

На правах рукописи

Сюй Цинлин

Сюй Цинлин

**ЕВРОПЕЙСКИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ
ТЕХНОЛОГИИ И НАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ
В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ
НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2022

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена»

Научный руководитель: **Абдуллина Галина Вадимовна**
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Российский
государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»,
доцент кафедры музыкального
воспитания и образования

Официальные оппоненты: **Синельникова Ольга Владимировна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный институт культуры»,
профессор кафедры музыковедения
и музыкально-прикладного искусства

Копосова Ирина Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Петрозаводская
государственная консерватория
имени А. К. Глазунова»,
заведующая кафедрой теории музыки
и композиции

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Новосибирская
государственная консерватория
имени М. И. Глинки»

Защита состоится 22 июня 2022 года в ___ часов ___ минут на за-
седании диссертационного совета Д 210.030.02 на базе ФГБОУ ВО «Ни-
жегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» по адресу:
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО
«Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном
сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки» <http://nnovcons.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 2022 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Китайская музыкальная культура, сохраняющая свои национальные традиции, самобытность и многогранность, в лице ее лучших представителей продолжает творческую полемику с искусством Запада. Композиторы Китая широко используют опыт европейских музыкальных школ и отмечают, что лишь создав произведения, сочетающие китайский колорит и западные новации, можно постепенно сформировать фортепианную школу Китая. В связи с этим проблемы синтеза европейских техник композиции и национальных особенностей композиторского письма постоянно побуждают к пересмотру ранее сформировавшихся представлений. В начале XX столетия только зарождающееся фортепианное искусство Китая опиралось на традиционный материал, было представлено аранжировками народных песен и инструментальных мелодий. Постепенно композиторы начали использовать европейские новации, что преобразило звуковое пространство и повлияло на образный строй произведений, их структуру и принципы развития. К настоящему периоду накоплен огромный корпус фортепианных сочинений; среди них есть уже исследованные произведения, но есть и новый музыкальный материал, который демонстрирует ранее не выявленные стилевые черты, специфику использования европейских техник и принцип их включения в музыкальную ткань сочинений, основанных на национальном материале.

В конце XX века ощутимы глубокие изменения в музыкальном искусстве страны — музыканты уже виртуозно сочетают «китайский колорит» и традиции западной музыкальной культуры. Становится заметным обобщение и более тонкий их подход к европейской технике композиции. Поэтому представляется *актуальным* исследование фортепианной музыки рубежа XX–XXI веков — той области композиторского творчества, в которой на протяжении столетия происходило осмысление и освоение как самой фортепианной культуры, так и сопряженного с ней новаторства музыкального языка.

В диссертации анализируется большое количество опусов, период создания которых охватывает почти сорок лет (1980–2018). Рассматривая фортепианное искусство в разные периоды творчества композиторов, можно отметить, что ведущей тенденцией современной китайской музыки является использование европейских композиционных техник как основы, с последующей интеграцией в нее элементов этнической музыки.

Анализ позволяет получить четкое представление об истории и перспективах развития фортепианного искусства Китая. Выбор композиторов также создает все предпосылки для получения обоснованных выводов в заключении.

Степень разработанности темы

Фортепианное искусство Китая привлекает внимание не только ученых страны, но также музыковедов России, США, Европы. Российские исследователи, обращающиеся к данной проблематике — У Ген-Ир, С. А. Айзенштадт, Т. Б. Будаева, В. Н. Юнусова и другие, рассматривают историю музыкальной культуры страны, музыку традиционной оперы фортепианные школы, стилистику произведений, пути развития фортепианного исполнительства в конце XX – начале XXI столетий. Специфику применения додекафонии, серийной техники, алеаторики, сонористики и всех видов музыкальной фактуры изучают китайские ученые Ван Чжэнья, Ван Юньчжи, Ли Джити, Ли Сицин, Лю Сысы, Мин Янь, Сюй Цайхун, Хэ Сиюань, Цзи Цзяцзинь, Чэнь Баолян, Ши Дань. Тем не менее, материалов по данной проблематике недостаточно. Более глубоко исследован пласт произведений с отражением национального характера, претворением народных мелодий и тембров инструментов. Ван Болунь, Ван Ган, Ван Ин, Вэй Тингэ, Ван Хао, Пань Дамин, Сюй Ли, Цао Циньцин, Чжао Дунмэй, Чэнь Си и другие отмечают, что несмотря на внедрение в традиционную китайскую музыку западноевропейских техник композиции, в произведениях сохраняется национальная основа. Вопросы использования выразительных средств и мелодий Пекинской оперы занимают Ван Фан, Кун Вэньвэнь, Лин Найянь, Тун Даоцин, Цао Циньцин, Цзин Пэн, Чжу Мэймэй. Ученые отмечают, что и в настоящее время Пекинская опера продолжает синтезировать в себе речь и вокал, актерское мастерство и танец, изобразительное искусство и цирк, что находит своеобразное претворение в произведениях для фортепиано. Лин Найянь и Кун Вэньвэнь рассматривают преломление элементов пекинской оперы у Ни Хунзиня, Чжао Сяошэна и Тун Даоцина. В работе Цао Циньцина, посвященной исследованию творчества Гао Пина, представлен анализ мелодий оперы и ритмических формул ударных инструментов, включенных композитором в фортепианные произведения.

На русском языке также имеются труды китайских музыковедов, обучавшихся в высших учебных заведениях России — исследо-

вание Ван Ин, в котором внимание направлено на основополагающую роль национального колорита в китайской фортепианной музыке; Хуан Пина, рассматривающего проблему влияния фортепианного искусства России на развитие пианистической школы Китая; У На, где исследуется преломление театральных традиций в сочинениях Дин Шандэ; Сюй Бо, подробно рассматривающего современное фортепианное исполнительство в Китае; Ли Юнь, обращающуюся к произведениям Ван Цзяньчжона, в которых использованы современные техники композиции; Фань Юя, анализирующего применение серийной техники в камерных жанрах инструментальной музыки; Чэнь Шуюнь, обратившуюся к стилевым особенностям фортепианного искусства Китая на рубеже XX–XXI столетий. Ученые внесли весомый вклад в исследование музыки конца XX – начала XXI веков, в разной степени их труды раскрывают культурные и исторические аспекты китайского фортепианного искусства, которое формируется под влиянием традиционной музыкальной культуры и философских концепций.

Объектом исследования является китайская фортепианная музыка с 1980-х годов XX века до первых десятилетий XXI, **предметом исследования** — фортепианные произведения китайских композиторов в аспекте совмещения национальных традиций и европейских композиционных техник.

Цель исследования — выявить специфику соединения европейских композиторских техник и национальных элементов как основу стилевой самобытности фортепианных произведений китайских композиторов рубежа XX–XXI веков.

Задачи:

- проследить процесс творческого становления китайских композиторов в контексте современного музыкального искусства;
- обозначить и обобщить характерные черты жанров китайской фортепианной музыки рубежа XX–XXI веков;
- рассмотреть образцы проявления традиционных элементов народной музыки в современных фортепианных произведениях китайских композиторов;
- выявить влияние традиционной оперы на современную фортепианную музыку Китая;
- исследовать принципы применения европейских композиторских техник в фортепианной китайской музыке рубежа XX–XXI веков;

- выполнить анализ фортепианных произведений, в которых наиболее рельефно представлено совмещение национального колорита и западных новаций.

Материал исследования включает исторические, биографические, теоретические и нотные материалы:

- сборники фортепианных произведений Чень И, Гао Пина, Чень Цигана, Дзю Дацюня, Тан Дуна, Ван Цзяньчжона, Чэнь Пэйсюня, Ли Инхая и других китайских композиторов;
- сборники китайских народных песен, послуживших основой для формирования китайской фортепианной традиции — Ле Хай «Лучшие китайские народные песни» (2017), Ду Ясюн «Музыка малых народностей Китая» (1986), У Сонджин «365 народных песен» (2019), Хэ Сяобин «Традиционные китайские народные песни» (2000), Цяо Цзяньчжун «Китайские классические народные песни» (2002), Чжоу Цзинцзин «Китайские народные песни» (1993);
- нотные тексты произведений для народных инструментов, технические приемы которых нашли преломление в современной китайской фортепианной музыке;
- научные материалы современного китайского музыковедения;
- видео- и аудиозаписи современных фортепианных произведений Китая в исполнении китайских пианистов.

Теоретико-методологические основы исследования

Работа базируется на научных трудах российских и китайских ученых по вопросам теории и истории фортепианной культуры, которые отражают общую ситуацию в современном музыкальном искусстве Китая, и частную — в отношении музыкальных форм и жанров, в основе которых традиции европейской музыки. Принципиальными для концепции диссертационного исследования стали статьи о творчестве Тан Дуна, Чэнь И, Чэнь Цигана, Гао Пина, Цзя Дацюня. Для формирования исследовательского аппарата важную область составляют базовые научные труды российских музыковедов — Б. В. Асафьева, Т. С. Бершадской, В. П. Бобровского, В. В. Задерацкого, Е. А. Ручьевской, В. Н. Холоповой. Автор также опирается на фундаментальные достижения музыкальной науки России и Китая в разных аспектах:

- проблемы музыкальной композиции, изложенные в трудах Т. С. Кюрегяна, Е. В. Назайкинского, В. С. Ценовой, Ю. Н. Холопова;

- проблематика стиля, представленная в работах А. Д. Алексеева, Л. Е. Гаккеля, М. Г. Арановского, Е. Б. Долинской, К. В. Зенкина, С. С. Скребкова, А. Н. Сохора, В. Н. Юнусовой;
- вопросы метроритмической организации, рассмотренные в исследованиях Л. А. Мазеля, В. Н. Холоповой, В. С. Ценовой, Т. В. Цареградской;
- теория полифонии и контрапункта в трудах А. П. Милки, В. В. Задерацкого, В. В. Протопопова, Т. В. Франтовой, К. И. Южак;
- исследования фактуры в трудах Т. Н. Красниковой, М. С. Скребковой-Филатовой, Ю. Н. Тюлина, В. Н. Холоповой, В. А. Цуккермана;
- проблемы серийной техники в исследованиях С. А. Курбатской, Ц. Когоутека, А. С. Соколова, В. С. Ценовой, Ю. Н. Холопова, Фань Юя;
- концепции мелодико-ритмического и тонально-гармонического развития, рассматриваемые в трудах Т. С. Бершадской, Н. С. Гуляницкой, Е. В. Назайкинского, Е. А. Ручьевской, Ю. М. Тюлина, Ю. Н. Холопова;
- проблемы претворения народно-песенного материала в фортепианной музыке китайских авторов на русском языке, изложенные в работах Бянь Мэна, Ван Ин, Чэнь Шуюнь, Цюй Ва, Хуан Пина, Фань Юя;
- труды по теории и истории развития китайской музыки, истории фортепианного искусства Китая, вопросам использования элементов оперы и инструментальной музыки ученых Вэй Тингэ, Ван Болунь, Ван Ган, Ван И, Дань Фань, Гэ Чан, Жуань Хайюнь, Сюй Цайхун, Тун Даоцинь, Пань Дамин, Ли Джити, Лю Сысы, Чэнь Баолян, Чжао Дунмэй, Яо Хэнлу.

Методы исследования:

- исторический — процесс развития китайской фортепианной музыки;
- структурно-типологический — жанры и формы современной китайской фортепианной музыки, соединение национальных элементов и европейских композиционных техник;
- музыкально-аналитический — изучение особенностей применения европейских композиционных техник и интеграция элементов народной музыки в современные китайские произведения для фортепиано.

Основные положения, выносимые на защиту:

- развитие фортепианного искусства в современном Китае характеризуется двунаправленностью: сохранением национальной самобытности и использованием европейских композиционных техник;
- активный интерес композиторов Китая к новым техникам композиции возник во второй половине XX столетия во время обучения музыкантов в Западной Европе и США, а также под воздействием изучения современной музыки;
- адаптация европейских композиторских техник к национальной музыке взаимосвязана с культурными и историческими процессами, происходящими в Китае в конце XX – начале XXI веков;
- рассмотренные фортепианные произведения — цикл «Восемь воспоминаний в акварели» Тан Дуна, «Дое» Чэнь И, «Мгновения пекинской оперы» Чэнь Цигана, «Ночная улочка» Гао Пина, цикл из трех прелюдий Цзя Дацуня, характеризуются интеграцией национальных и европейских традиций, вносят значимый вклад в развитие фортепианного искусства Китая. Выбор средств выразительности связан с индивидуальностью композитора;
- влияние национального традиционного искусства сказывается на особенностях применения современных композиционных техник в фортепианных произведениях Тан Дуна, Чэнь И, Чэнь Цигана, Гао Пина, Цзя Дацуня;
- специфику фортепианного искусства Китая обуславливает преломление в творчестве композиторов народных ладовых, интонационно-ритмических элементов и тембров традиционных инструментов, которые обогащают образную, ладотональную и фактурно-гармоническую сферы.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые:

- 1) собран, проанализирован и введен в обиход новый биографический, научный и музыкальный материал;
- 2) выявлены связи произведений с фольклорным материалом, инструментальным искусством и китайской оперой;
- 3) определены принципы работы композиторов с традиционным национальным материалом;
- 4) на основе анализа сочинений, в которых наиболее рельефно представлено соединение западноевропейских техник и националь-

ных традиций (цикл из трех прелюдий Цзя Дацюня, «Дое» Чэнь И и другие) выявлены ключевые стратегии диалектики восточной и западной культур.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что диссертация существенно расширяет, дополняет и детализирует общие представления о фортепианной музыке современного Китая. Применение европейских композиторских техник рассматривается в контексте взаимодействия двух культур — китайской и западной на рубеже XX–XXI веков. Положения и выводы диссертации содержат потенциал для дальнейших научных исследований по проблемам фортепианного искусства Китая.

Практическая значимость работы

Материалы диссертации можно использовать:

- в качестве лекций в курсах по культурологии, историко-теоретическим дисциплинам, полифонии, анализу музыкальных произведений;
- в учебных курсах, предполагающих изучение инструментальных произведений и историю фортепианной музыки Китая;
- как базу для исследований фортепианной культуры стран Востока;
- в учебной и исполнительской практике — включение в репертуар ранее неизвестных сочинений.

Степень достоверности исследования

Достоверность результатов исследования аргументируется опорой на апробированную методологическую базу, представленную трудами российских и зарубежных ученых; основывается на изучении научной литературы по истории и теории фортепианного искусства; работ по истории древней музыки Китая; исследований, посвященных современным композиторским техникам; подробном анализе фортепианных произведений китайских композиторов последних десятилетий XX и начала XXI века, выполненных автором диссертации.

Апробация проведенного исследования

Основные положения работы обсуждались на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы диссертации были представлены на международных научно-практических конференциях в РГПУ им. А. И. Герцена («Музыкальная культура глазами молодых ученых. Санкт-Петербург, 2020; «Художественное образование ребенка: стратегии будущего», Санкт-Петербург, 2021).

Положения диссертации отражены в девяти научных публикациях, шесть из которых в изданиях, рекомендованных ВАК.

Структура работы

Диссертация (193 страницы) состоит из Введения, Трех глав, Заключения, Списка литературы (248 наименований на русском, английском и китайском языках), Приложения I (113 музыкальных примеров), Приложения II (сведения о композиторах).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение раскрывает актуальность темы диссертации, цель и задачи, подчеркивает научную новизну, представляет структуру работы.

Первая глава «Китайское фортепианное искусство на рубеже XX–XXI веков» состоит из двух параграфов. В *1.1 — «Ключевые фигуры в фортепианном искусстве Китая»* — рассмотрены вопросы творчества выдающихся композиторов конца XX – начала XXI столетия, их опыт, приобретенный в процессе обучения за рубежом; делаются выводы об особенностях стиля. Развитие фортепианной музыки в стране связано с процессом непрерывного обучения музыкантов на Западе и интеграцией с местной традицией. Композиторы Китая сыграли определяющую роль в соединении национальной и западной музыкальных культур, способствовали активному развитию фортепианного искусства и исполнительства, представили его всему миру. Многие вышли из китайской глубинки и прекрасно знают традиционную народную музыку. Впоследствии, музыканты учились в Европе, где изучали передовые творческие концепции и композиционные техники. Заимствуя западные новации, внедряя их в традиционную музыкальную культуру, они способствовали активному расширению композиторской и исполнительской практики фортепианной музыки Китая во всем мире.

Ван Цзяньчжон, Ли Инхай, Ни Хунцинъ, Чжу Цзяньэр, Чжао Сяошэн, Чу Ванхуа родились в первой половине XX века, когда китайская фортепианная музыка только выступала на арену. Изучая европейские методы композиции, они восприняли строгость и логику немецкой фортепианной школы, выразительность и напевность русской музыки, живописность и утонченность французской. Написанные ими произведения основаны на пентатонике и народных напевах, что является ярким выражением национального колорита.

Другие композиторы — Чэнь Циган, Чэнь И, Цзя Дацюнь, Тан Дун, Гао Пин — родились во второй половине XX столетия. Они уже не так прямолинейно показывают национальные черты и более зрелые и смелые в применении европейских композиционных техник. Созданные ими произведения не ограничиваются только аранжировкой народных мелодий — музыканты используют принципы классической и романтической музыки, по-новому трактуют метроритм, применяют новые формы звуковысотной организации. Под влиянием творчества И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, П. Хиндемита, А. Шенберга, А. Веберна, О. Мессиана происходит включение в их фортепианные произведения полифонических приемов развития, серийной техники, элементов политональности и атональности, коллажа, типичным становится расслоение музыкальной ткани. Так происходит «интернационализация современной китайской фортепианной музыки»¹. Благодаря европейским композиционным приемам, одноголосные народные песни зазвучали многоголосно. В фортепианных сочинениях отражается уникальный индивидуальный композиторский стиль, при этом работы соответствуют принципам развития китайской фортепианной музыки в стремлении выхода на международный уровень. Все авторы являются представителями китайского композиторского сообщества высочайшего уровня, поэтому мы считаем важным в рамках исследования, прежде всего, обратить внимание на их произведения.

В параграфе **1.2. «Жанры фортепианных произведений»** рассмотрены основные жанры фортепианной музыки Китая с конца 1970-х годов XX – до первых десятилетий XXI века, период, когда композиторы активно писали произведения в разных жанрах — программные миниатюры, сюиты и сонаты, виртуозные этюды и концертные пьесы, прелюдии и вариации, концерты для фортепиано с оркестром.

Обретает все более индивидуальные и характерные черты *соната* для фортепиано, которая в большинстве случаев основана на сквозном развитии и сочетает черты других форм и жанровых вариантов. Яркий тематический материал сочинения переключается в разные сферы: импрессионистическая звукопись сменяется роман-

¹ Лю С. Китайские произведения для фортепиано начала XXI века. 2008. С. 135.

тической песенно-танцевальной основой, классическая уравновешенность — свободной и импровизационностью. Сонатные циклы представлены в различных творческих концепциях, традиционные и нетрадиционные приемы развития в них тесно переплетены. В пример можно привести сонаты Чэнь И, Сюй Чжибиня, Хуан Хувэя, Ло Чжужуна. Некоторые авторы тяготеют к ясности и определенности классицизма, внимание других привлекает утонченность и импровизационный стиль романтической эпохи. Синтез традиций — китайской и европейской в отношении стилистики и музыкальной формы обнаруживается в сонатах Тан Дуна («Ночной банкет», 2006), Ло Чжужуна (№ 1 и № 3), Гао Пина («Смерть» — 2008, «Фантом» — 2015), Гэ Цина («Вздых» — 2013, «Фигура» — 2015) и других. С одной стороны, в сонатах проявляются общие закономерности современного, классического и романтического искусства, с другой — идет следование принципам национального мышления с преобладанием вариационности и звукописи.

Широкое распространение в Китае получила *фортепианная миниатюра*, которая «живет» в иных эстетических условиях. Китайские миниатюры чрезвычайно многообразны в жанровом отношении и отличаются стилевым богатством. Целый пласт произведений включает в себя обработки национальных мелодий, музыкальные картинки и пейзажные зарисовки, этюды, экспромты, ноктюрны, сказы. Чаще всего миниатюры созданы путем аранжировки народных песен, старинной музыки или оперного спектакля — «Просмотр спектакля» (1980) Ли Инхая, «Туман» (2007) Ли Мэйцзя, «Осенний пруд» (2012), «Остатки танго» (2013) и «Блуждающие тени» (2015) Гао Пина.

Наиболее распространен в Китае жанр циклической фортепианной *сюиты*. Особую роль в ее становлении сыграли сочинения Дин Шандэ, Лю Чжуана, Шэнь Чуаньсина, которые определили вектор развития жанра на почве китайской культуры. Все произведения программные, каждой части композитор, зачастую, также предпосылает название. Представляя сюиту, авторы стараются конкретизировать заданную программу текстовыми элементами: эпиграфами, вступительным словом и даже изобразительным рядом, обращаются к богатому музыкальному фольклору, картинам природы — «Впечатления от юга страны» (1992) Чжу Цзяньэра, «За окном» (2011) Гао Пина, «Великий предел» (1987) Чжао Сяошэна, «Далекий голос»

(1999) и «Китайская мелодия» (2007) Чжан Чао. В произведениях отражаются национальные и эстетические особенности мышления китайских музыкантов, выразительность и специфика музыкального языка, характерного для европейских композиторов XX–XXI веков.

В виртуозных *этюдах* представлены все виды фортепианной техники, что продемонстрировано в пьесах Чжао Сяошэна (1978), этюдах на основе арий пекинской оперы Ни Хунцзиня (1979), этюде на основе китайской пентатонической гаммы Се Вэйяня (2000). Два цикла программных фортепианных этюдов Луо Маньшуо основаны на сочетании национальных элементов с приемами европейского музыкального языка. Каждый цикл состоит из шести пьес, в которых представлены различные виды пианистической техники. Первый цикл (ор. 19) создан в 2010–2011 годах, и в нем композитор применил додекафонную и полифоническую технику. Первая пьеса («Ветряной колокольчик») представляет виртуозную мелкую технику, вторая («Блоха») — технику левой руки; третья («Ветер») — репетитивную технику, в четвертой («Вода») сочетается стремительное движение в правой руке и напевная медленная мелодия в левой. В пятом этюде («Фиксированный бас») — додекафонная техника, последний («Фуга») написан в стиле токкаты в очень быстром движении. Во втором цикле (ор. 23), созданном в 2013–2016 годах, композитор использовал микрополифонию («Круг»), двенадцатитоновую технику («Контраст»), контрапунктические приемы развития и декоративно-изысканную орнаментику («Бамбук»), напряженное техническое соревнование («F1»), технику левой руки («Чернила»), атональность («Вариации»).

Во многих случаях музыканты обращаются к *вариациям*, темы которых представлены народными мелодиями — «Мгновения пекинской оперы» (2004) Чэнь Цигана, «Китайская музыкальная драма» (2006), «В тех далеких краях» (2011) Чжан Чао и другие сочинения. Тема, в большинстве случаев, растворяется в орнаментально-импровизационной фактуре, а процесс развития направлен от классической строгости к свободному ладотональному, метроритмическому и фактурно-гармоническому развертыванию.

Формирование *концертного жанра* в Китае происходит с участием творческой группы композиторов. Концерты для фортепиано с оркестром следуют традициям европейского жанра, однако, с китайским национальным содержанием. Сочинения отличаются яркой

виртуозностью, импровизационностью, имеют программные названия — «Горный лес» (1979) Лю Дуньнана, «Весенний сбор» (1988) и «Красота весны» Ду Минсиня (1987), «Фантазии об айлао» Чжан Чао (2008), «История Китая» (2011) Гун Тяньпэна. В Первых концертах для фортепиано с оркестром Гао Пина (2007) и Ван Силя (2010) фольклорный лирический тематизм развивается с мощным симфоническим накалом. В концерте Чэнь Цигана «Эр Хуан» (2009) использованы народные мелодии, но по стилистике это сочинение европейское, написанное в поэмной одночастной форме с чертами трехчастности. Музыкальная ткань концерта Ду Минсиня насыщена лирическими мелодиями, стиль изложения и виртуозный каденционный раздел солирующего фортепиано дает отсылки к творчеству С. Рахманинова. Наиболее ярко народно-национальная «китайская» природа представлена в блистательных жанрово-характерных рондообразных финалах концертов, в которых претворяется фольклорная лексика песен многочисленных народностей. Процесс развития в китайском искусстве жанра фортепианного концерта отражает общую тенденцию освоения композиторами западных жанров.

Таким образом, в конце XX – начале XXI столетий происходит расширение жанровой сферы китайской фортепианной музыки, почти во всех случаях композиторы склоняются к яркой программности, отражению национальной символики и «образа страны».

Вторая глава «Национальный колорит в современной китайской фортепианной музыке». Фортепианное искусство композиторов Китая представляет уникальные примеры претворения традиций. Аранжировка и воссоздание народной музыки прошлого, цитирование песен, подражание звучанию народных инструментов и использование элементов оперы является его важной частью.

В параграфе 2.1. «Отражение народных песен» рассматриваются принципы аранжировки и цитирования народных напевов. Сочинения, созданные на основе аранжировок, способствовали популяризации и развитию фортепианного искусства в Китае. Для западного музыкального искусства характерно многоголосное мышление и мажоро-минорная основа, для китайского — одноголосное линейное мышление и пентатоника, что не позволяет музыкантам Китая в короткий промежуток времени понять и принять западную музыку. Благодаря музыкальному материалу и содержанию, аранжировки понятны всем. При переложении традиционных напевов

для фортепиано, применяемые авторами композиционные решения, преследуют с одной стороны, сохранение индивидуальных особенностей напева, с другой — использование европейских техник. Пьеса Ван Цзяньжона «Река Люян» (1972) является переложением хунаньской народной песни. Она основана на многократных варьированных повторениях напева в пентатоническом ладу, однако, автор использует приемы полифонического развития и череду непрерывных модуляций. «Серенада» Чу Ванхуа (1979) является аранжировкой песни провинции Сычуань «Серенада Кандин». Многократно повторяя главную тему, автор задействует высочайший регистр фортепиано, включает имитационные переключки, метроритмические сдвиги и контрапунктическую технику. В сюите «Южное впечатление» Чжу Цзяньэра (1992) народная тема в первой части значительно трансформирована: лирический одnogолосный напев обрастает полифоническим многоголосием, представляя каждый раз новые интонационно-ритмические варианты. В пятой части сюиты выразительный, спокойный напев народности на «Алили» преобразуется на фоне токкатного движения: сопоставляются контрастные ритмические формулы, включаются приемы имитационного развития, фактура «разрастается». Сочинение «Китайская мелодия» Чжан Чао (2007) — аранжировка двадцати народных песен, где композитор применил мотивно-разработочное, контрапунктическое и вариационное развитие.

Так, в произведениях, основанных на народных напевах, авторы, в одних случаях, прибегают к точному цитированию, в других, трансформируют и переосмысливают напев, используя формы и принципы развития, характерные для европейской традиции.

Параграф 2.2. «Имитация звучания народных инструментов». Вариативность и способность к имитации тембров китайских традиционных инструментов дает фортепиано возможность отразить их звучание. При переложении древней музыки, композиторы отражают регистры народного инструмента, динамические и артикуляционные его возможности, специфические ритмические формулы. Пьеса «Блики луны в двух источниках» Чу Ванхуа — аранжировка мелодии для эрху, «Дом летающих кинжалов» Инь Чэнцзун — аранжировка древней песни для пипы. «Сотня птиц смотрит на феникса» Ван Цзяньжона — мелодии для соны, где используется особое звучание фортепиано, как бы подражающее выдуванию зву-

ков из соны. В нотном тексте отражены линии, имитирующие фразы дыхания при игре на народном инструменте. Мелизмы подражают трелям, издаваемым на нем, свобода ритмического рисунка передает импровизационный характер исполнения, создавая звуки щебетания птиц. В миниатюре «Звуки струнного музыкального инструмента дяньюху» Чжао Сяошэн подражает шену, включая особое сочетание терций и кварт, а технику игры на бамбуковой флейте передает с помощью мелизмов. Ли Инхай в пьесе «Сяо и барабаны в сумерках» воспроизводит звучание пипы, гуцина и гучжэна, технику исполнения на сяо, колоколах и барабанах, включая многочисленные мелизмы различной динамики. В сочинении «Песнь рыбака в ночи» Ван Цзяньчжона (2003), которая является аранжировкой мелодии для щипкового инструмента гучжэна, эффект имитации возникает благодаря специфическим звуковым эффектам фортепиано. В цикле «Китайские мелодии» Чжан Чао (2007) воссоздается звучание национальных инструментов этнических меньшинств автономного района Синьцзян — аккорды в басу, имитирующие удары в центр натянутого бубна противопоставлены быстрому чередованию октав в высоком регистре.

В фортепианных опусах имитация тембров национальных инструментов и способов игры на них является проявлением «китаизации фортепиано». Специфика подобных сочинений заключена в различной (композиторской и исполнительской) фортепианной трактовке — изысканности в подражании тембрам, любовании деталями и колоритом национальных ладов, тяготении к «зримой» романтической программности. Композиторы используют утонченную орнаментiku с вариантами трелей и мелизмов, резкие акценты и ритмические перебои, междутактовые и внутритактовые синкопы, длительные остинатные педали.

Параграф 2.3. «Использование и интерпретация элементов национальной оперы». Китайская опера имеет давнюю историю и уходит корнями в глубь веков. Применение оперных элементов в фортепианных произведениях — одна из широко используемых форм представления национального стиля. Основными составляющими являются тональность и структура оперы, деление на блоки, вариации на оперные темы, подражание аккомпанементу инструментов, мимика. В традиционном спектакле именно вокальная партия ярко выражает эмоции и основные черты персонажа, определяет

конкретный стиль драмы. В пьесе «Смотря драму» Тан Дуна идет подражание хунаньской музыкальной танцевальной драме; в этюдах «Серебряный челнок плетет хлопчатник» и «Звук флейты ди над Цзибэй» Чжао Сяошэна в партии фортепиано отражаются целые оперные сцены. В четырех этюдах для фортепиано Ни Хунцзиня быстрые шестнадцатые ноты, удвоенные в октаву, имитируют типичные особенности аккомпанемента вокалу «сипи». В концерте «Эрхуан» Чэнь Цигана точно цитируется и развивается мелодия сопровождения к пению «эрхуан».

Сочинения, в которых использованы оперные элементы, многочисленны — пьеса «Лян Шанбо и Чжу Интай» (1980) Чэнь Гана является аранжировкой шаосинской оперы; «Напевы Хэнань» Чэнь И — аранжировкой хэнаньской оперы; вариации к «Китайской музыкальной драме» (2007) Чжан Чао, пьеса «Театр эрхуан» (2009) Чэнь Цигана и другие также отражают мотивы традиционных оперных спектаклей. Композиторы виртуозно соединяют линейное одностолье, характерное для китайского музыкального театра и европейский полифонический многоголосный стиль. Благодаря сочетанию европейских композиционных техник и элементов традиционной оперы, в миниатюрах сопряжены элементы восточной и западной культуры. Китайский театр насыщен определенной символикой, и особый смысл имеют маски, тембр голоса, жесты актера, грим, костюмы, декорации. Композиторы воплощают оперные стили «сипи» (四皮), «эрхуан» (二黄), «яобань» (耀班), «саньбань» (轩辕) в звучании регистров фортепиано, передавая различные ритмические варианты оригинальной мелодии. Смена красок и картин, происходящая за счет быстро меняющихся регистров, метроритма и темпов в разных пластах фактуры, создает специфический оперный колорит. В части «яобань» из пьесы «Лян Шаньбо и Чжу Интай» Чэнь Цигана (1980) мелкие длительности в нижнем пласте фактуры и стремительный темп имитируют быструю игру на народных музыкальных инструментах, а верхний голос «поет» лирическую мелодию, подражая оперному певцу. Контраст ритма формирует особое очарование «напряженного, натянутого и медленного пения». В нотном тексте много динамических нюансов, передающих эффект сценического «напряженного и натянутого пения». Следует отметить влияние на китайскую оперную музыку традиций стихосложения, которые веками шлифовались, роль традиционных инструментов — отсюда

специфически разнообразные виды фактуры в фортепианных сочинениях, опирающихся на традиции оперы. Фортепиано, имитируя звучание ударных, участвующих в операх, воссоздает характерные звуковые эффекты и ритмы. В сочинениях отражены яркие воспоминания-впечатления от театральных представлений, что проявляется в названиях пьес, заимствовании *определенного* рода народных песен, усилении роли ударных инструментов — все, что характерно для традиционных опер. Отражение глубокого содержания древней культуры Китая происходит с помощью современных техник и приемов развития.

Глава третья «Соединение европейских композиторских техник и китайского стиля: аналитические очерки». Фортепианная музыка Китая представляет оригинальный синтез восточной культуры и западного музыкального языка. Обращение к европейским техникам и принципам развития преломляется сквозь призму специфических особенностей традиционной музыкального искусства, основой которого является пентатоника. С течением времени прямое заимствование элементов этнической музыки в китайских произведениях для фортепиано стало более завуалированным, более скрытым. На смену пестрой комбинаторике народных вкраплений приходит новое воплощение национальной музыки, не разлагаемой на отдельные составляющие. На этой основе началось усиленное, активное использование европейских методов композиции, синтезируемых с национальной спецификой музыкального языка. Таким образом, по сравнению с предшествующим периодом, в произведениях рубежа XX–XXI веков более ярко выступает индивидуальность композитора. В главе представлен анализ произведений, созданных в период 1980–2018 годов, в которых наиболее рельефно представлено соединение традиций и инноваций.

3.1. Китайский импрессионизм в цикле для фортепиано «Восемь воспоминаний в акварели» Тан Дуна. Сюита, состоящая из восьми коротких программных пьес, передает воспоминания из детства музыканта — сцены сельской жизни, тоску по родным местам, детские игры, свадебные обряды. В национальный фольклор Китая включены элементы европейского музыкального языка и западной полифонии. В основе сочинения — народные мелодии провинции Хунань, которые представлены в новых формах звуковой организации. Специфика фортепианного интонирования идет от китайского

«народного комплекса» характерных черт мелодии, гармонии, фактуры и метроритма. В монодию встроена диссоциирующая аккордовая вертикаль, напевы претерпевают сложное контрапунктическое развитие, тембры народных инструментов воспроизводят дряблящиеся хроматические задержания, «колеблющаяся тональность» сочетается с пентатонической основой. Эти столь необычные для китайской музыки приемы соседствуют с традиционным звучанием бесполутонового лада и народной интонационностью, аккордами кварто-квинтового и кварто-секундового строения, параллельным движением секундовых линий с добавлением септим, дающими эффект фонических красочных наслоений. Эфемерные и призрачные картины природы особенно ярко представлены красочными эффектами замены бемольной тональной сферы на диэзную («Осенняя луна»), приглушенным педальным звучанием («Пустыня»), отсутствием размера, частыми ферматами и долгими тянущимися звуками, демонстрирующими свободу горских песен («Песня пастуха»). Переосмысливая напев, композитор использует элементы импрессионистического письма: вслушивание в тембр и колорит звучания, тембральные эффекты, некую «размытость» музыкального материала. Импровизационность и хаотичность в изложении материала напоминает принципы алеаторики. Тан Дун использует характерный для импрессионизма прием тематической гармонии, когда тема и сопровождающий ее гармонический фон строятся на одной интервальной структуре. Связь с импрессионизмом формирует и особые качества метроритма — текучесть, ориентирование на фонические характеристики музыкального материала, непрерывные ритмические преобразования мотивов с изысканной артикуляцией, использование *rubato*, *ad libitum*. Пьесу отличает яркое звукоизобразительное начало, чему способствуют «ритмические коллапсы», богатая орнаментика, сочетание полярных регистров фортепиано, сонор.

3.2. Европейские композиционные техники и китайская народная музыка: к вопросу об особенностях фортепианной пьесы «Дое» Чэнь И. В основе сочинения (1984) лежит напев «дое» народности дун. Пьеса включает ряд эпизодов, идущих без прерыва и не имеющих названий, где сочетаются сквозное развитие, принцип вариационности и монотематизма. Заявленный в начале терцовый тезис — терция *e-cis* — служит лейтмотивом. Краткие диатонические мотивы вплетены в сложную политональную верти-

каль, параллельные диссонирующие аккорды воспроизводят тембры народных инструментов, сочетания ритмов «юй хэ ба» (于和巴) и скрытые мелодии пекинской оперы усложняются полигармонией. Автор использует ритмы пекинской оперы, частые смены темпов, ритмических формул, размеров. Подражанию народной импровизационности способствует своеобразная метроритмическая организация, передающая изменчивый ритм ударных инструментов; в некоторых разделах отсутствует деление на такты. Ритмические формулы связаны с постоянным изменением размера, метра и темпа: 3/4, 2/4, 1/4, 5/4, 9/8, 7/8, 5/8, 3/8, 2/8, 4/4, 7/4. За счет повторения терцовой лейтинтонации в напеве раскрывается аутентичность народной песни дун. Сопряжение полярных элементов связано с европейской техникой коллажа. В «Дое» автор использовала политональные сочетания и имитационное развитие тематического материала. Политональность в чистом виде используется фрагментарно, «встраивается» в монотональное изложение небольших разделов. Обычно ее элементы появляются в момент варьирования тематического материала — тонально-гармонического, ритмического и имитационного; балансирование происходит между далекими тональностями *E-G-dis-Fis-D-Des-As-b*. Автор эпизодически применяет и серийную технику (разделе *Andante*), некоторые разделы пьесы имеют жанровые признаки бурлески, токкаты, ноктюрна.

Взяв за основу народную песню, Чэнь И творчески ее переосмысливает, что «освежает» интонационность фольклорной модели. Опираясь на народный напев и мелодии пекинской оперы, композитор использует числовую последовательность, характерную ритмическую формулу, передавая переменчивый ритм ударных народных инструментов, выражая стиль народного пения.

3.3. «Мгновения пекинской оперы» Чэнь Цигана в контексте современного фортепианного искусства. Сочинение написано для международного конкурса пианистов им. Оливье Мессиана (2000). Следующие друг за другом семь эпизодов отражают сцены из пекинской оперы; формируется вариационная структура со сквозным развитием. Цезуры образуются благодаря изменению темпоритма, регистра, типа фактуры. В пьесе нашли отражение принципы политональности, алеаторики, сонористики. Автор цитирует мелодии «хан сянь» (韩先), однако привносит элементы европейского музыкального языка, вводит «лады ограниченной транспози-

ции» О. Мессиаана. Вариации основаны на имитационной технике и мотивном развитии. Фактурно-гармоническая сфера произведения отражает темброво-красочный фон и полихромность горизонтально-вертикального звукового поля. В произведение включены ритмы оперы «дяньбань» (典班), (означает доска) и «юаньчан» — кружение по сцене. Ритм «дяньбань» в опере встречается часто и отличается активной динамикой и синкопированием, ритм «юаньчан» (元昌) применяется для демонстрации спешки и бега. Сочинение основано на токкатном движении — многократно быстро повторяющиеся фигуры, четкая артикуляция, октавные скачки и перебои. Токкатная ударность характерна практически для всех разделов, благодаря ей, создается настроение — радостно-восторженное, ликующее, а порой агрессивное. Динамическим фактором развития является метр и темп, рождающие пестроту ритмических формул и их переплетений.

Следует отметить ярко выраженную музыкальную сценичность: композитор может внезапно прервать стремительную токкатность, резко сменить *fortissimo* на *pianissimo* — так он воссоздает атмосферу нарастания звуков гонга и барабана, начинающих оперное представление. Нетрадиционным для китайской музыки являются полипластовые сочетания диссонирующих аккордов, кластерные включения, метрическая переменность, «встраивание» элементов других жанров, запись нотного текста на трех-четырёх строчках. Китайский стиль выражен остинатными интонационно-ритмическими фигурами, которые идут от звучания народных инструментов, длительным параллельным движением (секстами и тритонами), включением оперных мелодий.

3.4. «Ночная улочка» Гао Пина как образец соединения традиций и новаций. Сочинение (2006) написано в стиле современной музыки и, в то же время, искусно отражает колорит народной. В среднюю часть пьесы Гао Пин включает интонации Мазурки *cis-moll* (ор. 63, № 3) Ф. Шопена, сохраняет их «облик», но переосмысливает — хроматизирует, прибегает к сонористике. Форма близка к свободной вариационной с чертами трехчастности. Контраст возникает благодаря тому, что крайние разделы — «китайские» противопоставлены среднему — «европейскому». Национальный стиль пьесы в первую очередь определяется звуковысотностью — диапазон многих национальных инструментов ограничен регистром средним и высоким. В первой части и репризе преобладает высокий регистр.

Импровизационный стиль фортепианной фактуры — также отсылка к народному инструментальному исполнительству. В музыкальной ткани пьесы, подобно импровизациям на гуцине, наблюдается ритмическая квази-хаотичность — нотация струнно-щипкового гуциня не фиксирует высоту звука, метроритм отражается лишь условно. Композитор переосмысливает традиционную пентатонику: расширяет ее звуковой состав и внедряет альтерацию, в результате чего возникают новые интервалы — малые секунды и тритоны, которые не типичны для этого лада. Невозможность выхода за границы темперации фортепиано и использование интервалов меньше полутона компенсируется тем, что автор включает в музыкальную ткань ступени, которые не встречаются в китайской пентатонике, это придает сочинению специфический колорит.

Элементы традиционной культуры представлены пятиступенными бесполутоновыми ладами, имитацией тембра гуциня, гетерофонным многоголосием. Однако здесь наблюдается хроматизация диатонической основы, необычная для национальной музыки ритмическая организация, акустические эффекты, сонорность. Композитор создает эффект гула при помощи «размытости» фортепианной фактуры. Благодаря варьированию высоты звуков, ритмических формул, ладов, гармонии, происходит тематическая трансформация. Гао Пин использовал свободное метрическое деление, внедрил пентатонику в мажоро-минор, применил технику «коллажа».

Так, традиционная китайская музыкальная культура в последние десятилетия XX — и начала XXI столетия в значительной степени испытывает влияние современного западного мышления и «Ночная улочка» яркий тому пример — сочинение вписывается в контекст музыкальной картины мира.

3.5. Диалог культур в фортепианном цикле из трех прелюдий Цзя Дацюня. Фортепианный цикл (2016) из трех программных прелюдий — «Сплетенные», «Мелодии из сычуаньской оперы», «Приношение Шуберту» объединяет концепция: синтезирование культур — китайской и западноевропейской; философская идея диалогов под разными углами зрения; стилистика, в основе которой сочетание импрессионистского начала, романтических черт, серийной техники и народных китайских мелодий и гармоний. Возникают параллели не только с европейской, но и с русской музыкой (циклы прелюдий С. Рахманинова, А. Лядова, А. Скрябина). Цзя Дацюнь ис-

пользует все многообразие фортепианной техники и видов фактуры для реализации идей.

Первая прелюдия романтическая, напоминающая стиль прелюдий А. Скрябина (ор. 11), состоит из фраз, каждая из которых содержит проведение темы-серии и ответа. Фактура основана на двух переплетающихся пластах, в каждом из которых заложена серия. Переплетения пластов создают полифонию серий, обладают индивидуальным ритмическим рисунком и содержат одинаковые интонационные обороты. Ритмический рисунок изобилует синкопами, реагируя на модификации серий, создается подобие игры фраз-волн. Сдвиг временных рамок рождает ощущение неуловимости и неопределенности чувств. Пласты меняются местами, и серии образуют сложный контрапункт. На фоне органного пункта возникают четыре «вспышки» серий, между которыми образуется регистровая «пропасть». В каждой из четырех «вспышек» исчезают некоторые звуки серий, будто растворяются в пространстве.

В рамки второй прелюдии заключена воображаемая сцена, где отражаются мелодии сычуаньской оперы, соединяются созерцательность, свойственная импрессионизму и драматическое действие. Она представляет собой «размытую трехчастную форму» и состоит из микропостроений. Напев, обозначенный как речитатив, обладает аурой импрессионизма и отсылает к прелюдии К. Дебюсси «Шаги на снегу». В напряженных секундовых созвучиях передается состояние меланхолии, в выдержанных звуках — ощущение пустоты. В миниатюре предстает калейдоскоп и контрапункт масок: проступают интонационные и ритмические элементы напева сычуаньской оперы «Перейти в Сычуань». Благодаря яркой контрастности и одновременности появления создается впечатление театральной игры, воссоздающейся посредством фортепиано. Прелюдия состоит из нескольких построений. Первое — выполняет роль *basso ostinato*, которое служит контрапунктом к последующим мотивам, являющимся его модификацией. В динамизированной репризе объединены все мотивы в различных контрапунктах, *basso ostinato* проводится канонически (риспоста начинается на полтона ниже). Второй и первый мотивы представляют дуэт высоких оперных голосов. Интервалы темы *basso ostinato* «пропеваются», выявляя тенденция к вокализации. Часть *ostinato* проводится в низком регистре и с новым ритмическим рисунком, придающим теме выразительность человеческой

речи — ведь *basso ostinato* было помечено в начале прелюдии как речитатив.

В основе третьей прелюдии — диалог Шуберта и Дациня, как воплощение романтической мечты. Цзя Дацинь соединяет темы Шуберта с музыкальным языком XXI века сквозь призму китайской культуры. В пьесе нет шубертовских тем в первоизданном виде — лишь интонации, «собранные» в «тему-идею», которая объединяет в себе отголоски вокальных и инструментальных мелодий Шуберта, написанных в тональности *a-moll*. Композитор виртуозно сочетает китайские элементы и европейские техники — модификации серии, ритмическую прогрессию, двойной контрапункт, кластеры, стретты, политональность; использует все виды фортепианной техники и фактуры. Весь цикл предлагает к размышлению тему искусства отношений, тонкого «улавливания» интонаций разных культур в голосе одного автора, широту его взглядов, возможности гибких трансформаций. Открывается пьеса звучанием бурдонной квинты в тональности *a-moll*, которая характерна и для китайского музыкального фольклора, и используется Шубертом (песня «Шарманщик» из цикла «Зимний путь»). Накладывающаяся на квинту тема — первый «элемент» главной партии первой части сонаты для фортепиано op. 42 D 845 (*a-moll*), она также отдаленно напоминает песню «Спокойно спи» из того же цикла. Дацинь «играет» идеями — шубертовскую тему предлагает услышать в виде монодии. Композитор избирает тему сонаты для прелюдии и демонстрирует ее возможности в собственной интерпретации. Музыкальный язык XXI века позволяет композитору достичь высокой степени свободы для поиска и развития идей, заложенных Шубертом. В прелюдии «Приношение Шуберту» предлагаются к размышлению темы выбора и трактовка.

В каждой из миниатюр, форма которых приближена к трехчастной, преобладает вариационный принцип развития. Как лейтмотив часто возникает аккорд из двух кварт, характерный для китайской народной музыки. В первой прелюдии представлен камерный дуэт; во второй — сцена из оперы, разыгранная разнохарактерными героями, темы которых постоянно трансформируются, благодаря применению характерных для полифонических жанров приемов. Демонстрируется тонкое восточное искусство ведения «разговора», бесконфликтного взаимодействия с сохранением уважительной дистанции между мирами героев. Третья прелюдия — диалог. В каждой

из миниатюр Дацинь сочетает народные китайские мотивы с традициями композиторов западноевропейских школ. Это сочетание демонстрирует способность к объединению культур. Жанр прелюдии дает возможность экспериментировать, так как не требует строгой формы.

В Заключении работы представлены основные выводы.

В творчестве китайских композиторов конца XX – начала XXI столетия соединение западноевропейских композиторских техник и национального стиля происходит на основе сложного синтеза традиционных и нетрадиционных приемов развития. В фортепианной музыке отражаются древняя эстетика и культура, сохраняется яркая народная основа, в приоритете всегда стоит национальная идея, однако, интеграция восточных и западных традиций способствует обновлению музыкального языка. Широко применяется серийная техника письма, когда серия «возникает» на основе натурально-ладовых пентатонических звукорядов, включается в цитированный народный напев. Монодия развивается на фоне диссонирующей гармонии и полипластовой фактуры, модуляции в далекие тональности сменяются имитационной звукописью в национальном духе. Все это придает необычность звучанию и создает удивительный синтез разных музыкальных культур. Композиторы Китая «вдохнули» новую жизнь в традиционную музыку, в которой взаимодействуют различные стилевые тенденции, сопряжены фольклорные и классические элементы языка, в результате чего происходят изменения на уровне тематического материала, гармонии, ладотональности, организации фактурного пространства. Отталкиваясь от начального подражания европейскому фортепианному искусству, музыканты постепенно находят свой особенный путь.

Таким образом, на рубеже XX–XXI столетий композиторы Китая, сохраняя творческий интерес и активное отношение к европейским техникам композиции XX века, мыслят их в контексте национального искусства, погружая в родное музыкально-языковое и культурное пространство. Возникает прецедент своеобразного музыкального билингвизма, в котором национальный стиль и современность не имеют границ, но представляют собой единое целое, в полноте открытое мировой культуре.

Публикации автора по теме диссертации

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

1. Сюй Цинлин, Черная М. Р. Постмодернизм как художественный стиль // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). — 2019. — № 51. — С. 48–54.
2. Сюй Цинлин. Китайский импрессионизм в цикле для фортепиано Тань Дуня «Восемь воспоминаний в акварели» // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). — 2018. — № 41. — С. 106–120.
3. Сюй Цинлин. Фортепианный цикл «Южное впечатление» Чжу Цзянь-эра как пример сочетания китайских и западных музыкальных традиций // Манускрипт (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). — 2020. — Т. 13. — Вып. 5. — С. 192–198.
4. Сюй Цинлин. Европейские композиционные техники и китайский колорит в фортепианной пьесе Чен И «Дое» // Манускрипт. — 2020. — Т. 13. — Вып. 6. — С. 182–187.
5. Сюй Цинлин. Фортепианная пьеса «Ночная улочка» Гао Пина как образец сочетания китайских национальных традиций и западных композиционных техник // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). — 2020. — № 56. — С. 95–102.
6. Сюй Цинлин. «Мгновения пекинской оперы» Чэнь Цигана в контексте современного фортепианного искусства // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). — 2020. — № 57. — С. 242–250.

Публикации в других изданиях:

7. Сюй Цинлин. Сюитные циклы современных китайских композиторов: о некоторых вопросах интерпретации // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. — СПб.: Астерион, 2020. — Вып. 15. — С. 107–112.
8. Сюй Цинлин. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов // Научный журнал «Chronos». — 2020. — № 9 (47). — С. 40–43.
9. Сюй Цинлин. Творчество Дин Шандэ в системе художественного и образовательного пространства Китая // Художественное образование ребенка: стратегии будущего. — 2021. — Т. 7. — Вып. 1. — С. 151–158.

Подписано в печать 21.04.2022. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 1.4. Тираж 100 экз. Заказ № 14-2022.

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru

Отпечатано в ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория им. М. И. Глинки»