

На правах рукописи

Го Хао

Го Хао

**ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ**

Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Новосибирск
2018

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Научный руководитель:

Овсянкина Галина Петровна

доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», профессор кафедры музыкального воспитания и образования

Официальные оппоненты:

Синельникова Ольга Владимировна

доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства

Смирнова Марина Вениаминовна

доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова», профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Дальневосточный государственный институт искусств»,
кафедра специального фортепиано

Защита состоится «17» мая 2018 года в 16:30 на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» по адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «__» _____ 2018г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. В китайской культуре, принадлежащей к одной из древнейших в мире, обращение к европейским классическим видам и формам музицирования и создание произведений в соответствующих жанрах началось только на исходе XIX столетия. В XX веке Китай, как известно, отказался от политики изоляции и начал освоение достижений европейской цивилизации во всех сферах. Музыкальное искусство не было исключением в этом процессе. Поэтому для китайской музыки XX век стал временем бурного освоения европейских жанров в их многообразии. Появляются китайские романсы, кантаты, сольные и камерно-ансамблевые сочинения для европейских инструментов, опера европейского типа¹, симфонические композиции и т. д.

Относительно позже стал развиваться инструментальный концерт, в том числе и фортепианный. И это не удивительно: данный жанр являлся для китайского искусства принципиально новым (ничего похожего прежде в нем не было). Наиболее ранний из известных образцов относится к 1930 году – фортепианный концерт Цзян Вэнье. Первый выдающийся китайский концерт для фортепиано с оркестром, обративший на себя внимание в художественном мире, – «Река Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и творческой группы, в которую входили Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шэн Лихун, Ши Шучэн и Сюй Фэйсин, был закончен в декабре 1969 года, то есть, около пятидесяти лет назад, что исторически срок не большой. В 1970–80-е годы появляются другие концертные произведения: «Интернационал» Чу Ванхуа и Чэнь Пэйсюня (1973), «Горный лес» Лю Дуньняня (1979), «Божий дух» Чжао Сиошиня (1985), «Красота весны» Ду Минсиня (1987) и др.

На сегодняшний день китайскими композиторами создано немало сочинений в этом жанре. Как и в других образцах современной музыкальной культуры, ориентированной на развитие достижений западноевропейского и русского искусства, здесь отмечаются две тенденции: с одной стороны, освоение опыта зарубежной музыки, с другой – привнесение традиционных завоеваний. К этому следует добавить особенности национального мышления, в том числе музыкального. Все в совокупности требует серьезного изучения, тем более, что инструментальный концерт, особенно фортепианный, очень популярен в Китае, и в трактовке китайских мастеров он получает в среде мировой музыкальной общественности все большее признание.

Исследование поставленной проблемы позволяет, во-первых, выявить черты национальной интерпретации жанра инструментального концерта (в данном случае для фортепиано с оркестром),

¹ Напомним, что в Китае многие столетия существовали разновидности сугубо китайской национальной оперы, так называемой традиционной.

во-вторых, отметить особенности эволюции фортепианной и симфонической культуры,

в-третьих, пополнить музыковедение характеристиками талантливых, ранее не изученных сочинений.

Степень изученности темы. Упомянутые концерты являются самобытными произведениями, в которых композиционно-выразительные достижения европейского жанра соединяются с национальным музыкальным содержанием и материалом. Однако на сегодняшний день о них мало что написано. На русском языке можно сослаться только на работы соискателя²: «История создания и образный строй концерта для фортепиано с оркестром “Горный лес” Лю Дуньнана», «Концерт для фортепиано с оркестром “Река Хуанхэ”: аналитический экскурс», «Концерты для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов. Основные типологические черты», «Образы природы как творческий импульс в становлении китайского фортепианного концерта», «Роль программного элемента в китайском фортепианном концерте».

Не широк выбор и в китайской литературе: тезисы выступления на конференции Ли Цинь в журнале «Квалификации», где в лаконичном резюме есть небольшой фрагмент о концерте «Красота весны»³. Эскизные эссе о фортепианных концертах китайских композиторов также можно встретить при характеристике симфонических и фортепианных произведений, созданных в КНР за последние 50 – 60 лет, например, в монографии Ван Люйхэйя «50 лет китайской фортепианной музыки. Обзор и перспективы»⁴. Встречаются упоминания в общем контексте в исследованиях, посвященных композиторам, обращавшимся к жанру фортепианного концерта. В частности назовем диссертацию Цюй Ва о фортепианном творчестве Чу Ванхуа⁵.

При этом нельзя не отметить, что китайские фортепианные концерты весьма широко задействованы в исполнительской практике пианистов из Поднебесной. Рецензии на выступления таких мастеров как, например, Лю Шикунь, Инь Чэнцзун, Ли Юнди или Ланг Ланг, в сущности, и являются основным публичным упоминанием об этих произведениях (не считая известного сайта *Бэйту*, посвященного китайской музыке). Среди такого рода материалов из периодической печати, относящихся к музыкальной критике или журналистике, наибольший удельный вес принадлежит концерту «Река Хуанхэ» и его интерпретации, ставшему, своего рода, эмблемой современной китайской музыки. Он исполнялся во многих политически ангажированных гала-концертах.

Все отмеченное подтверждает **актуальность избранной темы.**

Объектом исследования становится жанр фортепианного концерта в XX веке.

²См. перечень статей соискателя в конце автореферата.

³Ли Цинь. «Красота весны» // Квалификации: Журнал. Конференция: резюме. 2015. Вып. 9.

⁴Ван Люйхэйя. 50 лет китайской фортепианной музыки. Обзор и перспективы. Пекин, 1999.

⁵Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: Дис. ... канд. иск. Ростов н / Д., 2015.

Предмет исследования очерчивается проблемами становления и развития фортепианного концерта в китайской музыкальной культуре.

В качестве **материала исследования** избираются нотные издания и звукозаписи трех фортепианных концертов: «Река Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и творческой группы, «Горный лес» Лю Дуньнаня и «Красота весны» Ду Минсиня. Они принадлежат к одним из вершинных произведений китайских авторов, выразительно демонстрирующих их достижения в этом жанре. Также мы обращаемся и к другим концертным произведениям – Лю Шикуня, Чу Ванхуа, Чжао Сиошиня и др., что позволяет раскрыть эволюцию данного жанра в наиболее полном объеме.

Важным источником информации явились беседы о современной китайской музыке с профессором Лю Циньтау, состоявшиеся в начале 2000-х годов (КНР). Необходимо отметить личные наблюдения за фортепианной практикой в КНР, особенно в сфере концертной деятельности таких мастеров, как Ланг Ланг и Ли Юнди.

Цель исследования – раскрыть достижения китайской музыки, свидетельствующие об эволюции жанра фортепианного концерта на примере содержательных и стилистических особенностей концертов для фортепиано с оркестром «Река Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и творческой группы, «Горный лес» Лю Дуньнаня и «Красота весны» Ду Минсиня.

Соответственно поставленной цели **задачи исследования** включают:

- обобщение источников по истории и теории фортепианного концерта;
- изучение процесса зарождения и эволюции фортепианного концерта в китайской музыкальной культуре;
- анализ музыкальных образов и стилевых констант концертов в их исторической динамике;
- осмысление результатов анализа и выявление типологических черт китайского фортепианного концерта;
- целостный и семантический анализ фортепианных концертов «Река Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и творческой группы, «Горный лес» Лю Дуньнаня и «Красота весны» Ду Минсиня;
- изучение исполнительских интерпретаций фортепианных концертов китайских композиторов.

Теоретико-методологические основы исследования базируются на признании эволюции того или иного жанра как части единого эволюционного процесса музыкальной культуры. Помимо уже упомянутых работ Цюй Ва, Ли Цинь, Ван Люйхэйя, материалов сайта *Бэйту*, мы опирались на исследования по истории и теории фортепианной музыки и исполнительства российских и китайских авторов: А. Д. Алексеева, В. Ю. Дельсона, Л. Е. Гаккеля, Е. Б. Долинской, С. А. Айзенштадта, Г. П. Овсянкиной, М. В. Смирновой, Бянь Мэна, Цинь Цинь, Чень Юйна, Чу Ванхуа, Лю Сяолуна, Чжоу Минсуня.

Немаловажную роль сыграли труды по истории музыки, истории и теории инструментального концерта и музыкальных жанров в целом авторитетных российских авторов: Т. Н. Ливановой, Л. Н. Раабена, М. С.

Друскина, М. Е. Тараканова, А. А. Соловцова, В. Д. Конен, Ю. Г. Кона, М. Н. Лобановой, О. М. Зароднюк, П. Уткина, Ю. Г. Пичугиной, В. Б. Вальковой, Е. В. Дукова, О. В. Синельниковой, М. А. Якубова, А. Е. Лебедева и других. В изучении истории и эстетики современной китайской музыки большое значение имели исследования Мин Яня, Лю Цзинчжия, Ван Юйхэя, Лю Ланя, М. Н. Дрожжиной, С. П. Галицкой и других авторов.

Так как часть диссертации посвящена всестороннему анализу фортепианных концертов, то теоретический фундамент также основан на работах по анализу музыкальных произведений – стилистическому, содержательному и семантическому: Б. В. Асафьева, В. А. Цуккермана, В. В. Задерацкого, В. В. Медушевского, В. П. Бобровского, Е. А. Ручьевской, Е. В. Назайкинского, М. Ш. Бонфельда, Н. А. Горюхиной, А. Ю. Кудряшова, В. Н. Холоповой, М. Г. Карпычева, В. Б. Вальковой, Е. Г. Шевлякова, Н. Лазаревой, Л. П. Казанцевой, Л. Н. Шаймухаметовой и других.

Методы исследования базируются на принципе историзма, включают разнообразные виды музыковедческого анализа: целостного, стилистического, жанрового, семантического, содержательного. Немаловажную роль играют сравнительный анализ, а также методы генерализации, активной иллюстрации (термин Е. В. Вязковой) и интервьюирования.

Новизна исследования заключается в том, что

- впервые объектом научного исследования стал китайский фортепианный концерт, как образец самобытного развития классического жанра;
- выявлены репрезентативные типологические черты китайского фортепианного концерта, исходящие из инациональной – неевропейской культуры и менталитета;
- раскрыты генетические истоки специфики музыкального содержания китайских концертов;
- проанализированы концерты для фортепиано с оркестром «Река Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и творческой группы, «Горный лес» Лю Дуньнана и «Красота весны» Ду Минсиня;
- определена стилевая эволюция жанра концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыкальной культуре.

Положения, выносимые на защиту:

- китайский фортепианный концерт, как и произведения других жанров, базируется на взаимодействии композиционно-выразительных достижений европейской музыкальной классики и национальных музыкальных образов и концепций;
- национальное содержание в китайском фортепианном концерте реализуется прежде всего через музыкально-семантический комплекс и тематизм;
- выразительные возможности фортепианного концерта, в том числе, будут обогащаться достижениями культур азиатского региона, вставших на европейский путь развития;

- приоритетными культурными традициями в развитии фортепианного концерта, особенно для композиторов неевропейского ареала, являются достижения венского классицизма и музыкального романтизма – русского и западноевропейского.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 4 «История музыки стран Востока», п. 7 «Общая теория музыкального искусства», п. 9 «История и теория музыкальных жанров», п. 10 «Теория и история музыкального языка (выразительных средств музыки)», п. 11 «Музыкальная семиотика (включая музыкальную семантику как ее раздел, музыкальный текст)» паспорта специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Достоверность исследования базируется на:

- изучении авторитетных музыкально-исторических и теоретических источников;
- музыковедческом анализе партитур и клавиров концертов для фортепиано с оркестром китайских композиторов;
- осмыслении концертной практики КНР, свидетельствующей о популярности названных фортепианных концертов;
- рефлексии материалов бесед со специалистами в области современной китайской музыки.

Теоретическая значимость исследования. Результаты исследования дают серьезный и разносторонний материал для дальнейшего изучения эволюции инструментального концерта в китайской музыке и других культурах тихоокеанского ареала.

Выводы диссертации могут быть использованы для последующей разработки теории классических музыкальных жанров.

Положения исследования вносят вклад в постижение современной китайской музыкальной культуры.

Практическая значимость исследования. Материалы работы могут быть задействованы в целом ряде вузовских курсов: «История музыки XX века», «Музыкальные стили и жанры», «Анализ музыкальных произведений», «Теория музыкального содержания», «История и теория фортепианного искусства». Не исключено, что положения диссертации востребуются и музыкантами-исполнителями: пианистами, дирижерами.

Апробация диссертации проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Основные положения опубликованы в семи статьях для научных сборников РГПУ им. А. И. Герцена и КемГИК; в том числе три работы изданы в рецензируемых научных журналах: «Современные проблемы науки и образования», «Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ)». Также положения исследования отражены в докладах, прочитанных на международных научно-практических конференциях в РГПУ им. А. И. Герцена «Музыкальная культура глазами молодых ученых»

(г. Санкт-Петербург, 2014, 2015, 2016) и КемГУКИ «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении» (г. Кемерово, 2016).

Структура работы. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, списка литературы и Приложения, включающего хронологическую таблицу создания китайскими композиторами концертов для фортепиано с оркестром.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** раскрываются актуальность темы и степень ее изученности. Устанавливаются объект и предмет исследования, основная цель и круг исследовательских задач, характеризуются теоретико-методологическая база и методы, приводятся положения, выносимые на защиту, обосновываются новизна и достоверность исследования, ее теоретическая и практическая значимость.

Глава I – «Основные типологические черты концертов для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов» – носит обобщающе панорамный характер. В ее параграфе 1.1 – *К истории появления и эволюции жанра фортепианного концерта в музыкальной культуре Китая* – концентрируется материал по зарождению и динамике жанра фортепианного концерта в китайской музыкальной культуре. Даются основные исторические вехи в развитии этого жанра в целом, начиная от его становления в середине XVII века в творчестве А. Корелли, А. Вивальди и других мастеров итальянского барокко. Выявляются ведущие жанровые разновидности: барочной модели на основе принципов концертирования, доминировавшей до середины XVIII столетия, концерта-соревнования в венской классической школе, его дальнейшей эволюции в виде виртуозного и симфонизированного типов в творчестве Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса, П. И. Чайковского.

В китайской музыкальной культуре инструментальный концерт, в частности фортепианный, стал развиваться позднее других европейских жанров. Его история насчитывает более восьмидесяти лет. Временные рамки этого процесса охватывают период от упоминания наиболее ранних образцов концертного жанра – Цзян Вэнье (1930) и Чжан Сяоху (1940-е гг.)⁶ до произведений 2000-х годов. Первый фортепианный концерт, о котором есть более полные сведения, появился в 1958 году. Он известен под названием «Молодежный» и принадлежит перу талантливого пианиста Лю Шикуня и возглавляемой им творческой группы, в которую входили Хуан Сяофэй, Пан Иминь и Сун Илин. На возникновение Концерта и его стилистическую доминанту повлияло особое направление в русской музыке того времени,

⁶Точную дату создания, равно как и местонахождение нотного материала концертов Цзян Вэнье и Чжан Сяоху установить не удалось. Упоминание об этих концертах есть на сайте китайской музыки *Бэйту*. URL: <http://baike.baidu.com/view/253287>

возглавляемое Д. Б. Кабалевским, которое можно обозначить как *академический репертуар для молодежи*.

Появление подлинно значительного фортепианного концерта – *«Река Хуанхэ»* приходится на эпоху Культурной революции. Его создатели – молодой пианист Инь Чэнцзун и авторская группа в составе Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шэн Лихуна, Ши Шучэна и Сюй Фэйсина. В 1973 году Чу Ванхуа совместно с Чэнь Пэйсюнем создает концерт для фортепиано с оркестром «Интернационал». Доминирующий в нем принцип транскрипции в сочетании с блестящей импровизационностью претворяется в концерте «Дочь Южно-Китайского моря» Чу Ванхуа, Чжу Гуньи и Ян Цзиня (1975). Но здесь, в отличие от «Интернационала», за основу берется фольклорный тематизм, а не революционный. Оба концерта, как и «Река Хуанхэ» стали, своего рода, ответом на заказ идеологов Культурной революции.

Иную, лирическую страницу в эволюции китайского фортепианного концерта открывает *«Горный лес»* Лю Дуньняня. Только начиная с 1980-х годов, в Китае появляются номерные концерты, которые сосуществуют вместе с программными. Например, в 1984 году Хуан Анлон пишет Концерт g-moll для фортепиано с оркестром, а в 1985 году Чжао Сиошинь завершает концерт «Божий дух» и т. д. В диссертации последовательно приводится история появления всех китайских концертов (их список впервые составлен соискателем и помещен в Приложении).

Крупным завоеванием в интерпретации жанра стала знаменитая *«Красота весны»* (1985) Ду Минсиня – яркий образец подлинной симфонизации концерта. Он синтезирует и масштаб «Реки Хуанхэ», и живописный лиризм «Горного леса». В 1991 и 2002 году Ду Минсинь стал автором еще двух концертов, в которых он продолжал развивать традиции своего предыдущего Концерта.

Новые грани жанра открылись в последующих Концертах Чу Ванхуа: № 2 (1987) и № 3 (2004).

В целом, появление и развитие фортепианного концерта в Китае связано с общим процессом освоения композиторами этой страны европейских классических музыкальных жанров. В эволюции китайского концерта явно просматривается несколько этапов развития:

1) **Начальный**, своего рода предыстория, накопление творческих сил и выявление основного принципа в развитии жанра – на основе национальной образности и национального тематизма. Достижением данного этапа можно считать концерт «Молодежный» Лю Шикуня, Хуан Сяофэя, Пан Иминя, Сун Илия.

2) **Кульминационный**, свидетельствующий о появлении произведений крупного художественного масштаба, с характерными типологическими чертами. Вершинами этого периода становятся «Река Хуанхэ» Инь Чэнцзуна, Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шэн Лихуна, Ши Шучэна, Сюй Фэйсина, «Горный лес» Лю Дуньняня и «Красота весны» Ду Минсиня. Все они свидетельствуют

о вкладе китайских композиторов в эволюцию жанра. Этот период охватывает 1969–1987 годы.

3) **Переходный** этап – время завершения яркого периода в развитии жанра и начала нового творческого поиска. Он охватывает годы с конца 1980-х до 2004-го.

Безусловно, в будущем китайским автором будет создан новый шедевр в жанре фортепианного концерта. Важной вехой на этом пути является Концерт № 3 Чу Ванхуа (2004)⁷.

Последующие четыре параграфа Главы I посвящены характеристике наиболее знаковых черт китайских фортепианных концертов, которые можно обозначить как, своего рода, национальный жанрово-стилистический код.

В параграфе 1.2 – **Значение программного элемента в китайских концертах для фортепиано с оркестром** – доказывается, что эта стилистическая составляющая во многом обусловлена ментальными чертами китайской психологии, в которой доминирует образное мышление. Оно стимулировало и композиторскую мысль, и исполнительское воображение, и слушательское восприятие.

Обращает на себя внимание тот факт, что программность большинства концертов прежде всего связана с природой, причем с природой только Китая и родного для композитора региона. Природа созвучна человеку – его мыслям, чувствам, действия. Ее картины – это и история великой страны, и своеобразное проявление патриотизма, который тоже свойствен китайскому менталитету. Как свидетельствуют китайские авторы, в культуре их страны природа связана с душой «напрямую»; ее образы – это символы духовных состояний человека

Воплощение природы неизбежно вело к соответствующим звукоподражательным ассоциациям, связанным с ней, в которых изначально были задействованы колористические возможности и рояля, и симфонического оркестра.

В заключении параграфа сделан вывод, что *программность является уникальной (можно сказать репрезентативной) типологической чертой китайского фортепианного концерта* (особенно в первые десятилетия его развития). Проведенные параллели с европейской музыкой доказывают: в Европе программный концерт не утвердился. В китайских фортепианных концертах программность – характерная черта. Причем, имея как образно-эстетическое, культурологическое, психологическое, так и музыкально-выразительное значение, она всегда апеллирует к национально обусловленному содержанию.

Другая типологическая особенность китайских фортепианных концертов связана с семантической трактовкой их музыкального тематизма, чему посвящен параграф 1.3 – **Роль музыкальной семантики в тематизме**. В музыкальном материале, шире – темах китайских фортепианных концертов

⁷О создании китайскими композиторами концертов для фортепиано с оркестром после 2004 г. мною сведений не обнаружено.

изначально стал складываться свой специфический семантический комплекс, как носитель нового, национального содержания.

Формирование этого семантического комплекса во многом обусловлено творческой установкой китайских композиторов: привнести в жанр сугубо национальное мировосприятие, соединить художественные достижения европейской классики и академической музыки Новейшего времени с китайскими выразительными константами. Немаловажен и тот факт, что жанр фортепианного концерта был абсолютно нов для культуры Китая и требовал соответствующей адаптации в художественном сознании социума. Семантические черты тематизма усиливали доступность в понимании произведения.

Исследование семантических истоков тематизма не вызывает сомнений в приоритетности **семантики образов природы**, о чем свидетельствуют не только названия – «Дочь Южно-Китайского моря», «Река Хуанхэ», «Божий дух», «Горный лес» и т. д. Весь основной семантический комплекс, исходя из иерархии его смысловой значимости, можно классифицировать по генезису:

- 1) **семантика образов природы**,
 - 2) **семантика звучания народных инструментов**,
 - 3) **семантика популярных в китайской среде мелодий**;
- по музыкально-теоретическим параметрам:
- 4) **жанровая семантика**,
 - 5) **семантика средств музыкальной выразительности – лада, ритмической формулы, метро-ритмической и фактурной организации**.

На страницах диссертации подробно анализируются все из отмеченных видов музыкальной семантики как общей, так и частной (термин А. Ю. Кудряшова), что подкреплено анализом нотных примеров.

Подчеркнуто, что наличие семантики в тематизме несет коммуникативную функцию. Немаловажное значение имеет и то, что включение семантики в художественный текст естественно для сознания и восприятия китайца. Система широко распространенных символов издревле присутствовала в китайских произведениях искусства. Об этом достаточно убедительно свидетельствует столь популярный жанр как традиционная опера, где целый комплекс выразительных средств, как чисто музыкальных, так и визуальных (включая детали грима, костюма, жеста, движения и др.), является ничем иным, как системой символов, призванных транслировать определенное содержание.

Национально ориентированное содержание стимулировало вовлечение фольклорного и популярного авторского музыкального материала (революционных, бытовых песен, гимнов и др.) или создание по его моделям оригинального тематизма, который приобретал семантический статус.

Сам по себе семантический комплекс, в частности связанный с образами природы, в трактовке китайских авторов родствен европейским толкованиям. Следовательно, возможен вывод, что в задачу китайских

композиторов входило также сделать национальное музыкальное содержание доступным для восприятия представителями европейской культуры.

С первого крупного китайского концерта в тематизме всех произведений данного жанра ярко выражена семантика симфонизированного классического концерта-соревнования, каким он сформировался в творчестве Бетховена. В целом авторы переинтонируют сложный конгломерат фактурных формул фортепианных концертов Бетховена, Листа, Брамса, Рахманинова – того комплекса, который сложился в сознании слушателя как *символ классического концертного жанра*, его типологический портрет.

Корреляция музыкальной семантики и тематизма не случайна. Китайские фортепианные концерты обязательно предполагают наличие ярких характерных тем. Этой проблеме посвящен параграф 1.4 – ***Особенности и функции тематизма в китайских фортепианных концертах.*** Теоретической основой рассуждений о тематизме стали прежде всего положения В. П. Бобровского и В. В. Задерацкого.

Подчеркивается, что на сегодня в китайском концерте нет ни одного *атематичного* произведения, основанного только на общих формах звучания (термин Е. А. Ручьевской), не несущих функцию темы. По классической традиции характеристики темы коррелируют с теми средствами выразительности, которые лежат в ее основе. В связи с этим нельзя не отметить приоритетную роль *мелодического тематизма*. Прежде всего это относится к темам, основанным на цитировании или стилизации известного мелодического материала, например, песни «Красный Восток», попевки лодочников, китайского Национального гимна («Река Хуанхэ»), популярных революционных и фольклорных мелодий («Интернационал», «Дочь Южно-Китайского моря» и др.). На втором месте по значимости стоит *метро-ритмический тематизм*. Он тоже связан с переинтонированием национальных мелодий с их характерными ритмическими формулами, тактовыми размерами. В этом смысле достаточно убедительны темы из финалов «Горного леса» или «Красоты весны». Их ладовое строение, интонационные обороты отличаются ярко выраженной *китайской* характерностью.

Не менее привлекателен и *тембро-фактурный тематизм*. На его основе воплощены картины природы, образы флоры и фауны. В связи с наличием тембро-фактурного тематизма в параграфе дается характеристика фактурной организации китайских концертов. Она концентрирует практически весь комплекс классической фактуры. Но в ней почти не встречаются фактурные нововведения XX века, особенно из области авангардной музыки; отсутствует развитая подголосочность, фактура типа органум. Чаще всего тембро-фактурный тематизм трансформируется в общие формы движения и общие формы звучания.

Все типы тематизма отличает яркая тембро-колористическая природа. Она обусловлена, в первую очередь, вовлечением большого спектра красок симфонического оркестра и всего клавиатурного пространства рояля.

Тематизм концертов тесно связан с оркестровкой, в которой, несмотря на наличие полновесных tutti, приоритетным является показ инструмента, его солирующих возможностей. Принцип оркестровки предполагает персонификацию и противопоставление тембров, особенно деревянных духовых.

При всем том, что в концертах выражены все основные функции темы, решающую роль среди них играет *репрезентативная функция*. Поэтому столь выразительно образны и узнаваемы темы многих китайских концертов. Каждая тема также является материалом для изощренной работы с ним. Наконец, согласно классическим традициям, в теме закладываются основы формообразования всей композиции.

Итак, в формировании тематизма китайских фортепианных концертов вовлечен крупный комплекс выразительных средств, характерных для европейской музыкальной классики: *интонация, мелодика, метро-ритм, фактурная организация, тембровая палитра*. Сугубо композиторские средства выразительности обогащаются исполнительскими средствами.

Приоритетность тематизма обусловлена тем, что прежде всего через его самобытную интонацию – мелодическую, ритмическую, фактурную, тембро-интонацию воссоздается музыкальное содержание. Также повышенная роль тематизма во многом обусловлена монодийной природой китайской музыки. Она культивировалась в течение очень длительного периода, сформировав у китайцев особый склад музыкального восприятия (в данном случае имеется в виду прежде всего мелодический тематизм).

В заключительном параграфе 1.5 – ***Принципы композиции и циклизации*** – обобщаются наблюдения относительно формообразования и циклизации. Убедительно демонстрируется обращение к сложившимся в эпоху венского классицизма формам. Однако в них не повторяются буквально общепринятые классические каноны. Всегда в интерпретации присутствует новый подход.

Вводятся сонатные формы, которые, как и завещает классическая традиция, характерны прежде всего для первых частей. Они встречаются и в концертах «Молодежный», «Река Хуанхэ», «Божий дух», «Красота весны», «Горный лес». Есть разновидности рондо, как правило, в финалах, трехчастные формы, двойные, контрастно-составные. Встречаются индивидуализированные свободные формы, например, III часть концерта «Река Хуанхэ». Ее можно трактовать как *двухтемную индивидуализированную композицию по разработочному принципу*. Единая тональность в обеих темах и отсутствие между ними динамического сопряжения не позволяют определить данную форму как сонатную.

Авангардные композиции в китайских концертах не встречаются, в том числе в Концерте № 3 Чу Ванхуа или «Горном лесе» Лю Дуньнана. Акцент на этих сочинениях нами сделан потому, что их авторы целенаправленно осваивали новые композиторские техники в зарубежных высших учебных заведениях.

Особой специфичностью отличается сонатная форма. В частности между разделами отсутствуют четкие границы. Даже экспозиция не выделяется в самостоятельный раздел, а плавно переходит в середину.

Самобытна и микроформа. На уровне музыкального синтаксиса присутствуют такие черты, как *фазовая структура*.

Отмечается повышенная роль *методов варьирования*, как типологической черты. Они являются неотъемлемой частью всех форм, свободно вторгаются в любой из разделов, определяют работу с материалом и играют решающую роль в его образном перевоплощении. Именно вариационный метод стимулирует индивидуальную трактовку всех форм. Варьирование, в том числе, сосуществует с разработочным методом.

К числу самобытных признаков также следует отнести *активную динамизацию музыкального материала на протяжении всей композиции*. Она наблюдается во всех формах. Благодаря динамизации как бы стираются границы между разделами, и образно-тематическое обновление не останавливается вплоть до последних тактов.

При этом в концертах практически отсутствуют полифонические формы – фугато (тем более фуги). Полифонизация музыкальной ткани нередко заменяется диалогичностью, прежде всего оркестра и рояля. Тем не менее, методы мотивной имитации, полифонические приемы работы с материалом используются очень органично.

Нельзя не отметить тот факт, что китайские концерты организованы по принципу контрастных классических циклов (прежде всего трехчастных). Все это свидетельствует о приоритете классического канона. Реализация циклизации основывается на постепенном разворачивании музыкального сюжета: от части к части, на всестороннем освещении образа

В заключении Главы I подчеркнуто, что освоение нового для китайского искусства жанра часто происходило в форме коллективного творчества, причем на основе апробированного тематического материала. Такой тип творческого процесса характерен для концертов «Молодежный» Лю Шикуня, Хуан Сяофэя, Пан Иминя, Сун Илиня; «Интернационал» Чу Ванхуа, и Чэй Пэйсюня; «Дочь Южно-Китайского моря» Чу Ванхуа, Чжу Гуньи и Ян Цзюня и для первого крупного достижения в этой сфере – концерта «Река Хуанхэ» Инь Чэнцзуна, Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шэн Лихуна, Ши Шучэна и Сюй Фэйсина.

Аналогичный процесс наблюдался при создании первых китайских балетов – «Седая девушка», «Красный отряд женщин-бойцов», «Рыба-красавица», над которыми тоже работала композиторская группа. Вероятно, в этом коллективистском подходе при решении новой сложной творческой задачи сказывается свойственное китайскому менталитету стремление «соответствовать национальной доктрине о личной ответственности каждого китайца за выведение державы на лидирующие позиции в мире»⁸.

⁸Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзюян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): Автореф. ... канд. иск. СПб, 2013. С. 12.

Особенностью национального мышления, его образностью объясняется программность фортепианных концертов, причем во многих случаях апеллирующая к природе. Другая образная сфера – опоэтизированный образ китайской деревни, ее культуры («Божий дух», «Горный лес»). Не менее важен тот содержательный пласт, который обращен к китайской героической истории и связанным с ней эпосом («Река Хуанхэ», «Дочь Южно-Китайского моря»).

Если говорить о жанровых традициях, из которых исходили китайские композиторы второй половины XX столетия, то прежде всего возникают аналогии со стилистикой классического европейского концерта, с приоритетом жанров эпохи позднего классицизма и романтизма.

В китайском концерте гармонично синтезируются черты классического концерта-соревнования симфонизированного типа и возрожденного в XX веке барочного концерта, основанного на методе концертирования. Хотя черты последнего реализуются как вторичные.

Глава II – «Фортепианные концерты “Река Хуанхэ” Инь Чэнцзуна и творческой группы, “Горный лес” Лю Дуньняня и “Красота весны” Ду Минсиня» – посвящена характеристике названных произведений, как знаковых в области концертного жанра.

В параграфе 2.1 – *История создания и стилистические особенности концерта «Река Хуанхэ» для фортепиано с оркестром* – раскрывается исторический контекст появления этого произведения, основанного на материале одноименной кантаты Сянь Синхая. Обращение к ней принципиально повлияло не только на стилистику произведения, но и на развитие китайского концерта в целом, сделав его виртуозным, ораторски-приподнятым по высказыванию, с яркой, национально ориентированной концепцией.

В «Реке Хуанхэ» сложился программный цикл: I часть – «Трудовая попевка лодочников Хуанхэ», II часть – «Славословие Хуанхэ», III часть – «Хуанхэ в гневе» (в Кантате это VI часть) и IV часть – «Защита Хуанхэ» (в Кантате VII часть). Вместо III и V частей Кантаты – «Вода Хуанхэ как с неба упала» и «Антифон про Хуанхэ» – в Концерте чтец читает только стихи поэта Гуан Вэйжэня, положенные в основу произведения Сянь Синхая.

Концепция Концерта, с одной стороны, исходит из осознания китайцами природы (в данном случае великой реки), как Божественной ипостаси, с которой человек находится в единении. С другой стороны – с поэтизацией образа трудящегося народа.

С момента своего зарождения в китайском искусстве фортепианный концерт трактуется как жанр, демонстрирующий эстетическую красоту, отличающийся высокой коммуникативностью. В концерте «Река Хуанхэ» подтверждается, что изначально китайский фортепианный концерт был ориентирован, согласно жанровому генезису, на показ выразительных

возможностей рояля в сочетании с тембровыми красками симфонического оркестра и мастерства пианиста.

Параграф 2.2 – *Концерт «Горный лес» для фортепиано с оркестром Лю Дуньнаня как национальный архетип в трактовке жанра* – посвящен следующему этапному произведению.

Если в концерте «Река Хуанхэ» обобщается психологический облик целого народа в период национально-освободительной борьбы, то в концерте «Горный лес» воплощаются настроения и чувства отдельно взятой личности в ключевой момент ее жизни. В диссертации подчеркивается, что история становления концерта «Горный лес» и формирования его образов неразрывно связана с творческой биографией композитора.

В декабре 1978 году прошел третий пленум Коммунистической партии Китая, который провозгласил реформы во всех сферах жизни, в том числе на нем было постановлено отказаться от идеологического давления. В этот период в музыкальном творчестве соседствуют разные стили, жанры, направления, соединяются различные эстетические теории. Концерт «Горный лес» очень хорошо демонстрирует эти искания. В нем соединяются специфика национального мышления, национальных образов и технологические достижения современного зарубежного музыкального творчества. Именно такие принципы определили дальнейшую эволюцию китайского фортепианного концерта.

Импульсом к возникновению Концерта послужили лирические стихи классических китайских поэтов и дорогие для Лю Дуньнаня личные впечатления от встречи с родными местами на юге Китая (композитор до этого жил в США). Прежде чем создать концерт «Горный лес» Лю Дуньнань глубоко изучал китайскую традиционную музыку. На основе объединения стилевых особенностей традиционной музыки с достижениями западных технологий сложился самобытный музыкальный язык и стиль Концерта.

«Горный лес» отличается красотой художественных образов, воплощающих мягкие нежные эмоции – это пример лирической трактовки жанра, в которой доминирует лирический герой.

В цикле, согласно европейской традиции, три контрастные части с названиями (довольно редкое явление для Европы): I часть – «Весна в горах Форест», II часть – «Ночная песня гор Форест», III часть – «Праздник в горах Форест».

Структуру первой части можно классифицировать как контрастно-составную, в которой первый раздел представляет собой динамизированные сквозные вариации, а второй – динамизированное сонатное *allegro* с формой второго плана (термин В. В. Протопопова) в виде вариаций в среднем разделе. Благодаря этой индивидуализированной композиции воплощается сложный, эмоционально напряженный и одновременно как бы особо *визуализированный* образ: постоянно усиливающегося восторженного чувства, вызванного буйным весенним расцветом, и насыщенной сочными красками картины активно пробуждающейся лесной природы.

Следующая часть – «Ночная песня гор Форест» обращает воспринимающее сознание к иному образному строю, сочетающему фантастическую картину лесного ночного пейзажа и тонких лирических чувств. На взаимодействии этих образов, едва заметных переходов от одного видения к другому, от одного состояния к иному построены и тематический материал, и структура части. По жанру – это ноктюрн, воплощающий и сложную гамму психологических состояний и колористические изобразительные нюансы. По форме – сложная трехчастная композиция, пронизанная принципами вариационной работы с тематическим материалом. В результате многотемные вариации становятся здесь формой второго плана.

Финальное искрометное рондо тоже пронизано варьированием. Его рефрен ярко народно-танцевального характера, свойственного малому китайскому народу мяо. Открывается он оркестровым вступлением, основанным на ритмической остигнатной формуле, характерной для плясок мяо. В качестве методов варьирования используется фактурное укрупнение или уменьшение (когда мелодический рельеф проводится графической одноголосной линией), инверсия, тематическое увеличение, имитация мотивных элементов между солистом и оркестром, между ансамблевыми группами, ритмическое, интервальное, метрическое варьирование. Для варьирования используются и сугубо исполнительские средства.

Первый эпизод представляет собой тему с двумя вариациями. Его довольно певучая, вокальная по природе тема экспонируется сначала в оркестре с мелодической линией у флейты и кларнета. Это – подлинная традиционная попевка малого народа мяо. Второй эпизод финала еще более подчеркнута инструментален, нежели рефрен, чему в немалой степени способствует горизонтальный рельеф вкупе с сугубо «струнными» штрихами.

В отличие от «Реки Хуанхэ», ставшей примером масштабной концертной композиции с героическим содержанием, в «Горном лесе» – иная интерпретация жанра, в которой главную роль играет лирический герой – автор, его переживания.

По сравнению с концертом «Река Хуанхэ» здесь национальное начало выражено не столь прямолинейно. Образы менее плакатны, но более изящно прописаны и лиричны. Они больше соответствуют природе китайского национального искусства, которая проявляется в каллиграфической вязи письма, тонких линиях и мягких красках классической живописи, немногословной значимости поэтических строк и т. д.

В «Горном лесе» выше уровень и образно-содержательного, и композиционно-выразительного обобщения. При этом кардинальная линия эволюции, направленная на национальную интерпретацию жанра, выдержана неукоснительно.

О концерте «Горный лес» можно говорить как об архетипическом явлении в эволюции китайского фортепианного концерта. Это проявляется в более глубинном синтезе национальных образов, порождающих характерный

тематизм, и логике преобразования европейских средств выразительности и композиционных решений.

Автор пользуется характерными для европейской музыки формами, в частности сонатной, трехчастной, вариационной, в том числе и в качестве формы второго плана, рондо. При этом данные формы трактуются неординарно путем обращения к композиционной модуляции или композиционному наращиванию (термины В. П. Бобровского). Таким образом, рождаются индивидуализированные композиции, обоснованные воплощением образного содержания.

Однако отмеченные европейские формы включают новый музыкальный материал со своей мелодической, гармонической и ритмической основой, что подтверждается анализом каждой части. Успешное решение этой творческой задачи в концерте «Горный лес» как бы утвердило перспективу развития новой китайской музыки.

В следующем параграфе (2.3) Главы II – *Концерт «Красота весны» для фортепиано с оркестром Ду Минсиня: образный строй, стилевые черты* – характеризуются образы и стиль этого знакового произведения и в творчестве композитора и в китайской симфонической музыке в целом. Названием «Красота весны» Ду Минсинь обозначил образ, воссозданный в данном сочинении, и эмоциональный мир, стимулировавший его рождение. Он ассоциировался у него с весной, расцветом природы, периодом обновления.

Концерт состоит из трех непрограммных частей – это типичная европейская конструкция сонатно-симфонического цикла с указанием темпов. I часть – *Largo. Allegro con spirito* – написана в сонатной форме со вступлением, активной многоступенчатой разработкой, интонационно богатой, ярко развивающейся каденцией, в чем не последнюю роль играет темповая динамика. II часть – *Largo* в сложной трехчастной форме. И искрометный финал – *Allegro* – рондо-соната. Это подтверждает подробный анализ Концерта, проиллюстрированный нотными примерами.

Заключительный параграф – *«Стилевые константы концертов для фортепиано с оркестром «Река Хуанхэ», «Горный лес», «Красота весны»* – основан на сравнительной характеристике всех трех концертов. Подчеркивается, что они относятся к числу исключительно блестящих фортепианных концертов конца XX века. В них нет авангардных приемов ни в плане звукоорганизации, ни в трактовке выразительных средств или композиционных решений.

Эти произведения целиком и полностью продолжают традиции классического концерта. Причем наиболее животворными, на наш взгляд, являются традиции русских классических концертов XX века, прежде всего С. В. Рахманинова и А. К. Глазунова. Поэтому полноту эмоционального высказывания сообщает сочинениям красота и приоритетность мелодического мышления в сочетании с фактурной изобретательностью.

Масштабность фактурного рисунка и мощь звучания, обилие сольных построений и у фортепиано, и у инструментов оркестра, богатое

тематическое развитие во всех партиях придают произведениям ярко выраженные *черты симфонизированного концерта-соревнования*. Именно эти черты характерны для всех анализированных концертов. Они действительно сродни симфонии и по концепциям, и по работе с музыкальным материалом.

Несмотря на явную связь с музыкой романтизма, романтическим мировосприятием, лиричностью высказывания, среди китайских концертов нет ни одностанных симфонизированных композиций (подобных концертам Листа), ни концертных пьес типа концертштюка. Нет приоритета партии солиста (как в концертах Шопена или Мендельсона), несмотря на ее впечатляющую виртуозность. Везде полноценно, что называется «на равных», звучит оркестр, используются все его тембровые возможности. Партии оркестра и солиста равноценно участвуют в становлении концепции.

Концерты изобилуют соло оркестровых инструментов, причем особенно духовых (в чем, вероятно, сказывается национальный художественный менталитет). Немало переключек не только между оркестром и солистом – ведущими концертными единицами, но и между отдельными оркестровыми группами или отдельными инструментами.

То, что наиболее приоритетными являются традиции Рахманинова, обусловлено рядом причин. Прежде всего фортепианные концерты великого русского композитора отличаются ярким и художественно совершенным воплощением выразительных возможностей восточной музыки. Об этом свидетельствуют как слушательская интерпретация, так и аналитическая практика⁹.

Здесь нельзя не упомянуть о традициях, которые окружали композиторов в молодые годы, когда формировался их творческий облик. В частности немаловажен тот факт, что Ду Минсинь учился в Московской консерватории им. П. И. Чайковского у М. И. Чулаки и всю жизнь испытывал любовь и пиетет перед русской музыкальной культурой. Инь Чэнцзун получил образование в Ленинградской/Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова под руководством профессора Т. П. Кравченко, стал лауреатом второго Международного конкурса им. П. И. Чайковского. И хотя Лю Дуньнань защитил степень магистра в Чикагском университете (США), тем не менее то, что соло в финале его концерта «Горный лес» «рахманиновское» по генезису не вызывает сомнений. Именно интерпретация рахманиновской традиции придает произведению возвышенную эмоциональность.

Необходимо отметить во всех трех концертах связь с рапсодийными традициями Листа, прежде всего его «Испанской рапсодией». Не лишним будет указать на роль принципа монотематизма, который проходит через всю листовскую композицию, где уже первые грандиозно-величественные аккорды темы вступления предвещают основную тему «Испанской рапсодии»

⁹Прежде всего следует отметить диссертацию Д. А. Рахимовой «Ориентализм в творчестве С. В. Рахманинова» (СПб., 2011) и одноименную монографию данного автора (Волгоград, 2013).

– *Folia*. Также важна роль «пассажных» фигурационных каденций у солиста; динамизированных вариационных принципов, обусловленных постепенным фактурным «обрастанием», изложением тематического материала на основе «игры» параллельными октавами и их противодвижением и др.

Вместе с тем, концерты являются современными и новаторскими по языку. Новизну им придает прежде всего национальная китайская интонация, которая до того почти не воплощалась в жанре фортепианного концерта. Национальная основа проникает и через звукоподражание китайским музыкальным инструментам.

Если исходить из программных заголовков произведений – концерта «Красота весны» или I части «Горного леса» («Весна в горах Форест»), то их концепции основываются на показе разных сторон весеннего образа. В первых частях – это постоянное развитие, стремление к безостановочному обновлению. Не случайно обе первые части завершаются активным развитием главной партии, благодаря которому, несмотря на «устойчивые» заключительные аккорды, их форма становится как бы разомкнутой, устремленной далее – к *Largo*. И действительно, весна наиболее динамичное время года (что в совершенстве воплощено Рахманиновым).

Вторые части и в концертах Лю Дуньняня, и Ду Минсиня – поэтичные ноктюрны, весенние песни о томлении, предожидании обновления и счастья. Они вызывают аналогии со второй частью из Сюиты № 1 для двух фортепиано Рахманинова («И ночь, и любовь»).

Финальные третьи части – радость весеннего всеобщего ликования. В них воссоздается та энергия, которой наполняется в это время года все живое.

В воплощении концепций не последнюю роль играет темповая трансформация, тем более, если учесть, что каждая темповая ремарка в подавляющем большинстве случаев отмечена автором метрономическим указанием. В частности в этом плане особенно показательна I часть концерта «Красота весны»: *Largo* → *ritenuto* → *Allegro con spirito* → *Largetto* → *piu accelerando* → *Allegro* → *ritenuto* → *Adagio* и т. д. К тому же следует отметить мощную каденцию, которая *a priori* предполагает *tempo rubato* с приоритетом *accelerando*.

Национальное начало воплощается прежде всего через интонацию, ритмический рисунок, как, например, специфически синкопированный ритм в Г.П. I части концерта «Красота весны» или в финале концерта «Горный лес», через темпо-ритм – как регулярный, так и с переменным тактовым размером (на чем построена во многих случаях образная антитеза тематизма). О национальном элементе свидетельствуют и семантика звучания народных китайских инструментов, и приемы варьирования. Национальное предстает через мироощущение и приоритет образов природы.

Необходимо подчеркнуть, что во всех проанализированных концертах достигнуто классическое равновесие между соотношением партий солиста и оркестра, логикой и эмоциональной открытостью высказывания. Партия

пианиста виртуозна, богата лирическим мелодизмом. Парный оркестр при этом используется полноценно. В партитурах действительно представлен концерт-соревнование.

В **Заключении** подчеркнуто, что китайские композиторы изначально выбрали путь инновационного развития лучших образцов классико-романтического концертного жанра. В то время как весь мир увлекался авангардными композиторскими техниками, они обратились к классическим европейским достижениям. Причем, среди авторов, работавших в концертном жанре, были мастера, блестяще знавшие композиторские достижения Запада, и не ограниченные какими-либо идеологическими доктринами. Ответ на этот вопрос кроется, видимо, в самой природе авангардной музыки, особенно конца XX столетия: в ней ослаблены, а порой, и полностью нивелированы черты национальной идентичности, что было неприемлемо для китайского менталитета.

Обновление жанра изначально шло по пути обращения к новому, сугубо национальному – *китайскому содержанию*. Заявка на это новое содержание каждый раз как бы фиксировалась в программных заголовках. Таким образом, утвердился *программный фортепианный концерт*.

Новое содержание потребовало соответствующей языковой и композиционной реализации. В основном в китайских фортепианных концертах тематизм мелодический и метро-ритмический, реже – тембро-фактурный.

Самобытным является то, что во всех циклах приоритет отдается горизонтальным процессам, в силу монодийного мышления композиторов. Сдержанность вертикальных, тем более полифонических комплексов компенсируется прихотливой вязью мелодического рисунка. Он свободно, как бы импровизационно развертывается в музыкальном пространстве, подобно сакральной монодии, в чем явно улавливаются истоки восточного музыкального мышления.

Весь комплекс полистилистических приемов: от цитат, аллюзий, интонационных намеков (термин А. Д. Алексеева), до моделей для переинтонирования в качестве стилизаций – тоже национального происхождения. Жанровый спектр их очень широк: от элементарной трудовой попевки, плясовых мотивов малочисленного китайского этноса, до всенародно известной песни «Красный Восток» на слова Мао Цзыдуна и Национального гимна.

Однако интертекстуальные переключки, которые встречаются достаточно часто в китайских концертах, не ограничиваются только китайской музыкой. Их претекстами (термин Ю. Кристевой) является достаточно широкий стилевой спектр европейской и русской музыкальной классики. Но в такого рода эхо-текстах как бы сглажена их интонационная природа. Авторы воспроизводят фактурную организацию, визуальный абрис выразительных элементов (фигуры, мелодической ячейки и др.), особенности

микроформы, воссоздают общий эмоциональный тонус, даже, порой, ритмический рисунок, но не интонацию.

Композиторы словно приоткрывают один из «секретов» творческой лаборатории – демонстрируют своего рода стилевую географию тех классических европейских традиций, которые сыграли в их творчестве роль импульса для собственных художественных решений. Не исключено, что это дань восхищения великими достижениями европейской музыкальной классики. Но ее интонационная составляющая нивелируется. Тем более в тексте китайских концертов не встречаются цитаты из «чужой» музыки.

В целом можно сделать вывод, что в китайском фортепианном концерте решена сложная творческая задача *адаптации европейских классических композиционно-структурных моделей к интонационному (китайскому) музыкальному мышлению.*

Становление китайского фортепианного концерта следует рассматривать как достижение национальной культуры и как вклад в развитие старого европейского жанра.

То, что именно с конца 1950-х годов начинается активное освоение концерта, вероятно, во многом связано с началом больших успехов китайской пианистической культуры. Первые авторы китайских концертов – Лю Шикунь, Инь Чэнцзун – лауреаты Международных конкурсов музыкантов-исполнителей им. П. И. Чайковского, артистические фигуры высокого класса. Очень хорошие пианисты Лю Дуньнань, Чу Ванхуа, Ду Минсинь и другие.

Дальнейшее исследование данной темы, на наш взгляд, должно продолжиться, с одной стороны в плане изучения китайских фортепианных концертов следующего – *посткульминационного* периода (1990–2000 гг.), с другой – по пути постижения интерпретаций китайских концертов пианистами разных поколений.

Публикации по теме диссертации

в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК

1. Го, Хао. Концерты для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов. Основные типологические черты / Хао Го // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. – URL: <http://www.science-education.ru/131-23925>. (0,5 п. л.)
2. Го, Хао. Концерт для фортепиано с оркестром «Красота весны» Ду Минсиня: образный строй, основные стилевые черты [Электронный ресурс] / Хао Го // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ). – Краснодар: КубГАУ, 2017. – № 08 (132). – URL: <http://ej.kubagro.ru/2017/08/pdf/13.pdf>. (0,5 п. л.)

3. Овсянкина, Г. П.; Го, Хао. Роль музыкальной семантики в тематизме китайских концертов для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс] / Г. П. Овсянкина, Хао Го // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ). – Краснодар: КубГАУ, 2017. – №10(134). – URL: <http://ej.kubagro.ru/2017/10/pdf/77.pdf>. (0,6 п. л.)

Публикации в других изданиях

4. Го, Хао. История создания и образный строй концерта для фортепиано с оркестром «Горный лес» Лю Дуньнана / Хао Го // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – Вып. 10. – СПб.: Астерион, 2015. – С. 106–109. (0,4 п. л.)
5. Го, Хао. Концерт для фортепиано с оркестром «Река Хуанхэ»: аналитический экскурс / Хао Го // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов сборник статей. – Вып. 11. – СПб.: Астерион, 2016. – С. 95–102. (0,5 п. л.)
6. Го, Хао. Образы природы как творческий импульс в становлении китайского фортепианного концерта / Хао Го // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: Сб. науч. ст. – Кемерово: КемГУКИ 2016. – Вып. 3. – С. 90–94. (0,4 п. л.)
7. Го, Хао. Роль программного элемента в китайском фортепианном концерте / Хао Го // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – Вып. 12. – СПб.: Астерион, 2017. – С. 174–178. (0,3 п. л.)