаккордов побочных ступеней, призваны воссоздать неясный образ древних руин дворца. Чередование динамики *f* и *p*, сопоставление аккордовых комплексов в разных регистрах, авторская ремарка *pesante*, октавный форшлаг, снимающий тяжесть первой доли, воссоздает неясный иллюзорный образ дворца, словно угадывающийся в неясных очертаниях. Эта тема-рефрен прославляет эпизоды более интенсивного развития, сохраняющие жанровые признаки ноктюрна. Однако темп *allegretto* призван усилить звукоизобразительные эффекты и воссоздать картину весенней ночной бури, являющейся одновременно и символом некогда произошедшего бедствия – войны и разрушений.

В четвертой части «Прогулка в осенний шторм» Ни Хунцзинь продолжает запечатлевать трагическую историю. Во вступлении *Andante* при помощи рассредоточения фактуры и расширения звукового диапазона воссоздается облик пустынных руин Старого Летнего дворца. Последующее развитие *Allegro* протекает в рамках освоенного звукового пространства, наполняя его движением мелодических голосов. Основная тема напоминает безыскусную мелодию народной песни. Она звучит в басу, представленная в октавной дублировке. Интенсивные фигурации верхнего голоса передают нарастание напряжения. Развитие в первой части осуществляется вариационно. В среднем разделе композитор фиксирует три звуковых пласта: мелодия баса, аккордовое движение средних голосов и фигурационное движение верхнего голоса. Интенсивно тонально-ладовое развитие среднего раздела словно переносит слушателя в прошлое, описывая тяжелую борьбу китайского народа. Реприза возвращает исходный материал, воплощая стремление к победе.

В финальной части «Прогулка во время досуга» изменяется подход к описанию окружающего мира. Композитор заменяет живописание внешних событий на передачу внутреннего эмоционального состояния. Это выражается в авторских ремарках: *Andantino delicate, sotto voce*. Мягкая звучность, рассредоточенная фактура, импрессионистическая звукопись призваны смягчить и нивелировать интенсивность развития предшествующего номера.

В итоге можно сделать вывод, что формы преемственности национальной культуры, которые репрезентирует современное композиторское творчество Китая, удивительно разнообразны. Они проявляются в наиболее узнаваемых элементах музыкального языка в виде опоры на пентатонику и воспроизведение тембров аутентичных музыкальных инструментов, характерного типа мелодических структур, богатых орнаментикой. Китайский стиль продолжает развиваться в методах композиторской работы – в использовании аранжировки популярных народных мелодий; преобладании вариационности, рондальности, простых репризных форм. Также результатом развития можно считать использование современными композиторами и исполнителями в качестве основы музыкальных сочинений содержание китайских легенд, художественные образы исторических, поэтических, литературных текстов и философских трактатов, представляющих образ жизни разных этнических групп Китая, достойный отдельного глубокого изучения.

Литература

1. *Shi Yong*. Modal color theory is seventeen from «Musical Theory and Culture» // Chinese Music Education. 2012. № 11. P. 43-45.
2. Интервью с П.А. Черепниным. «Под сенью моей жизни» // Новый Журнал. 2008. № 253.
3. *Ni Hongjin*. Life with Black and White Keys (Part 1) // Piano Art. 2010. № 10. P. 22-26.
4. *Ni Hongjin*. Life with black and white keys (Part 2) // Piano Art. 2010. № 11. P. 19-22.
5. *Ni Hongjin*. Life with black and white keys (Part 3) // Piano Art. 2010. № 12. P. 14-21.
6. *Хуан Шуай, Хватова С.И.* Возрождение искусства исполнения на традиционном китайском духовом инструменте бамбуковая флейта ди // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 1 (76). С. 37-40.
7. *None Hongjin*. Wandering around the old summer palace // Pieces for piano. Beijing: People's Publishing House, 1982. 118 p.
8. *Ding Chengce*. Confrontation and transformation of Yin and Yang in the Five-tone system // National Art. 1993. № 4. P. 137-152.
9. *Ni Hongjin*. Piano Compilation. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2004. 228 p.

Reference

1. *Shi Yong*. Modal color theory is seventeen from «Musical Theory and Culture» // Chinese Music Education. 2012 № 11. P. 43-45.
2. Interview with P.A. Cherepnin. «Under the shadow of my life». // Novyj Zhurnal. 2008. № 253.
3. *Ni Hongjin*. Life with Black and White Keys (Part 1) // Piano Art. 2010. № 10. P. 22-26.
4. *Ni Hongjin*. Life with black and white keys (Part 2) // Piano Art. 2010. № 11. P. 19-22.
5. *Ni Hongjin*. Life with black and white keys (Part 3) // Piano Art. 2010. № 12. P. 14-21.
6. *Huan Shuaj, Hvatova S.I.* Revival of art performance on traditional Chinese wind instrument flute baboo di // Kulturnaya zhizn Yuga Rossii. 2020. № 1 (76). P. 37-40.
7. *None Hongjin*. Wandering around the old summer palace // Pieces for piano. Beijing: People's Publishing House, 1982. 118 p.
8. *Ding Chengce*. Confrontation and transformation of Yin and Yang in the Five-tone system // National Art. 1993. № 4. P. 137-152.
9. *Ni Hongjin*. Piano Compilation. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2004. 228 p.

УДК 78.071.1

М.И. ХАЛИТОВА

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ КРЫМСКО-ТАТАРСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Халитова Мерзие Ибрагимовна, профессор кафедры музыкально-инструментального искусства Крымского инженерно-педагогического университета имени Ф. Якубова (Симферополь, переулок Учебный, 8а), merzie_khalitova@mail.ru

Аннотация. В статье впервые проводится анализ вокальных произведений основоположников крымско-татарской профессиональной музыки А. Рефатова и Я. Шерфединова. Автор раскрывает фоль-