

*На правах рукописи*

*Ван Дэцун*

**Ван Дэцун**

**ТВОРЧЕСТВО КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ  
В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО  
АККОРДЕОННОГО ИСКУССТВА**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2016

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

**Научный руководитель:** кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель  
**Суханова Татьяна Борисовна**

**Официальные оппоненты:** **Имханицкий Михаил Иосифович**  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВО «Российская академия  
музыки имени Гнесиных»,  
профессор кафедры баяна и аккордеона

**Будаева Туяна Баторовна**  
кандидат искусствоведения, научный  
сотрудник, ФГБУН Институт  
востоковедения Российской академии  
наук, научный сотрудник Отдела Китая

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Уральская  
государственная консерватория имени  
М. П. Мусоргского»

Защита состоится 17 ноября в 10 часов 30 минут на заседании  
диссертационного совета Д 210.030.02 при ФГБОУ ВО «Нижегородская  
государственная консерватория им. М. И. Глинки», 603005, Нижний  
Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

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

Автореферат разослан « \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2016 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения



Бочкова  
Татьяна Рудольфовна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** В XXI веке интенсивно развивающееся инструментальное искусство Китая привлекает к себе пристальное внимание ученых, что нашло отражение в диссертациях (Ван Ина, Пан Вэя, Цюй Ва и др.) и статьях на русском языке. Обращение к сравнительно новому его пласту — аккордеонному искусству — представляется целесообразным и актуальным, так как позволяет осмыслить тенденции в становлении китайской аккордеонной школы и вписать их в целостную картину развития музыкального искусства страны.

В ряду многих инструментов, заимствованных Китаем у других культур, аккордеону принадлежит особое место: за свою вековую историю, с первых десятилетий XX века и до начала XXI столетия, он глубоко укоренился в профессиональной среде и повседневной жизни, заняв положение одного из самых востребованных и популярных инструментов. За это время сложился репертуар, выстроились теория и методика исполнительства, было налажено широкомасштабное производство аккордеонов.

Важнейшим звеном в понимании специфики развития инструментального искусства является исследование аккордеонного творчества китайских композиторов. Оно является самостоятельной ветвью музыкальной культуры страны, опирающейся на традиции европейского искусства, но в то же время сохраняющей самобытные национальные черты. Создание композиций, представленных оригинальными произведениями и разнообразными формами адаптированного материала для аккордеона, началось только во второй половине XX века. За недолгую историю аккордеонного искусства в Китае наблюдается стремительная эволюция творчества композиторов: от простейших переложений до экспериментальных опусов в новых для китайской музыки композиционных техниках, репертуар существенно обогащается сочинениями в разнообразных составах и жанрах — для аккордеона соло, ансамблей с его участием, оркестра аккордеонов и др. Количественное преимущество имеют сольные произведения, они показательны для анализа специфики композиционных методов, поэтому на их изучении сделаны основные акценты.

Качественные преобразования в аккордеонном творчестве связаны с изменениями, происходящими в исполнительской и педагогической практиках, потребностями слушательской аудитории. Этим фактом обусловлено изложение ситуации во всех областях китайского аккордеонного искусства: исполнительстве, педагогике, производстве инструментов. Социокультурные условия ассимиляции аккордеона в Китае во многом определяли направления развития музыки для него: революционная пропаганда середины XX века устанавливала исключительный приоритет за военно-патриотической тематикой, только к 1980-м годам образная сфера произведений становится значительно шире и разнообразнее. Взаимообусловленность явлений, происходящих в недрах китайского аккордеонного искусства, находится в центре внимания настоящего исследования.

**Степень научной разработанности темы.** Следует констатировать фактически полное отсутствие сведений в российской музыкальной науке об истории китайского аккордеонного искусства в целом и о творчестве китайских композиторов для аккордеона в частности. Масштабное исследование М. И. Имханицкого «История баянного и аккордеонного искусства» затрагивает широкий спектр вопросов истории и современного состояния аккордеонного искусства Европы, однако в нем содержится лишь упоминание о языковых инструментах Китая. Отдельные аспекты, связанные с историей и практикой китайского исполнительства, творчества и педагогики, имеющие определенное отношение к аккордеонному искусству, освещены в диссертации российского музыковеда Т. Б. Будаевой, в китайских исследованиях на русском языке Ван Ина, Пэн Чэна, Пан Вэя, Цюй Ва.

Более благополучная ситуация складывается в китайском музыковедении. В связи со стремительным подъемом исполнительского уровня и инструментальной культуры круг работ китайских исследователей, связанных с историческими и методическими проблемами аккордеонного искусства, существенно расширился к 1990-м годам. Его дополнили две диссертации Гао Цзе и Шань Цзяньсиня, монографии Чэнь Имина и Ли Цуна, многочисленные

статьи. Диссертация Гао Цзе — первое масштабное исследование об истории развития аккордеона в Китае, в котором автор для воссоздания достоверной исторической картины использовал метод опроса аккордеонистов. Диссертация Шань Цзяньсиня представляет собой сравнительную характеристику русской и китайской аккордеонных школ. В «Руководстве по игре на аккордеоне» Чэнь Имина представлены произведения китайских композиторов до 1990-х годов, но их обзор сводится в основном к истории создания, некоторые композиции только упоминаются. Кроме вышеперечисленных источников, в ряде статей — Чэнь Имина, Чжоу Синьтина, Шэнь Бо, У Шочжи, У Цзе, Ван Ци, Цзэн Цзиньфаня, Тань Иминя, Лю Циня, Ма Лили и др. — приведен анализ отдельных сочинений для аккордеона китайских авторов.

С издания трудов Чэнь Имина и Гао Цзе прошло уже более десяти лет, а с начала XXI века корпус аккордеонных композиций значительно пополнился высокохудожественными образцами. Их анализ представляется необходимым для понимания специфики современного китайского инструментального искусства в целом.

Содержание китайских исследований имеет ряд особенностей, отличающих их от российских или европейских трудов. Нередко проблемы исполнительства и творчества рассматриваются изолированно друг от друга, это приводит к нарушению логической цепочки взаимообусловленных процессов. Весомая часть работ ориентирована в большей степени на изложение фактов, чем на выявление закономерностей, стоящих за ними. Поэтому нередко существенные стороны рассматриваемых явлений «выпадают» из поля зрения авторов. Задачи настоящего исследования направлены на преодоление этих недостатков: в частности, произведения китайских композиторов рассматриваются с учетом взаимосвязи музыкально-языковых, формообразующих средств с образным строем.

Различным аспектам теории китайской музыки, так или иначе затрагивающим тему диссертации, посвящены монографии Ван Юйхэ, Ван Яохуа, Лю Синьсиня, Лю Сюэцина, Яо Хэнлу, Дэн Гуанхуа, Фэн Цзыкая и других авторов. В статьях Вай Лупина,

Цзян Цзяо, Лин Шаошэна, Ло Ханя, Ван Юйпина, Чжан Синьшэна, Вэн Фэна, Хэ И, Сун Лицюаня, Чэнь Цзяньи, Мо Вэя раскрываются методические вопросы исполнительства и обучения игре на аккордеоне.

В разной степени соприкасаются с темой диссертации работы по истории музыки и культуре Китая на русском — У Ген-Ира, Цзо Чжэньгуаня, С. А. Айзенштадта, Е. В. Завадской — и китайском языках — Чэнь Цзяньхуа, Чэнь Цишэ, Фэн Шаня, Гао Юнхо, Ли Шичжао, Ли Хуаньчжи, Лан Мао, Чжан Чжихая, Мэн Вэнтао, Ни Жуйлиня, Тянь Цина, Ван Цуя, Ван Хайяня, У Годуна, Сюй Хуншуая, Чжан Цюфэна и других авторов. В настоящей работе систематизируются сведения о китайских исполнителях-аккордеонистах, педагогах и коллективах, отраженные в статьях Ай Наня, Лю Лэя, Ма Сяогуана, Ван Мина, Чжан Хуаня, Чжан Юэ.

Таким образом, широкий спектр литературы на китайском языке создает условия для комплексного исследования аккордеонного искусства Китая.

Итак, **объектом исследования** является аккордеонное искусство Китая. **Предметом** — процесс развития аккордеонного творчества китайских композиторов в XX–XXI веках.

**Цель диссертации** — выявление специфики творчества китайских композиторов в контексте становления национального аккордеонного искусства.

В связи с намеченной целью определены следующие задачи:

- охарактеризовать основные этапы эволюции творчества китайских композиторов второй половины XX – начала XXI веков с учетом социально-политических и историко-культурных условий развития Китая;
- комплексно представить панораму становления китайского аккордеонного искусства в единстве исполнительского, образовательного, производственного и методического аспектов;
- предложить и обосновать типологию адаптированных произведений для аккордеона китайских композиторов, предполагающую различные источники происхождения оригинального

музыкального текста и разную степень преобразования материала;

- выявить элементы китайской традиционной музыки, воплощенные в оригинальных произведениях для аккордеона второй половины XX – начала XXI веков;
- определить влияние европейского музыкального искусства на звуковой облик и композиционные особенности сочинений.

**Методологическая основа.** В диссертации объединены методы исторического и теоретического музыковедения, обогащенные общенаучными методами:

*культурно-исторической реконструкции*, способствующей созданию объективной панорамы развития китайского аккордеонного искусства;

*сравнительно-аналитическим*, позволяющим выявить: 1) общее и индивидуальное в подходе китайских композиторов к работе с музыкальным материалом, 2) особенности творческого метода на основе сравнения обработанного текста с первоисточником;

*аксиологическим*, с помощью которого определяется художественная и историческая ценность произведений китайских композиторов.

Изучение корпуса музыкально-теоретических трудов российских и зарубежных музыковедов, составивших методологическую базу исследования, — М. Г. Арановского, О. В. Соколова, В. Д. Конен, В. Н. Холоповой, Б. Б. Бородина, М. И. Ройтерштейна, И. И. Земцовского, Г. Л. Головинского, В. Б. Вальковой, В. И. Руденко, Т. В. Тихоновой, О. И. Спешиловой, О. А. Немцевой, Ц. Когоутека, А. Чекановска, Гао Цзе, Чэнь Имина — позволило провести ряд аналогий между явлениями, происходящими в музыкально-инструментальных искусствах Китая и России. Методологические подходы российских ученых были адаптированы применительно к проблемам китайского музыковедения.

Опыт российских исполнителей и педагогов в сфере баянно-аккордеонного искусства, во многом послуживший основой развития аккордеонной культуры в Китае, — М. И. Имханицкого, В. В. Бычкова, В. А. Семенова, А. М. Мирека, Е. В. Показанник,

В. В. Ушенина, А. А. Файзуллина, М. Г. Солонова, А. С. Попова — также нашел отражение в материалах настоящей диссертации.

**Материал исследования.** В диссертации изучен материал, позволяющий представить целостную картину становления и последующего развития аккордеонного искусства в Китае. Он включает музыкальные тексты (около 100) и научные труды.

Первую группу материалов составили произведения для аккордеона соло и в составе ансамбля Ян Вэньтао, Чжан Цзыцяна, Ван Биюня, Сун Синюаня, Ли Юйцю, Ван Юйпина, Ван Шушэна, Го Тинши, Цао Цзыпина, Цзэн Цзяня, Ян Чжихуа, Жэнь Шижуня, Фан Юаня, Чжан Цзыминя, Ду Нина, Цзян Цзе, Ли Вэймина, Ли Цзяньлиня, Чжан Синьхуа, Тань Ши, Ян Чжихуа, Яо Хэнлу, Цинь Цинкуня и др. Были исследованы сборники оригинальных произведений, обработок и транскрипций Фэн Дэгана, Ли Юйцю, Чжоу Пейсианя и «Национальных игр на аккордеоне с установленной системой оценок».

Выбор музыкального материала был обусловлен:

- художественным уровнем композиций,
- степенью их востребованности в современной китайской концертной и педагогической практике,
- необходимостью представить творчество композиторов разных поколений.

Вторую группу материалов составляют диссертации, монографии и научные статьи китайских, российских, европейских авторов в области истории и теории музыки, исполнительского искусства на русском и китайском языках.

Важные сведения были подчерпнуты из личных бесед автора диссертации с современными китайскими композиторами Яо Хэнлу и Цинь Цинкунем.

**Новизна исследования.** В настоящей диссертации впервые:

- рассмотрен весь корпус произведений для аккордеона, созданных китайскими композиторами со второй половины XX века и в первые десятилетия XXI, в единстве сфер исполнительства, образования, инструментального производства, а так-



же теоретико-методической и музыкально-исторической базы;

- приведена и обоснована (с опорой на методологию российских исследователей, главным образом Б. Б. Бородина) типология сочинений, адаптированных китайскими композиторами для аккордеона, обусловленная: 1) происхождением оригинального текста, 2) способами адаптации;
- представлены пути воплощения традиций китайской музыки (вокальной, сценической, инструментальной) в произведениях для аккордеона второй половины XX – начала XXI веков;
- введен в научный обиход корпус китайских аккордеонных произведений, созданных в 2000-х годах (в том числе новейшие композиции Яо Хэнлу, Цинь Цинкуня).

**Научно-практическая значимость диссертации.** Результаты настоящего исследования могут быть использованы:

1) в учебном процессе — в курсах «Истории исполнительского искусства», «Истории музыкальной педагогики», «Истории музыки стран Востока», а также на курсах повышения квалификации музыкантов-педагогов;

2) в научной деятельности — в качестве исходного материала для исследования тем, связанных с аккордеонным искусством стран Востока;

3) в исполнительской практике.

#### **Положения, выносимые на защиту.**

1) Историческая периодизация аккордеонного искусства (исполнительства, творчества, педагогики) представлена пятью этапами, обусловленными социально-политическими и историко-культурными особенностями развития Китая в XX–XXI веках. Каждый из этапов характеризуется рядом особенностей, обобщенных в следующих аспектах:

- появление аккордеона в Китае, его распространение в любительской среде (до 1949 года);
- зарождение национального аккордеонного репертуара (1949–1966);
- творческий кризис периода Культурной революции (1966–1976);

- профессиональная стадия развития, «академизация» аккордеонного искусства (1977–1999);
- вершина профессиональных достижений китайских исполнителей и композиторов: разнообразие жанров, творческих методов, инструментальных средств (2000–2010-е годы).

2) Переложение, обработка, транскрипция — три формы адаптации музыкального материала для аккордеона в творчестве китайских композиторов.

3) Специфика аккордеонного творчества китайских композиторов второй половины XX – начала XXI веков заключается в синтезе элементов китайской и европейской музыкальных культур.

4) Национальные особенности аккордеонных произведений выражены в комплексе выразительных компонентов, характерных для китайской народной инструментальной музыки и китайского театра:

- тяготение к программности;
- обращение к образной сфере, связанной с китайской национальной тематикой;
- опора на принципы интонационно-ритмического построения музыкального материала *цюйпай* (曲牌) и *баньцянь* (板腔);
- широкое применение свободных метро-темпов *саньбань* (散板), метрических (*цэфэнь шаньбань*, 切分闪板) и фактурных приемов (*цзинь да мань чан*, 紧打慢唱);
- включение напевов-*цяндяо* персонажей китайского театра в музыкальное развитие;
- активное использование пентатонических, гексатонических и гептатонических систем;
- имитация звучания традиционных китайских инструментов.

5) Влияние европейской музыки на звуковой облик китайских аккордеонных композиций заключается в:

- использовании европейских жанров и форм;
- внедрении приемов полифонического развития;
- применении композиционных техник — расширенно-тональной, атонально-серийной, а также элементов алеаторики, метроритмических комплексов и исполнительских при-

емов, характерных для европейской музыкальной практики XX–XXI веков.

**Апробация работы.** Диссертация была обсуждена на кафедре музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки (протокол № 11 от 27 июня 2016). Отдельные ее положения представлены на международных и всероссийских научных конференциях: «Проблемы оптимизации профессионального музыкального образования» (III Межрегиональная научно-практическая конференция, Н. Новгород, Нижегородский музыкальный колледж им. М. И. Балакирева, 2013); «Восток и Запад: история, общество, культура» (II Международная заочная научно-практическая конференция, Красноярск, 2013); «Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика» (Международная научно-практическая конференция, Казань, 2014); «Музыкальное образование и наука» (Международная научно-практическая конференция, Н. Новгород, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2014, 2015, 2016); «Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ» (научно-практическая конференция в рамках Всероссийского педагогического форума, Н. Новгород, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2014); «Гармония культур — гармония цивилизаций» (Международный молодежный форум, Н. Новгород, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2015).

Основные положения диссертации отражены в десяти научных публикациях, в том числе три статьи напечатаны в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки России.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, трех приложений, включающих классификацию произведений для аккордеона китайских композиторов, систематизированную по времени их создания (приложение 1), перечень переложений, обработок, транскрипций для аккордеона китайских композиторов (приложение 2), список произведений для аккордеона Яо Хэнлу (приложение 3).

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, степень научной разработанности темы, ее новизна, представлен объект и предмет исследования, его цель и задачи, определена методологическая основа, материал и научно-практическая значимость исследования. Перечислены положения, выносимые на защиту, представлены сведения об апробации работы.

Первая глава **«Становление и развитие аккордеонного искусства Китая в XX–XXI веках»** состоит из пяти разделов, каждый из них представляет панораму определенного периода развития аккордеонного искусства во взаимосвязи явлений композиторской, исполнительской и педагогической практики.

Первый раздел первой главы **«Предпосылки появления аккордеона в Китае»**.

Появление ручной гармоники в Китае датируется началом XX века. В 1920–1930-е годы в стране получили распространение как кнопочный, так и клавишный ее разновидности, при этом для их обозначения использовался один термин *шоуфэнцзинь* (手风琴, букв. «аккордеон»). В 1930-е годы основными центрами любительского музицирования на аккордеоне стали Шанхай, Харбин, Яньань. Первыми десятилетиями XX века датируются и первые нотные издания для «аккордеона» («Самоучитель игры на аккордеоне» Чжан Чжэн Цзыина, «Учебное пособие по игре на аккордеоне», авторство которого не установлено).

Второй раздел первой главы **«Этап становления (1949–1966)»**.

Развитие аккордеонного исполнительства в 1950–1960-е годы осуществлялось в рамках деятельности военных организаций, «Китайской музыкальной ассоциации профессиональных аккордеонистов Пекина», коллектива «Улань Муци». Выходцами из военных коллективов стали будущие профессиональные аккордеонисты — Чжан Цзыцян, Шань Юаньчан, Жэнь Шижун, Ван Биюнь, Ян Вэньтао.

Этот период характеризуется расцветом любительского музицирования. Популярности аккордеона как аккомпанирующего

инструмента способствует широкое распространение жанра народной песни. Результатом востребованности инструмента к середине 1950-х годов стало интенсивное развитие его производства в Тяньцзине и Шанхае, которые также являлись центрами профессионального образования (в 1958 году в некоторых вузах этих городов были введены программы обучения по специальности «аккордеон»).

Развитие композиторского творчества было связано с исполнительской практикой и с условиями реализации педагогических задач. В это время намечены основные пути развития аккордеонного репертуара: 1) создание переложений и обработок произведений китайских и европейских авторов для концертной и учебной практики, 2) появление оригинальных произведений.

Массовые песни и марши стали материалом для первых аккордеонных переложений китайских авторов. В начале 1960-х годов появились первые оригинальные опусы — пьесы Ли Юйцю «Кавалерия в степи» для дуэта аккордеонов (1962), Ван Юйпина и Чжан Цзэнляна «Аратская песня» для аккордеона соло (1964).

Централизованное обучение на аккордеоне, учреждение «Китайской музыкальной ассоциации профессиональных аккордеонистов Пекина», расширение концертной деятельности в 1960-е годы свидетельствовало о наступлении *профессиональной* стадии развития китайского аккордеонного искусства. Немаловажное значение в этом процессе имело влияние зарубежного исполнительства в связи с гастрольными выступлениями в стране иностранных исполнителей и коллективов (главным образом из СССР).

Третий раздел *«Период Культурной революции (1966–1976)»*.

На протяжении этого периода аккордеонное искусство, как и другие области культуры Китая, переживало кризис. Действовала строгая цензура, которая не распространялась на военные песни, соответственно композиторское творчество было представлено в основном переложениями военных и революционных мелодий (Мэйли Цигэ «Солнце не садится в степи», Цзэн Цзянь «Оборона родных рубежей» и др.) и фрагментов *янбань-спектаклей* (букв. «образцовых революционных спектаклей») — му-

зыкально-сценических произведений на политический сюжет (наибольшую известность приобрела пьеса «Осада вражеского лагеря» Ян Чжихуа на основе музыкальных номеров *янбань-спектакля* «Взятие горы Вэйху»).

Четвертый раздел первой главы **«Профессиональная стадия развития (1977–1999)»**.

Благодаря социальной и экономической стабильности Китая в последней четверти XX века аккордеонное исполнительство и педагогика достигли впечатляющих результатов. Рост профессионального уровня был обусловлен полноценным функционированием образовательной системы, организацией новых форм выявления талантливой молодежи («Национальные игры на аккордеоне с установленной системой оценок»). Эффективность обучения подтверждают регулярные победы китайских исполнителей на международных конкурсах. С 1990-х годов в Китае начали регулярно проводиться мероприятия международного уровня, которые подтвердили статус страны как одного из развивающихся центров образования аккордеонистов. Повышению качества обучения содействовала организация научных конференций, специализированных изданий, интернет-сайтов. Популярность аккордеона среди любителей в последней четверти XX века достигает своего пика, после чего идет на спад.

В 1980-е годы происходит укрепление позиций аккордеона как академического инструмента, к нему начинают обращаться профессиональные композиторы. Переложения, обработки и транскрипции еще не теряют актуальности и по-прежнему привлекают композиторов-аккордеонистов (Гуань Найчэна, Фэн Дэгана, Ян Вэньтао, Чжан Синьхуа, Ли Цзяньлиня, Цзян Цзе, Ли Вэймина, Чэнь Цицзи, Жэнь Шижуня, Чэнь Пейсюня, Чжоу Пэйсяня, Цай Фухуа), в то же время репертуар существенно пополняется новыми оригинальными сочинениями Ли Юйцю, Ван Юйпина, Чжан Цзыминя, Ван Шушэна, Ду Нина, Ли Юньхэ, Ли Вэймина, А Ту, Цзи Цзягэна, Хань Шулиня, Ян Тегана, Тань Ши, Хуан Лифаня. Заметно обогащается образная сфера музыки, индивидуализируются композиторские стили, появляются новые композиционные и инструментальные приемы, заимствованные

из западной музыкальной культуры. Композиторы начинают обращаться к крупным циклическим композициям в жанрах концерта («Для матерей» Ли Юйцю для аккордеона с симфоническим оркестром), сюиты («Стили Северо-Востока» Ду Нина, «Детская сюита» Ван Шушэна, «Детская жизнь» Ли Вэймина и А Ту, «Ляочжай» и «Глиняные фигуры в Хуэйшань» Ли Юйцю), сонаты (Первая соната «Великий поход», Вторая соната «Чжаси дэлэ» Ли Юйцю).

Пятый раздел первой главы *«Новейшая история (с 2000 года)»*.

Этот этап является вершиной профессиональных достижений китайских исполнителей и композиторов. Резервы развития педагогики этого периода заключаются в тесном творческом контакте со специалистами из разных стран. Велика роль соревновательного элемента, который привносят многочисленные исполнительские конкурсы, стимулирующие создание национальных образцов творчества для аккордеона. В целом, новейший период можно охарактеризовать как время поиска разнообразия в жанрах, формах, методах.

Особенности развития аккордеонного творчества в XXI веке заключаются в следующих аспектах:

- Если до этого времени главной фигурой являлся *исполнитель, сочиняющий музыку*, то в 2000-х годах ведущее положение занял *профессиональный композитор, пишущий для аккордеона*.
- Усиление намеченной ранее тенденции синтеза элементов китайской и западной музыки.
- Заметное усложнение музыкального языка (в творчестве Яо Хэнлу, Цинь Цинкуня, Мао Чжу, Гун Сяося, Дай Бо и др.).
- Увеличение числа композиций, созданных для ансамбля аккордеонов или ансамблей, имеющих в своем составе аккордеон.

Во второй главе **«Обработки, переложения и транскрипции для аккордеона соло в творчестве китайских композиторов»** рассматриваются проблемы адаптации заимствованного музыкального материала для аккордеона, который систематизирован на основе двух критериев:

- происхождения первоисточника,
- степени преобразования исходного оригинального текста.

В первом разделе второй главы «*Специфика творческого метода в связи с происхождением первоисточника*» последовательно рассмотрены принципы работы китайских композиторов с обработками и переложениями вокальных, инструментальных, оркестровых и сценических произведений.

К вокальным первоисточникам, представленным жанрами народной, революционной, детской песни, музыки к кинофильмам и театральным постановкам, песни малых народностей, обращались композиторы Фэн Дэган, Го Тинши, Чжан Цзыцян, Ван Биюнь, Жэнь Шижун, Ян Вэньтао, Ли Цзяньлинь, Ян Чжихуа, Цзэн Цзянь, Го Вэйсян и другие. При разной содержательной основе переложения имеют общие признаки, заключающиеся в:

- сохранении названия произведения-первоисточника,
- гармонизации оригинальных мелодий,
- изменении диапазона и тональности в связи с задачами удобства исполнения,
- обогащении фактуры полифоническими приемами,
- обеспечении связи звукового образа обработки (переложения) с содержанием поэтического текста первоисточника,
- компенсации малого объема оригинального материала путем дополнения и обогащения его музыкальной формы.

Пьесы, предназначенные для переложений, можно разделить на две группы:

1) композиции, созданные в оригинале для европейских музыкальных инструментов (в творчестве Жэнь Шижуня, Чжан Цзыминя, Чэнь Цици, Ван Биюня, Фан Юаня, Чжоу Пэйсяня);

2) композиции для китайских народных инструментов (двухструнной скрипки *эрху*, четырехструнной лютни *пипы*, семиструнной щипковой цитры *гуцин*, гобоя *сона* и др.) и оркестров, имеющих их в своем составе (в творчестве Ли Цзяньлиня, Цзян Цзе, Ван Шушэна, Ли Юйцю, Фан Юаня, Фэн Дэгана, Сун Синюаня, Ли Вэймина, Жэнь Шижуня).

Как правило, при переложении произведений второй группы авторы стремятся приблизиться к аутентичному звучанию оригинальных инструментов, для этого, помимо средств регистровки, используются характерные для них фактурные, орнаментальные и



другие специфические приемы. Стремление к возможно полной передаче диапазона и фактуры оригинала очевидно при переложениях оркестровой партитуры. Работая над переложением сценической музыки — китайской оперы, балета или национальной драмы, композиторы, как правило, выбирают один из фрагментов спектакля (пьеса «Веселый женский отряд» на основе сцены балета «Красный женский отряд» в переложении Цао Цзыпина), реже — объединяют несколько фрагментов вместе (сюита «Седая девушка», состоящая из номеров одноименного балета, в переложении Чу Ванхуа).

Во втором разделе второй главы «**Типология адаптированного материала в аспекте особенностей творческого подхода**» весь корпус китайских произведений, адаптированных для исполнения на аккордеоне, объединен в три группы: переложение, обработка, транскрипция. Принцип классификации, используемый в трудах российских исследователей (в настоящей работе за основу принята методология докторской диссертации Б. Б. Бородина), был применен на материале китайских аккордеонных произведений.

Степень изменения оригинала отталкивается от его «технического» и «интерпретационного» (термины Б. Б. Бородина) преобразования. Техническая адаптация лежит в основе *переложений*, в них личность автора отступает на задний план. Преобразования на уровне интерпретации имеют различные градации, которые зависят от степени «вторжения» в исходный текст. Внутри данной категории выделено два типа:

1) *обработка* — конструкция в общих чертах сохраняет форму оригинала, базируясь на основе заданной композиционной структуры, переработке подвергается «фонический слой» (Б. Б. Бородин) — ритмическая, фактурная, артикуляционная, тембровая сторона;

2) *транскрипция* — для нее характерны преобразования, вызывающие структурно-композиционные изменения первоисточника с сохранением исходного жанра или с его трансформацией в другой жанр.

В аккордеонных *переложениях*, представленных в творчестве Фан Юаня, Ду Нина, Цзэн Цзяня, Ян Чжихуа, изменения по

отношению к оригинальному тексту минимальны, авторы ставят задачу точной передачи его характера и стиливых особенностей. Методы работы с первоисточником, как правило, сводятся к обогащению тембровой стороны за счет разнообразных средств регистровки, к расширению диапазона и приемов артикуляции.

*Обработка* занимает самое весомое место в китайском аккордеонном репертуаре. Для нее характерно видоизменение фактуры за счет перемещения тематического материала в разные голоса, усложнению подвергается ритмическая сторона, музыкальная ткань насыщается украшениями, имитационными подголосками (композиции Гуань Найчэна, Ли Юйцю, Ван Шушэна, Ли Цзяньлиня). Музыка приобретает *новые элементы*, но их доля по отношению ко всему объему материала остается ограниченной. При создании образцов обработки китайские композиторы руководствуются в основном двумя принципами: первый отличается стремлением «отойти» от звучания оригинала с целью его насыщения новыми элементами (монгольская народная песня «Необозримая степь» в обработке Чжан Синьхуа); второй, в большей степени присущий композициям на основе оркестровых первоисточников, напротив, характеризуется приближением к звуковому облику первоисточника и усилением его национальных черт (китайская народная мелодия «Звуки флейты и барабана на закате» в обработке Ван Шушэна).

В *транскрипции* стилистический почерк ее автора выступает на первый план. Как правило, мелодия оригинала становится основой для дальнейшей разработки, выполняя функцию тематического ядра, из которого рождается новый музыкальный материал. На этом основании к образцам транскрипции отнесены фантазии и вариационные циклы на основе народных тем и мелодий, в которых трансформируется исходная форма (вариации «Песня пастуха» Жэнь Шижуня, «Чай и бабочка» Ян Вэньгао). В транскрипциях композиторы нередко используют новый тематический материал во вступительных и заключительных разделах («Играй, моя любимая пипа» Го Вэйсяна), приемы фактурного варьирования, преобразуют ритм оригинальных мелодий. Для них характерны: интенсивная динамика развития, использование приемов полифо-

нического развития, что в определенной степени свидетельствует об ориентации на тенденции западной музыки XX века.

Третья глава **«Оригинальные произведения китайских композиторов: пути формирования национальной традиции в аккордеонном творчестве».**

Формирование стиля китайских композиций для аккордеона происходило под влиянием китайской традиционной музыки и европейской музыкальной культуры. Два раздела третьей главы последовательно выявляют их признаки на материале оригинальных произведений.

Первый раздел — *«Отражение элементов китайской традиционной музыки в аккордеонном творчестве».*

Важнейшим признаком, отражающим национальную специфику, является образная сфера китайских аккордеонных произведений. Большинство из них относятся к картинно-живописным жанрам и имеют под собой литературную основу. В композициях отражены образы героев древнекитайских сказок и легенд (Чэнь Ган, Хэ Чжаньхао «Лян Шаньбо и Чжу Интай» в переложении Чжоу Пэйсяня, Ван Шушэн фантазия «Нюэнь Цзия», Ян Вэньтао «Ма Ила», Ли Юйцю «Легенда Гуанлин»), фрагменты литературных произведений (Ли Юйцю сюита «Ляочжай»), сюжеты сценических композиций (Го Тинши «Красная лента для волос», Чу Ванхуа «Седая девушка», Фан Вэйминь «Танец с краской пикой», Ян Чжихуа «Осада вражеского лагеря», Цао Цзыпин «Веселый женский отряд»). Образные сферы китайских аккордеонных произведений представлены военно-патриотической, революционной, детской, лирической, эпической тематиками, а также национальных празднеств и ритуалов, китайского театра. Многие предметы и явления, запечатленные в названиях, имеют символический смысл, заключающий в себе глубокий, подчас философский подтекст (Яо Хэнлу соната «Дин», пьесы Го Тинши «Красная лента для волос» и Ли Юйцю «Воспоминание о красных листьях» для аккордеона и фортепиано).

В китайском аккордеонном творчестве XX века нашли отражение самобытные жанры и музыкальные формы китайской народной музыки, в которых наиболее ярко проявились особенно-

сти народно-инструментальных жанров и национального театра. Влияние традиций народной инструментальной музыки заключается в следующих аспектах:

- в широком применении системы пентатонических ладов, гексатоники и гептатоники. «Готовый» ряд аккордов (трезвучий, септаккордов) аккордеона, основанный на терцовых соотношениях, изначально предполагает мышление в рамках европейской ладогармонической системы, с одной стороны, с другой, не исключает возможности использования элементов пентатонической системы, подчеркивающих национальную специфику, выраженных в интонационной структуре мелодий большинства композиций для аккордеона. В китайском музыковедении до настоящего времени сохраняется традиция обозначения тоналностей согласно нормам китайской ладовой системы *юнь-гун-дяо* (ее использование в традиционной музыке Китая исследуется в работах Пэн Чэна);

- в использовании орнаментики, артикуляционных (*туинь*, 吐音, укороченное, ясное произнесение звука) и специфических приемов (глиссандо, кластеры), выполняющих функцию подражания исполнению на национальных инструментах (цитре *гучжэн*, вертикальной лютне *пипе*, двухструнной скрипке *эрху*, продольной флейте *сяо*, горизонтальной флейте *ди* и др.).

Влияния китайского музыкального театра обнаруживаются в следующих признаках:

- в использовании китайской многосоставной формы (для нее характерна многосегментность и отсутствие разделов, основанных на повторе тематического материала), заимствованной из традиций национального театра. Принципы ее построения обозначаются терминами *цюйпай* (曲牌, букв. «древние китайские напевы с поэтическим текстом») и *баньцянь* (板腔, букв. «метроритмические варианты»). Принцип *цюйпай*, характерный для театров южных регионов, предусматривает регламентированный порядок построения мелодий в определенных темповых зонах: «свободно – медленно – умеренно – быстро – свободно» (Ли Юйцю «Богиня рассыпает лепестки цветов»). Принцип *баньцянь* (типичный для театральных жанров в северных регионах) основывается на метроритмических вариантах изложе-

ния мелодии для показа изменений в характерах персонажей и использовании в их экспонировании единого темпа (Ли Юйцю «Образцы грима Пекинской оперы»);

- в применении напевов-цяндяо (腔调, букв. – «напев, мелодия»), характеризующих определенных персонажей китайского театра в амплуа *шэн* и *дань*;

- в широком использовании свободных метро-темпов *саньбань* (散板, букв. «свободный ритм и метр»); метроритмических приемов: *сипи даобань* (西皮导板, букв. «метроритмический вариант изложения напева») — ускоряющаяся ритмическая группировка (Ли Юйцю «Образцы грима Пекинской оперы»), *цефэнь шаньбань* (切分闪板) — букв. «синкопированный ритм без сильной доли» (Ли Цзяньлинь «Стиль *банцзы*»); фактурного приема *цзинь да мань чан* (紧打慢唱) — букв. «медленная мелодия с быстрым аккомпанементом» (Ван Юйпин, Чжан Цзэнлянь «Аратская песня»);

- в имитации звучания инструментов оркестра китайского традиционного театра, состоящего из двух групп: 1) *вэньчан* (文场, букв. «гражданская сцена»), где главенствующую роль играют смычковые (двухструнные скрипки *цзинху* и *цзин эрху*), щипковые (лютня лунообразной формы *юэцинь*) и духовые (флейта *ди*), аккомпанирующие пению; 2) *учан* (武场, букв. «военная сцена»), инструменты этой группы представлены исключительно ударными (*губань* — собирательный термин, включающий малый барабан *баньгу* и трещотку *пайбань*, медный гонг *дало*, тарелка *бо*), которые сопровождают военные и пантомимные сцены. В аккордеонных композициях звучание группы *вэньчан*, как правило, находит звуковое воплощение в регистре скрипки, в применении тремоло, различных орнаментальных фигур (Ли Юйцю «Образцы грима Пекинской оперы»); звуковая специфика сцен *учан* отражена в ритмизованных аккордах, остинатных последовательностях на одной гармонии (Дай Бо «Пьянящий стиль Пекинской оперы»).

Во втором разделе третьей главы **«Европейские влияния в музыкальном языке оригинальных композиций (на примере произведений для аккордеона соло)»** представлены композиционные методы и приемы, апробированные в европейской музыке

XVIII–XIX и XX веков, используемые современными китайскими композиторами в произведениях для аккордеона.

Китайская музыкальная культура переняла много традиционных европейских инструментальных жанров — бытовых (вальс, марш), инструментальных (фантазия, вариация, прелюдия), полифонических (фуга), сложных циклических (соната, сюита, концерт). Со временем европейская жанровая система постепенно проникала в китайское инструментальное творчество, это нашло выражение в появлении жанров «чистой» музыки (Прелюдия и фуга для аккордеона Ли Юйцю). Однако преобладающее значение имела все же национальная традиция, которая воплотилась в обозначениях жанров вместе с программными названиями (соната «Дин» и баллада «Пинтань Юнь» Яо Хэнлу, фантазия «Нюэнь Цзия» Ван Шушэна, каприччио «Тянь Лу» Ду Нина).

Достаточно явно европейские влияния в сфере формообразования прослеживаются уже с первого китайского произведения для аккордеона Ван Юйпина и Чжан Цзэнляна «Аратская песня» (1964). В произведениях 1970–1990-х годов авторы широко обращаются к трёхчастной репризной форме (Ли Цзяньлинь «Люблю местечко Мяолин», Ли Вэймин «Возвращение», Ван Юйпин «Год богатого урожая» и «Вешняя гора Лян», Ян Теган «Нация *дай* отмечает праздник Воды», Хань Шулинь «Весна в районе Буи»), вариационной (Чжан Цзыминь «Вариации двух бабочек»), а в 1990–2000-х годах — к сонатной форме (три сонаты для аккордеона Ли Юйцю, соната «Дин» Яо Хэнлу) и ее разновидностям.

Внедрение в практику европейских клавишных инструментов, усовершенствование готово-выборной системы аккордеонов обогатили выразительные возможности китайской композиции XX века, позволили широко использовать многоголосие — полифоническое и гомофонно-гармоническое. Различные виды полифонии широко используются в композициях Ван Юйпина и Чжан Цзэнляна, Ли Цзяньлиня, Ван Шушэна, Тань Ши, Ли Юйцю и других.

После 1980-х годов использование пентатоники в аккордеонных произведениях заметно сокращается. Они все больше насыщаются диссонантными созвучиями, хроматическими элемен-

тами, сложными гармоническими комплексами — аккордикой с кварто-квинтовыми, секундовыми структурами (в творчестве Ли Юйцю, Ли Вэймина, Ван Шушэна, Ли Цзяньлиня и др.), кластерными звучаниями (в композициях Яо Хэнлу, Ли Чанина, Ци Сюэфэна и др.). К началу XXI века активно используются европейские композиционные техники — расширенно-тональная, атонально-серийная (в основном додекафония). Одним из пионеров этого направления становится Яо Хэнлу, в композициях которого применены разнообразные приемы работы с серией — в первоначальной форме, инверсии, горизонтальном и вертикальном изложениях, серии в полном и парциальном виде (фантазия «Царство ангелов», пьеса «Танцевальное очарование: для молодых душой»).

В XXI веке организация временной стороны китайских аккордеонных композиций, в целом функционирующей в рамках тактометрической системы, характеризуется преобразованиями и усложнениями — полиметрией, использованием несимметричных фигур, синкопированных ритмов, полиритмических наложений (Цинь Цинкунь «Изменяющиеся формы»). В композициях Яо Хэнлу встречается «алеаторное использование ритма» (термин Ц. Когоутека).

Для современных произведений становится нормой разнообразное использование приемов регистровки. Если в 1970–1980-е годы указанием регистров в нотном тексте не придавалось существенного значения, то к XXI веку наблюдается неуклонная динамика в стремлении композиторов предельно точно зафиксировать тембровые указания. Выбор регистров обуславливается смысловой семантикой, спецификой формы произведения, взаимосвязью выразительных средств — регистра, фактуры, динамики. В оригинальных произведениях использованы всевозможные группы штрихов, традиционные для практики европейского исполнительства. Их многообразные сочетания дополняются специфическими приемами — глиссандо, мехового тремоло и другими (в творчестве Ли Юйцю, Яо Хэнлу, Цинь Цинкуня).

В **Заключении** подведены итоги, акцентированы основные выводы исследования.

Особенность развития китайского аккордеонного искусства заключается в синтезе музыкальных традиций китайской и европейской культур. Их взаимодействие можно проследить на примере практически каждого произведения. Концепции, как правило, берут начало в национальных истоках, а языковые средства, способствующие их реализации, более ориентированы на европейские модели, представляя национальные идеи в новом свете. Подобное равновесие говорит о стремлении музыкантов не только сохранить свои традиции, но и выйти в транснациональное пространство в композиторском и исполнительском творчестве.

Интенсивная динамика развития китайского аккордеонного искусства в последние годы выдвигает требование его дальнейшего, более детального изучения, особенно музыки современных представителей китайских композиторских школ. Рассмотрение этих проблем адресуем будущим китайским, а возможно, и русским исследователям.



## СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

### *Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях из Перечня ВАК*

1. К истории развития аккордеонного репертуара в Китае (1949–1966) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2014. — № 3 (33). — С. 50–56 (0,37 п. л.).

2. Развитие жанра переложения для аккордеона в Китае периода Культурной революции // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 4 (54). — С. 41–43 (0,27 п. л.).

3. Пути развития аккордеонного репертуара в последней четверти XX в. // Вестник Кемеровского университета культуры и искусств. — 2015. — № 3 (32). — С. 163–169 (0,56 п. л.).

### *Публикации по теме диссертации в других изданиях*

4. Факторы развития образования в области аккордеонного искусства в Китае (1949–1966) // Проблемы оптимизации профессионального музыкального образования: сб. материалов III Межрегиональной научно-практической конференции (Н. Новгород, НМК им. М. И. Балакирева, 29 октября 2013). — Н. Новгород, 2014. — С. 44–45 (0,16 п. л.).

5. Становление аккордеонного искусства в Китае: к вопросу о русско-китайских культурных взаимодействиях // Восток и запад история, общество, культура: сб. материалов II Международной заочной научно-практической конференции. — Красноярск, 2013. — С. 26–28 (0,17 п. л.).

6. Аккордеонное исполнительство в Китае в период с 1949 по 1966 годы // Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика: материалы научно-практической конференции (Казань, 10 марта 2014) / сост. А. А. Усов. — Казань: Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2014. — С. 283–286 (0,14 п. л.).

7. Аккордеонная педагогика в Китае во второй половине XX века: особенности развития // Современная музыкальная

педагогика: диалог традиций и школ: сб. трудов Всероссийской научно-практической конференции (Н. Новгород, 10–14 октября 2014). — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. — С. 268–272 (0,24 п. л.).

8. Новые перспективы китайской аккордеонной педагогики в XXI веке // Музыкальное образование и наука. — 2015. — № 2 (3). — С. 46–50 (0,28 п. л.).

9. Творчество Яо Хэнлу: западные влияния в китайском современном репертуаре для аккордеона // Гармония культур — гармония цивилизаций: сб. статей по материалам Международного молодежного форума (Н. Новгород, 15–17 ноября 2015). — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. — С. 115–121 (0,24 п. л.).

10. Обработки и переложения для аккордеона на основе вокального оригинала в творчестве китайских композиторов // Музыкальное образование и наука. — 2016. — № 1 (4). — С. 27–32 (0,28 п. л.).