

На правах рукописи

Ху Инсюе

Ху Инсюе

**ЗАРОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ
ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ
В КИТАЕ**

Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск
2022

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. 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 Института музыки, театра
и хореографии
- Официальные оппоненты: **Гарипова Нинэль Фёдоровна,**
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО
«Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова», профессор кафедры
общего курса фортепиано
- Ярош Ольга Владимировна,**
кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского», доцент кафедры
теории музыки и композиции
- Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Астраханская государственная кон-
серватория», кафедра теории и истории музыки

Защита состоится «17» июня 2022 года в 14.00 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 госу-
дарственная консерватория имени М. И. Глинки» по адресу: 630099 г. Новоси-
бирск, 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 «__» _____ 2022 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова Ольга
Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. В середине 1960-х годов – к началу Культурной революции (1966–1976) в китайской музыкальной культуре были освоены почти все европейские жанры: симфонические, оперные и балетные, хоровые, камерно-вокальные, камерно-инструментальные и т. д. Практически сложился уникальный фортепианный репертуар. Появились миниатюры, объединенные в циклы, сонаты, вариации. Выдающийся вклад в становление фортепианной музыки внесли Ли Шутун, Цзэн Чжиминь, Ли Цуйчжэнь, Хо Лутин, Цюй Вэй, Дин Шаньдэ, Цзян Вэнье, Инхай Ли и другие. К этому времени появляются концерты для фортепиано с оркестром – Цзяна Вэнье¹, Чжана Сяоху, программные концерты «Молодежный» Лю Шикуня, «Река Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и творческой группы (Чу Ванхуа, Лю Джуан, Ши Лихун, Ши Шучэн, Сюй Фэйсин)². Впечатляющи были успехи китайских пианистов на международных конкурсах, смело осваивавших достижения западноевропейской и русской музыки. Однако произведения для двух фортепиано китайские композиторы начали создавать только в 1960-е годы.

Таким образом, фортепианный ансамбль стал еще одним новым жанром в бурно развивающейся китайской музыкальной культуре. Даже сегодня число произведений для этого исполнительского состава пока невелико. Тем не менее, этот жанр смело завоевывает в КНР концертную эстраду и входит в педагогический репертуар.

Особым периодом в его развитии стало начало XXI столетия. В 2006 году доцент кафедры специальной композиции и импровизации Уханьской консерватории Чжан Ююй опубликовала первый сборник для фортепианного ансамбля: «Избранные китайские произведения для двух фортепиано». Сборник включает 25 пьес, большинство из которых являются талантливыми сочинениями, исполнявшимися на «Первом конкурсе произведений для двух фортепиано в китайском стиле»³. Только после выхода в свет этого сборника искусство игры на двух фортепиано по-настоящему привлекло к себе внимание и композиторов, и исполнителей, и педагогическое сообщество. Музыканты и публика открыли для себя красоту и оркестральную красочность звучания двух роялей.

Сегодня уже можно подводить первые итоги творчества китайских

¹Ноты первого китайского фортепианного концерта – Цзяна Вэнье (1930-е гг.) были потеряны. Немногим более двадцати лет назад обнаружилось его два черновика в клавирном варианте. В 2000 году в Центральной консерватории состоялся фестиваль памяти композитора, на котором Кэ Ган и Бьянь Мэн впервые сыграли этот Концерт.

²Го Хао. Концерты для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов. Основные типологические черты // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2. URL: <http://www.science-education.ru/131-23925>

³Чжан Ююй. Многофункциональный метод обучения в условиях мультикультурного разнообразия. Еще раз о практическом значении преподавания игры на двух фортепиано // Музыкальная информация. Ляонин, 2008. Вып. 1. С. 151.

композиторов в этом жанре. О достижении значительных успехов свидетельствуют постоянные включения китайских произведений для фортепианного ансамбля в исполнительскую практику: они звучат в концертах, на конкурсах и фестивалях, пьесы введены в учебные программы творческих вузов страны. Таким образом, можно с уверенностью констатировать, что эта отдельная жанровая сфера китайской музыкальной культуры заслуживает многоаспектного наблюдения. Однако масштабных аналитических исследований в данном направлении еще не проводилось. Поэтому **актуальность** избранной темы обусловлена необходимостью заполнить вакуум в научном пространстве. Тем более, что фортепианная культура занимает в музыкальной жизни современного Китая лидирующее положение, фортепианное музицирование, в том числе ансамблевое, приобрело в стране статус массового увлечения.

Степень изученности темы. В последнее время в КНР стали появляться работы молодых специалистов, посвященные музицированию на двух фортепиано и отдельным сочинениям китайских композиторов для этого исполнительского состава. Отметим труды Ван Юйхэ, Вэй Яньгэ, Лян Ижу, Тао Минся, Сунь Минчжу, Хэ Чжаньхао и др. Многие работы в разной степени раскрывают историко-культурные аспекты фортепианного искусства Китая, самобытность которого обусловлена воздействием национальных философско-мировоззренческих концепций, традиционной музыкальной культуры и т. д. Как правило, этот исследовательский пласт составляют небольшие статьи и очерки, которые входят в специальные музыковедческие периодические издания. Более масштабная работа по теме принадлежит перу Хуан Ина⁴, где, наряду с нотным материалом, даются аналитические комментарии отдельных наиболее значимых пьес для двух фортепиано китайских авторов. Однако системного обобщающего труда, который бы сфокусировал проблемы истории, развития и жанрово-стилевых характеристик фортепианных ансамблей в Китае, пока нет.

В свете всего сказанного, **объектом исследования** становится творчество китайских композиторов для фортепианного ансамбля.

Предмет исследования – жанрово-стилевые особенности произведений китайских композиторов для двух фортепиано.

Цель исследования – воссоздать исторический процесс становления фортепианного ансамбля в Китае и определить основные стилиевые параметры жанра.

В задачи исследования входит:

1. реконструировать историю возникновения и формирования фортепианного ансамбля в КНР;
2. выявить особенности периодизации в развитии китайского фортепианного ансамбля;
3. раскрыть роль зарубежных традиций в становлении фортепианного ансамбля в Китае;

⁴ Хуан Ина. Избранные произведения для двух фортепиано. Чунцин, 2017.

4. дать жанровую классификацию произведений для фортепианного ансамбля китайских композиторов;

5. проанализировать «Оду красному флагу» Цзэн Чжэня и Чжан Хуэйциня и пьесу «Сотни птиц поклоняются фениксу» Вэй Юшаня и Лань Чэнбао, как примеры аранжировки⁵ и транскрипции для фортепианного ансамбля на китайском тематическом материале;

6. выявить стилевые черты концерта «Лян Шаньбо и Чжу Интай» Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана, как знаковые для китайского концертного фортепианного ансамбля;

7. отметить основные вопросы исполнительской интерпретации произведений для фортепианного ансамбля китайских композиторов.

Материал исследования. Материалом исследования послужили ноты произведений китайских авторов для двух фортепиано, звукозаписи их исполнений. Немаловажную роль сыграло осмысление и обобщение личного исполнительского опыта, наблюдения соискателя в области педагогической практики, а также весь комплекс теоретических источников.

Теоретико-методологические основы исследования базируются на признании основных тезисов, отражающих как общие, так и более частные положения современного китайского музыкального искусства: все музыкальные жанры европейского происхождения основываются на традициях западной музыки, претворенных в национальном ключе (общее положение); фортепианный ансамбль является масштабным жанровым подвидом мирового фортепианного наследия, обладающим специфическими жанровыми константами (частное положение).

Диссертация опирается на крупный комплекс источников, прежде всего российских, посвященных истории и теории фортепианного ансамбля и дуэта. В них освещаются историко-теоретические вопросы жанра и даются аналитические этюды об отдельных произведениях. Это труды Б. Б. Бородина, Т. А. Ворониной, А. Д. Готлиба, О. В. Гринес, Н. Ю. Катоновой, Н. В. Медведевой (Н. В. Лукьяновой)⁶, Г. П. Овсянкиной, Л. А. Осиповой, В. О. Петрова, И. И. Польской, Е. Г. Сорокиной, Е. И. Субботиной, Л. Эрнест (L. Ernest), М. Ханс (M. Hans), Ф. Ховорд (F. Howord), М. Скаул (M. Scaul) и др.; сборники статей Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена «Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании»⁷, Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова «Piano Duo»⁸.

⁵ Аранжировка – жанр в китайской фортепианной музыке, о чем свидетельствуют работы Ли Юнь и Р. Г. Шитиковой. См., например, Шитикова Р. Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия // Культура и цивилизация. Т. 7. № 2а. 2017. С. 38–55.

⁶ Н. В. Медведева и Н. В. Лукьянова – один и тот же исследователь.

⁷ Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании: Сборник статей по материалам Международ. науч.-практ. конференции 25 марта 2015 года. СПб., 2016.

⁸ Piano duo I–XVI: сборники научных статей. Петрозаводск, 2003–2020.

Особо необходимо отметить монографию Е. Г. Сорокиной «Фортепианный дуэт. История жанра»⁹, так как она имеет базовое значение для обоснования термина *фортепианный ансамбль* и его отличия от *фортепианного дуэта*. Согласно положению этой известной монографии, игру в четыре руки на одном фортепиано следует называть *фортепианным дуэтом*, а на двух фортепиано – *фортепианным ансамблем*¹⁰.

Важное значение имели фундаментальные труды российских исследователей по эволюции фортепианной культуры: «История фортепианного искусства» А. Д. Алексеева, «Фортепианная музыка XX века» Л. Е. Гаккеля, «Русская музыка XIX и начала XX века» Б. В. Асафьева, «Николай Григорьевич Рубинштейн» Л. А. Баренбойма и др.

При разработке темы мы также опирались на исследования по истории китайской музыки: Вэй Яньгэ, Лю Чэнхуа, Пэн Цзисян, Сян Яньшэн, Хуан Ина, Чжан Ягуан, Чэнь Ин, Чжао Сяошэн, Чжан Бэй, Ли Хэчжоу. Источниковой базой стали также многочисленные периодические издания консерваторий и институтов КНР: «Музыкальное творчество», «Исследование музыки», «Вестник консерватории им. Сянь Синхая», «Вестник Центральной консерватории», «Музыкальное искусство», «Фортепианное искусство» и др. Задействованы труды китайских исследователей, плодотворно работавших над изучением национальной фортепианной музыки: Бянь Мэн, Тянь Цзилян, Хэ Бин, Чжан Кай и отдельные статьи Ван Аньго, Ван Чжэнья, Го Цин, Куан Чоу, Ли Цзяньминь, Ло Сайфэнь, Лю Юн. Мы не могли обойти вниманием русскоязычные работы китайских авторов (как правило, диссертации), посвященные разнообразным аспектам китайской фортепианной культуры – Цюй Ва, Ли Юнь, Го Хао и других.

Особо отметим значимость для исследования работ, раскрывающих воздействие национальных песенных и инструментальных традиций на фортепианные произведения таких выдающихся мастеров, как Инь Чэнцзун, Чу Ванхуа, Линь Пиньцин, Сянь Синхай, Лю Цимин, Хэ Чжаньхао, Шэнь Тао, Лан Чэнбао, Вэй Юшан и другие. Необходимо было выявить влияние на фортепианное искусство национальных философско-эстетических категорий, что рассматривали Гуань Цзяньхуа, Сю Хайлинь, Чжао Сяошэн.

Поскольку важной составляющей диссертации являются аналитические очерки о сочинениях Вэй Юшаня, Лань Чэнбао, Хэ Чжаньхао, Чэнь Гана, Люй Цимина, то для формирования исследовательского аппарата мы обратились к базовым трудам российских авторов по анализу музыкальных произведений: «Музыкальная форма как процесс» Б. В. Асафьева, «Лекции по гар-

⁹ Сорокина, Е. Г. Фортепианный дуэт: история жанра. М., 1988.

¹⁰ Следует заметить, что встречаются пьесы для одного фортепиано в 6 рук, именуемые *фортепианным терцетом* (Медведева Н. В. К вопросу о понятии «фортепианный терцет» // Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании. СПб., 2016. С. 65–72), однако сочинения для трех и даже четырех пианистов, играющих на двух, а порой, и трех роялях, всегда именуется *фортепианным ансамблем*.

монии» Т. С. Бершадской, «О переменности функций музыкальной формы» В. П. Бобровского, «К вопросу о понятии “музыкальная тема”» В. Б. Вальковой, «Музыкальная форма» В. В. Задерацкого, «Вопросы анализа современной музыки» Ю. Г. Кона, «Теоретические основы полифонии XX века» И. К. Кузнецова, «Форма в музыке XVII–XX веков» Т. С. Кюрегян, «Стиль и жанр в музыке» Е. В. Назайкинского, «Традиционные и новые подходы в изучении музыки» Г. А. Орлова, «Классическая музыкальная форма» Е. А. Ручьевской, «Формы музыкальных произведений» В. Н. Холоповой и др.

Для выявления традиций, повлиявших на формирование стилевых констант китайского фортепианного ансамбля, были задействованы работы, в которых характеризуются произведения для двух фортепиано Ф. Листа, С. В. Рахманинова, А. С. Аренского, И. Ф. Стравинского, Ф. Пуленка, Д. Мийо.

Методы исследования базируются на комплексном подходе с использованием сравнительного анализа. Китайский фортепианный ансамбль рассмотрен с позиций динамики исторических и культурологических процессов, с использованием целостного музыковедческого и исполнительского анализа. Для получения более точной теоретической картины соискатель периодически обращался к интертекстуальному и семантическому анализу.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

1. объектом всестороннего историко-теоретического исследования становится фортепианный ансамбль китайских композиторов и разрабатывается периодизация его развития;
2. дается общая стилевая характеристика произведений для фортепианного ансамбля китайских авторов в аспекте развития в ней европейских традиций и на этой основе представляется жанровая классификация;
3. анализируются произведения «Ода красному флагу» Цзэн Чжэня и Чжан Хуэйциня, «Сотни птиц поклоняются фениксу» Вэй Юшаня и Лань Чэнбао и «Лян Шаньбо и Чжу Интай» Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана в контексте отражения в них основных жанрово-стилевых закономерностей китайского фортепианного ансамбля;
4. выявляются принципы интерпретации фортепианных ансамблей китайских композиторов.

Положения, выносимые на защиту:

1. освоение фортепианного ансамбля в Китае началось значительно позднее всех остальных европейских музыкальных жанров;
2. композиторское постижение жанра фортепианного ансамбля происходит в типичной для китайского музыкального искусства творческой ситуации – в соавторстве, с использованием апробированного национального материала, стимулирующего соответствующие жанровые приоритеты – аранжировки, транскрипции, парафразы и др.;
3. в создании фортепианных ансамблей китайские авторы исходят из сложившихся в культуре эстетических установок – изучать традиции классического западного искусства, коррелируя их с национальным менталитетом и соединяя с местным, прежде всего фольклорным материалом;

4. основу музыкального содержания фортепианных ансамблей составляют образы, связанные с разными аспектами китайской жизни и психологии;

5. фортепианный ансамбль в Китае следует оценивать как жанрово перспективный в плане композиторского и исполнительского творчества.

Достоверность исследования подтверждается:

- музыковедческим анализом произведений Люй Цицина, Цзэн Чжэня, Чжан Хуэйцзиня, Вэй Юшаня, Лань Чэнбао, Хэ Чжаньхао, Чэнь Гана и других авторов;

- обобщением результатов анализа исполнительской интерпретации произведений для фортепианного ансамбля китайских композиторов;

- осмыслением авторитетных музыкально-теоретических источников;

- рефлексией эволюции фортепианного ансамбля в классической европейской и китайской музыке.

Теоретическая значимость исследования определяется анализом историко-культурного пласта нового для китайской музыки жанра, обновлением информационно-источниковой базы по фортепианному ансамблевому творчеству китайских композиторов. Раскрываются перспективы по изучению самобытных исполнительских и композиционных приемов в контексте взаимосвязи фортепианного ансамблевого музицирования, композиторского творчества и национальной инструментальной культуры.

Практическая значимость исследования. Материалы исследования могут быть использованы в процессе преподавания вузовских учебных дисциплин «Фортепианный ансамбль», «Методика обучения игре на фортепиано», «История музыки XX века», а также использоваться в классе фортепианного ансамбля и служить справочным аппаратом при подборе репертуара для студентов-пианистов. Материалы диссертации могут служить основой для методических разработок по преподаванию фортепианного ансамбля.

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. 18 «Психология музыкального исполнительства» паспорта научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, двух Глав, Заключения, Списка литературы (199 наименований) на русском (92), китайском (99), английском и французском языках (8).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы, сформулированы цель, задачи работы, обоснована ее новизна.

В Главе I – «Историко-теоретические аспекты китайского фортепианного ансамбля» – дается исторический обзор возникновения, периодизации развития фортепианного ансамбля в Китае, поднимаются вопросы зарубежных и национальных традиций в становлении жанра.

В параграфе 1.1. «История возникновения фортепианного ансамбля в Китае» отмечается, что в освоении какого-либо жанра определяющую роль играют три стимулирующие друг друга составляющие: *композиторское творчество, исполнительское искусство и восприятие публики* – ее реакция на новый жанр. Китайская публика долгое время была незнакома с игрой на двух фортепиано. Этот тип музицирования в стране и становление репертуара для него во многом связаны с деятельностью выдающегося китайского пианиста и композитора Инь Чэнцзун (1941 г. р.).

Немаловажную роль в данном процессе сыграли политические события – начало политики Большого скачка, связанного с Культурной революцией. Правительство наложило запрет на исполнение многих произведений западного музыкального искусства. В связи с этим Инь Чэнцзун стал исполнять сочинения только китайских авторов, а также создавать аранжировки народных и революционных песен. В сентябре 1964 г. он обращается к руководству консерватории с просьбой перевезти фортепиано в Тунсян (село неподалеку от Пекина), чтобы играть для крестьян. По возвращении из сельской местности Инь Чэнцзун со своим учеником Чу Ванхуа (1941 г. р.) закончил сюиту «*Новые сельские песни*», ставшую первым произведением для двух фортепиано, созданным китайскими композиторами. Безусловно, здесь сказался опыт знакомства с европейской и особенно русской музыкой для фортепианного ансамбля, знание выразительных возможностей этого исполнительского состава.

Зарождения профессиональной ансамблевой игры на двух фортепиано тоже приходится на конец 1960-х годов. Профессор Ли Цзудэ (бывший руководитель художественной школы г. Шэньчжэня) в воспоминаниях отмечает, что в бытность студентом консерватории он присутствовал на концерте братьев Альфонса и Алойса Контарски из Германии, игравших на двух роялях в г. Ухане. Их гастроли оказали большое влияние на развитие профессионального ансамблевого музицирования в КНР.

В конце XX столетия во всем мире отмечается бум фортепианного ансамбля и дуэта. Организуются исполнительские и композиторские конкурсы для этого исполнительского состава. Азиатский континент не являлся исключением. Достаточно привести в пример известный композиторский конкурс им. Сачико Кадамы в Токио¹¹. В 1997 году со 2 по 8 ноября при поддержке Департамента образования Министерства культуры, Управления культуры г. Шэньчжэнь, Шэньчжэньского училища искусств, фонда развития культуры Китая (Гонконг) в Шэньчжэне состоялся «*Всекитайский конкурс фортепи-*

¹¹В Токийском конкурсе многократно участвовали российские композиторы, получая премии разного статуса, в том числе композиторы из Санкт-Петербурга: Г. Г. Белов, В. Д. Биберган, Ю. Н. Корнаков, В. А. Успенский и другие.

анного ансамбля среди молодежи '97». Названный конкурс стал первым в данном жанре. Он оказал сильное влияние на развитие фортепианного исполнительства в Китае в целом и дал возможность познакомиться с большим числом произведений разных стилей для фортепианного дуэта и ансамбля. В диссертации подробно освещается состав участников конкурса и конкурсные программы в четырех возрастных (до 28 лет) и профессиональных номинациях. Почти все конкурсные произведения были иностранными. Китай в то время почти не располагал репертуаром для фортепианных ансамблей. Лишь в младшей подгруппе музыкантов-любителей исполнялись вариации на традиционные китайские мелодии в четыре руки.

Подводя итог, необходимо отметить, что «Всекитайский конкурс фортепианного ансамбля среди молодежи '97» привлек внимание культурного общества к вопросу о необходимости преподавать игру на двух фортепиано и изучать ансамбли. Конкурс также способствовал выявлению проблемы нехватки национальных произведений для двух фортепиано.

В 2003 году профессор кафедры композиции Уханьской консерватории Чжан Ююй внесла предложение об учреждении конкурса *«Произведения для двух фортепиано в китайском стиле»*. Как уже упоминалось, в 2006 году вышел сборник конкурсных произведений преподавателей Уханьской и Китайской консерваторий под названием «Избранные китайские произведения для двух фортепиано». Он стал первым специальным учебным пособием, основанном на традициях национальной культуры. Становление и реализация этого замысла стало знаковым событием в истории развития китайского фортепианного ансамбля. Профессор Чжан Ююй была истинным подвижником китайского фортепианного ансамбля. Она не только инициировала издание сборника, редактировала его, но и потратила на его публикацию 20 тысяч юаней из личных средств.

Итак, зарождения ансамблевого фортепианного исполнительства в Китае приходится на 1960-е годы, и лишь спустя более чем через 10 лет китайские пианисты выступают с ансамблевым репертуаром на концертной эстраде.

Отмечаются три этапа в истории становления *игры на двух фортепиано* в КНР: *ознакомительный*, когда музыканты и любители музыки узнают об этом виде музицирования, проникаются в его своеобычие и красоту; *исполнительский* – китайские пианисты начинают активно осваивать ансамблевую музыку; *композиторский* – китайские авторы работают в этом жанре, а пианисты ее исполняют. Как видим, в выявлении специфики становления жанра фортепианного ансамбля необходимо говорить о взаимодействии трех аспектов: ознакомительном, исполнительском и композиторском.

В этом процессе знаковую роль сыграли несколько культурных событий, из которых каждое по-своему стимулировало его. Отметим упомянутые гастроли дуэта братьев Контарски в конце 1960–1970 гг., проведение в Шэньчжэне первого «Всекитайского конкурса фортепианного

ансамбля среди молодежи '97», организацию в Ухани первого композиторского соревнования в 2003 г., опубликование 25 сочинений, прозвучавших на этом конкурсе, в 2006 г.

7 мая 2007 года, в Сямэне состоялся Второй национальный конкурс пианистов «Кубок Каваи». Наряду с зарубежными произведениями на нем впервые были представлены фортепианные ансамбли китайских композиторов. С тех пор этот жанр, с его уникальной формой исполнения, завоевывал популярность в китайском музыкальном искусстве и у профессионалов – композиторов и исполнителей, и у любителей музыки.

До настоящего времени в китайском музыкознании история развития музыки для фортепианного ансамбля представлялась цепью несвязных фактов. Мы поставили задачу изменить это представление, чему посвящен параграф 1.2. **«Вопросы периодизации в развитии фортепианного ансамбля в Китае»**. По нашему мнению, всю историю развития фортепианного ансамбля в КНР условно можно разделить на три этапа: 1960–70-е гг. – этап формирования интереса; 1980–90-е гг. – период поиска; начало XXI века – время интенсивного развития. Для каждого из них характерны определенные жанровые и выразительные приоритеты, художественные образы и своя миссия в развитии музыкальной жизни и композиторской практики. Именно анализ доминирующих черт в развитии фортепианного ансамбля в тот или иной исторический отрезок лежит в основе принципа периодизации.

На первом этапе началось зарождение игры на двух фортепиано, и появилось первое произведение для этого состава. Данный процесс происходил в основном в сложный для Китая исторический период – Культурной революции 1966–1976 гг.

Произведения во всех музыкальных жанрах, созданные в описываемый период, отличаются активным внедрением народных мелодий. Таким образом, первое сочинение для фортепианного ансамбля создается в русле доминирующих в Китае того времени эстетических и стилевых установок. Однако «Новые сельские песни» Инь Чэньцзуна и Чу Ванхуа представляют собой несомненно сложную работу с популярным материалом. Сюита состоит из четырех частей, насыщенных колоритом китайского деревенского быта. Музыкальный тематизм включает революционные песни, фольклорные мотивы, любимые сельскими жителями той местности, где создавалось произведение, распетые революционные лозунги, музыку, исполняемую на ударных инструментах – одним словом, это полистилистическое полотно чрезвычайно пестрого рисунка.

В 1980–90-х гг. под влиянием политики «реформ и открытости»¹² и западной культуры возросло внимание к фортепианной ансамблевой игре и созданию произведений в таком жанре. Ярким примером могут служить

¹² Политика «реформ и открытости», последовавшая после Культурной революции, началась с 1978 г.

Дивертисмент (1985) Ван Шу, «Весенний рассвет» (1980-е гг.) Линь Пиньцзин и сюита «Дунбэйский янгэ» (1995–1999 гг.) Цуй Шигуана (их обзоры даны на страницах диссертации).

Характерной чертой второго этапа является изучение возможностей воплощения национальных образов и выразительных особенностей китайской музыки в фортепианном ансамбле. Композиторы теперь не только экспериментируют с аранжировками народных песен, но прокладывают пути создания произведений для ансамбля на оригинальном материале.

В начале XXI века поднялась новая волна интереса к фортепианному ансамблю и со стороны исполнителей и композиторов. Этот этап можно считать наиболее созидательным. Стало поощряться проведение различных конкурсов, внедрение новых техник исполнения и новых методов написания произведений для двух фортепиано. Возникают три взаимосвязанных импульса в их создании: появляются новые источники вдохновения, используются новаторские композиторские техники, в творческий процесс вовлекаются разнообразные музыкальные стили, обогащающие выразительную палитру фортепианного ансамбля.

В технике написания сочинений для двух фортепиано соискатель выделяет шесть фактурных разновидностей (в том числе использование контрапунктических приемов), разнообразие композиционных решений. Отличие данного этапа заключается в попытке отойти от канона: мелодия народной песни в сочетании с аккордовым сопровождением. Обновились и исполнительские приемы. Все это обогатило китайские мелодии.

По отношению к национальным источникам в XXI веке все произведения можно разделить на три группы: 1) адаптация традиционного источника в фортепианный ансамбль; 2) использование при создании пьесы некоторых элементов народной музыки; 3) сочетание современных западных техник с константами национального стиля.

Таким образом, именно начало XXI века можно рассматривать в качестве нового периода в развитии китайского фортепианного ансамбля. (В диссертации приводится список основных фортепианных ансамблей, опубликованных в Китае в начале столетия.)

Разнообразные приемы создания музыки во все вышеуказанные периоды стали отправной точкой для развития исследований национального стиля и поиска новых путей для его трансляции в фортепианный ансамбль. Такой путь развития, с одной стороны, приводит к расширению и углублению композиторского и исполнительского опыта, с другой стороны, он предполагает постоянное изучение достижений тех музыкальных культур, где этот жанр зародился и достиг классических высот. Активный творческий обмен между Китаем и зарубежьем способствует рождению новых идей. Все вышперечисленное становится импульсом дальнейшего создания произведений для двух фортепиано.

В целом, уже сегодня можно говорить о формировании оригинального китайского репертуара для ансамблевого музицирования, адресованного и

концертирующим музыкантам, и студентам специальных учебных заведений. У этого репертуара есть свои образы, свой стиль, характеристика которого стала предметом рассуждения в параграфе 1.3. *«Роль зарубежных традиций и китайского элемента в жанровой характеристике фортепианных ансамблей»*.

Целью данного параграфа является раскрытие кардинальных вопросов: 1) какие достижения европейской композиторской техники оказались наиболее востребованными? 2) каким образом взаимодействовали национальные и зарубежные традиции, определяя жанровые черты китайского ансамбля для фортепиано? 3) как воплотились в фортепианных ансамблях особенности китайской культуры?

Несмотря на ярко выраженную национальную специфику ансамблевых произведений, их невозможно рассматривать в отрыве от западных технологических достижений. Самые ранние фортепианные ансамбли и дуэты появились в Китае как следствие подражания западным образцам.

В первом разделе параграфа рассматривается роль зарубежных традиций в становлении китайского фортепианного ансамбля. Если поначалу подход заключался в том, чтобы гармонизовать фольклорный песенный источник (этот этап не миновала ни одна фортепианная культура с развитой формой ансамблевого музицирования), то постепенно стали подключаться более сложные типы влияния. Окончательно традиционный пласт, стимулирующий развитие китайского ансамбля, стал складываться к концу второго – началу третьего этапа его становления. Сегодня следует отметить роль традиций Ф. Листа, прежде всего его технику транскрипции и парафразы, С. В. Рахманинова – психологизм и живописность его сюит для двух фортепиано, К. Дебюсси – его тончайшее звукописание в воплощении пейзажных картин. В воспроизведении национального менталитета нельзя не отметить мастеров французской «шестерки» – Ф. Пуленка, Д. Мийо (особенно в сюите «Скарармуш»). Однако во всех случаях, под воздействием самых ярких традиций национальные черты в китайских произведениях не нивелировались. Именно на основе такого творческого подхода формировались жанровые разновидности китайского фортепианного ансамбля. Выдающие европейские традиции стали отправной точкой для поиска и развития новых идей, реализуя основной лозунг китайской культуры: «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ».

Для раскрытия связи фортепианного ансамбля с зарубежными и национальными традициями характеризуются некоторые подробности базовых категорий заявленной темы: *стиль и жанр*. В их трактовке соискатель опирается на положения, доминирующие в российском музыкознании и в новом столетии обобщенные Е. В. Назайкинским¹³.

¹³ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М., 2003.

В рамках данной работы исключительную роль играют жанры, основанные на национальном тематическом материале или его переинтонировании. В зависимости от свободы обращения с этим материалом формируется система жанровых подвидов: аранжировка, транскрипция, парафраза и т. д. Близкими для китайских авторов фортепианных ансамблей стали программные жанры, как *своеобразная матрица* (Е. В. Назайкинский) – *сюита* или *жанровая пьеса* на основе *принципов сюитности* – свободного чередования фрагментов, объединенных образной идеей. При этом неизбежным оказалось обращение к западным композиторским приемам и средствам музыкальной выразительности. Изначально они были направлены на выражение регионального колорита, национального характера и китайского поэтического шарма – этот метод с успехом был апробирован в сочинениях для других исполнительских составов. Нельзя не отметить и тот факт, что развитие ансамбля в Китае во многом следует по пути эволюции национального сольного фортепианного репертуара, достигшего значительных художественных результатов.

Принцип программности лучше всего представлен в следующих четырех образно-выразительных аспектах: 1) воплощение в музыкальном содержании местного колорита, 2) подражание национальным музыкальным инструментам, 3) воссоздание китайского композиционного мышления, 4) включение тематизма на основе китайской народной песни и пляски.

Данные положения иллюстрируются на примере программной сюиты «*Дунбэйский янгэ*» Цуй Шигуана. Национальные образы сильны и в блестящих концертных композициях с жанровыми названиями, отражающими их игровую природу, как в *Дивертисменте* Ван Шу.

Иную жанровую грань демонстрирует пьеса «*Весенний рассвет*» для двух фортепиано Линь Пиньцзин, насыщенная переинтонированием традиционных мотивов и уникальными композиционными решениями. Благодаря искусному структурированию и детально продуманному замыслу, автор запечатлел в фортепианном звукообразе изящество природного ландшафта как знаковую черту китайского искусства. Композитор смело оперирует выразительным сочетанием двух фортепиано: инструменты ведут диалог, порой появляется естественный стереофонический эффект, а иногда применяется метод, сродни приемам традиционной китайской ландшафтной живописи, когда «реальное» и «отраженное» перекликаются на протяжении всего произведения.

В заключении главы I отмечается, что хотя в обозначенный период было создано немного сочинений для двух фортепиано, однако в них всесторонне исследуются выразительные возможности национального материала в данном жанре. Вне зависимости от музыкального содержания, выразительных приемов (как композиторских, так и исполнительских) все произведения отмечены высокими художественными достоинствами. Очевидным становится тот факт, что авторы, сплоченные едиными эстетическими идеалами, провели масштабную работу по корреляция

выразительных возможностей жанра фортепианного ансамбля и многовековой национальной музыкальной традиции.

Важным творческим приемом при создании пьес для двух фортепиано является адаптация известных музыкальных произведений. Данный способ делает возможным исполнение многих сочинений, изначально предназначенных для сольного исполнения, в новом игровом составе. Это, во-первых, раскрывает в известной музыке новые краски и образные грани. Во-вторых, существенно расширяет ансамблевый репертуар.

Следующий способ создания музыки для двух фортепиано предполагает использование традиционной китайской музыки, как основы, содержащей национальные культурные ценности. Такие произведения отличаются ярким народным стилем и доступны для восприятия.

Современные китайские композиторы отводят главное место новаторскому включению национального элемента. Они используют имитации звучания редких народных инструментов.

Третьим способом является применение новаторских и даже авангардных приемов. В качестве примера интересны работы «Полдень в детстве» Чжао Си и «Охота в горах» Гао Хуахуа.

Такое понимание традиционного способа мышления принято называть «китайским стилем». Исходя из вышеупомянутых особенностей, можно сделать вывод, что в Китае в XXI веке происходит активизация творческой работы по созданию произведений для двух фортепиано с ярким региональным колоритом. В параграфе 1.3. подробно исследуются пути воплощения национальных содержательных и выразительных черт.

Глава II – «Стилевые черты китайской музыки для фортепианного ансамбля» – основана на выявлении знаковых выразительных особенностей китайской музыки для фортепианного ансамбля на примере трех произведений. В параграфе 2.1. *«“Ода красному флагу” Цзэн Чжэня и Чжан Хуэйциня – образец переложения революционной симфонии»* демонстрируются художественные возможности популярного симфонического материала, причем с явным политическим подтекстом, но воплощенным искренне и эмоционально убедительно.

В 2003 году на основе симфонической увертюры (ее часто называют симфонией) «Ода красному флагу» Люй Цимина Цзэн Чжэнь и Чжан Хуэйцинь сделали одноименную аранжировку для двух фортепиано. Данный параграф посвящен анализу «Оды красному флагу», прежде всего ее музыкальному содержанию, форме, развитию тематизма, фактурной организации. Используется метод сравнительного анализа симфонического оригинала Люй Цимина и его адаптированной версии для двух фортепиано Цзэн Чжэня и Чжан Хуэйциня.

Произведение пронизано патриотическими чувствами. По характеру оно многогранно: патетическое и, одновременно, нежное и мягкое, величественное и грандиозное, порой искренне волнующее, передающее полноту любви китайских граждан к своей Родине и верности ей.

В «Оде красному флагу» складывается сонатная форма со вступлением и кодой. Произведение начинается с фрагмента государственного гимна, который имеет чрезвычайно большое значение в дальнейшем. С первого такта и до самого окончания постоянно появляется доминирующий мотив – *красного флага* (вторая тема главной партии – Г.П.), который проходит лейтмотивом через все произведение. Поэтому музыкальный образ «Оды красному флагу» очень сконцентрирован, лаконичен и четок. В экспозиции и разработке, в силу меняющихся темпов, ритмического рисунка и размера, проведение темы красного флага каждый раз вызывает различные образные ассоциации.

Экспозиция характеризуется страстной и глубокой по содержанию мелодией с богатой сменой настроений. В целом тема Г.П. воплощает масштабные звукообразы государственного гимна, исполняемого на площади Тяньаньмэнь, мощь орудийных выстрелов; рисует подобные морскому приливу толпы людей. Создается картина ни с чем не сравнимого людского волнения, восторга, гордости, особо приподнятого настроения.

Разработка отличается большими масштабами и сложным строением. Тема красного флага здесь после быстрого развития триольного ритма как бы «вытягивает» ритм марша из Г.П., мелодия ускоряется ($\downarrow = 132$), доминирующим становится пунктирный ритм. Создается впечатление, что люди, ведомые красным знаменем, неуклонно стремятся вперед, идут гигантскими шагами. Мужественно устремляется дерзновенный геройский дух, который стимулирует высоко поднятый красный флаг.

Мелодия темы побочной партии (П.П.) контрастирует Г.П., рождая чувство больших перемен, тонкие внутренние образы, проявление сокровенных эмоций. То переливчатые и мелодичные, то скорбные интонации создают антитезу Г.П. Темп более медленный, нежели в теме красного флага, метроритмическая интенсивность стремится перейти от слабой к сильной доле. По мере того, как развивается мелодия, появляется ее имитация у партии первого фортепиано. Основная тема Г.П. контрапунктирует с П.П. Весь фрагмент, составляющий П.П., по характеру успокаивающий и задумчивый, но с отголосками скрытой боли.

В репризе со всей мощью воспроизводится тема главной партии, но при этом сокращается остальной экспозиционный материал. Побочной партии в репризе нет. Ее отсутствие компенсировалось активным тематическим развитием в разработке. Это и является отличительной особенностью данной сонатной формы.

Кода в сочетании со вступлением придает черты концентрической симметрии и создает композиционное обрамление. Вступительная тема в До мажоре начинает и завершает произведение, а тема красного флага появляется второй от начала и конца. В ее исходных проведениях поставлена ремарка *Maestoso* ($\downarrow = 80$), а в репризе торжественный шаг отмечен темпом *Moderato*, с еще более спокойным движением ($\downarrow = 76$).

Симфония Люй Цимина, хотя и создана в эпоху идеологических ограничений, имеет, тем не менее, большое эстетическое значение для культуры Китая. Это – отголосок героической истории страны.

«Ода красному флагу» не является произведением на основе последних средств композиторской техники. В силу идеологической доктрины, которая доминировала в Китае в 1960-е годы, композитор создал ее на основе музыкальной лексики эпохи европейского классицизма и романтизма. Но он обогатил симфоническую увертюру ярким характерным тематизмом с китайскими мелодическими моделями, соответствующими им ладовыми (прежде всего пентатоническими), метроритмическими и структурными элементами. А главное, привнес в нее тот высокий эмоциональный тонус и искренность высказывания, которые всегда являются основой музыкального произведения, независимо от того, какую степень новаторства оно содержит и в какой технике написано.

Весь комплекс выразительных и композиционных средств «Оды красному флагу» служит воплощению идеи и художественной концепции. В частности, свободно трактованная сонатная форма – с эпизодом в развернутой разработке, отсутствием П.П. в репризе и тематическим обрамлением в коде, призвана сконцентрировать в себе масштаб изобразительных элементов и разнообразную палитру высоких чувств, общественный пафос и личностные чаяния.

Именно эти качества привлекли Цзэн Чжэня и Чжан Хуэйцина для создания концертного фортепианного ансамбля. Его нельзя отнести к жанру транскрипции. Авторы отнеслись к оригиналу в высшей степени корректно, поставив перед собой задачу передать новыми исполнительскими средствами образно-звуковой масштаб широко известного в Китае – подлинно национального симфонического полотна. Это именно *аранжировка для двух фортепиано мощной симфонической партитуры*. Уже в одном этом налицо творческий подход, так как в ансамбле Цзэн Чжэня и Чжан Хуэйцина дана новая жизнь прославленной «Оды» Люй Цимина.

Цзэн Чжэнь и Чжан Хуэйцин обратились к известной практике европейского романтизма по созданию переложений симфонических полотен для двух фортепиано. Особенно их много было у Ф. Листа; А. К. Глазунов практически каждую свою симфоническую партитуру адаптировал для фортепианного ансамбля. Здесь мы сталкиваемся с примером первого произведения такого жанра на материале китайской симфонии.

Адаптация для фортепианного ансамбля Цзэн Чжэнем и Чжан Хуэйцином столь масштабного по смыслу и по музыкальному образу сочинения придало оркестровой композиции новые звуковые краски. Немаловажно то, что в таком исполнительском составе оно стало более мобильным для включения в концертные программы.

Параграф 2.2. «*“Сотни птиц поклоняются фениксу” Вэй Юшаня и Лань Чэнбао как пример лирической транскрипции на китайскую тему*» обращает к иным образам китайской культуры и истории.

В фольклорном оригинале мелодия предназначена для зурны. Она была широко распространена в центральном Китае. Произведение, основанное на народной теме, приобрело известность во многом благодаря мастерскому подражанию в нем пению птиц. К мелодии часто обращались китайские авторы, вводя ее в свои композиции. Лань Чэнбао в соавторстве с гонконгским преподавателем игры на фортепиано Вэй Юшанем создали на основе этого материала *транскрипцию* для фортепианного ансамбля. Авторы обратились к фортепианной пьесе «Сотни птиц поклоняются фениксу» (1978 г.) Ван Цзяньчжона и переработали ее для двух фортепиано. В пьесе сохранены и основная идея оригинала – воссоздание живописного колорита и его звукообразы. Поэтому мелодия остается легкой и оживленной, несмотря на обновленное и укрупненное фактурное оформление. В нем воплощено подражание звонкому и пронзительному звучанию зурны.

Формирование музыкального материала основано на как бы импровизационном структурировании в единое целое разного рода попевок и фигур, богато декорированных орнаментикой. Все это свободно концентрируется в диапазоне первой и высоких октав обоих фортепиано. Вначале появляются острые возгласы двух кукушек, поющих в унисон, затем в среднем регистре слышится протяжный мотив, дополняющий основную мелодическую линию. Во второй половине пьесы этот музыкальный материал то динамически усиливается, то затихает, как будто имитируя «разговор» птиц. Звонкое вибрато на полутонах в последней части вкупе с диссонирующим интервалом сродни стрекотанию иволги. Отдельные фрагменты композиции вызывают ассоциации с алеаторическими построениями. Усиливает эти ассоциации ритмический рисунок: он периодически становится свободным по темпо-ритму, нередко импровизационен благодаря агогическим нюансам. В целом пьеса, в отличие от трехчастного традиционного оригинала, включает пять частей, с характерными названиями: «Весна вернулась», «Забавы в лесу», «Иволги поют, ласточки танцуют», «Веселый танец» и «Сотни птиц поклоняются фениксу». Они объединяются протяженной мелодической линией.

Все части фортепианного ансамбля тесно взаимосвязаны, образуя довольно протяженную моноциклическую композицию (300 тактов) с чертами сюиты. В нескольких местах свободный ритм «пения птиц» служит важным характерным дополнением и обогащает в соответствии с музыкальным содержанием образы пьесы. В основной мелодии со всей полнотой передается ее ладовое очарование, подобное тонкой выразительности китайской поэзии или живописи. При этом композиторские средства усиливаются точными исполнительскими штрихами, прежде всего динамическими и агогическими. Отдельные из них отмечены авторскими ремарками, другие прослушиваются в музыкальной ткани.

В пьесе звучит множество кварт и квинт, отражающих национальные особенности китайской музыки. Такое вертикальное сочетание наполняет произведение особым колоритом. Большое число интервалов в вертикальном соединении передает технику *glissando*, характерную для игры на зурне, во-

площадет облик фольклорного оригинала, а также подчеркивает специфическое звучание зурны.

Форма пьесы, в целом, вряд ли может быть определена однозначно. Несмотря на пятичастное структурирование по типу сюиты, транскрипция выстраивается в трехчастную композицию с чертами специфической сонатной формы (как *формы второго плана*, по терминологии В. В. Протопопова). Ее особенностью является отсутствие кадансов на границах разделов. Музыкальный материал движется непрерывным потоком, одна тема сменяется другой на основе, своего рода, цепного метода. Именно поэтому границы разделов сонатной формы часто приходится на середину какой-либо из пяти частей. Обусловлено это целостным развертыванием звуковой картины.

Несмотря на то, что в мелодическом рельефе высота звука прописана довольно четко, в фиксации ритмического рисунка допускаются некоторые условности, родственные контролируемой алеаторике. Это связано с исторической традицией, согласно которой определение темпо-ритма оставлялось на волю исполнителя.

Кроме возгласов кукушек, в музыкальной ткани посредством характерных ритмофактурных формул «закодировано» пение фазанов, иволг, цикад. Активное обращение к «птичьей» семантике наблюдается в разных жанрах китайской академической музыки, став, своего рода ее знаковой чертой.

Среди китайских фортепианных ансамблей «Сотни птиц поклоняются фениксу» являются классическим примером адаптации популярной народной мелодии в жанре транскрипции. При этом, несмотря на фактурные дополнения и несхожесть исполнительских составов, произведение в полной мере сохранило черты оригинального звучания и стиля, начиная со структуры музыкального материала. Имитация специфических особенностей игры на народном инструменте обогатила фортепианное звучание новыми образными красками, расширила его выразительные возможности.

В музыкальном содержании транскрипции в полной мере раскрывается важнейшая черта китайского искусства, в том числе музыкального – одухотворенное, опоэтизированное воплощение образов природы. По сравнению с «Одой красному флагу», «Сотни птиц поклоняются фениксу» представляют собой иной тип фортепианного ансамбля. В нем на первый план выходит не масштабное, социально значимое содержание, а тонкая картинная звукопись, любование красотой флоры и фауны, погружение в образы древнейших легенд. Но оба ансамбля отличаются визуализацией образов (в чем первостепенную роль играет активное обращение к многоплановой семантике), объемом звучания, отражения в нем пространственной перспективы.

В пьесе «Сотни птиц поклоняются фениксу» разрабатывается новый тип освоения звукового пространства. В результате отдельные мотивные элементы и фигуры как бы разбрасываются в разных октавах обеих партий. Объединяющим началом становится моноритмический остигатный «игровой»

фон, концентрирующийся попеременно в разных партиях. Подобные фактурные образы были освоены в европейской музыке уже более ста лет назад (см., например, прелюдию «Фейерверк» К. Дебюсси). Однако в китайском фортепианном ансамбле их постижение только начинается.

Транскрипция «Сотни птиц поклоняются фениксу» способствовала дальнейшему развитию фортепианной техники, а главное, она стала одним из самых значительных ансамблей на основе китайской народной инструментальной мелодии. Последняя с совершенством была адаптирована для фортепианного ансамбля, дав старинному наигрышу новую художественную жизнь.

В названии параграфа 2.3. – «*“Лян Шаньбо и Чжу Интай” Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана – типичный образец китайского концертного фортепианного ансамбля*» – отражен иной жанр китайского фортепианного ансамбля. Это произведение представляет собой *транскрипцию* Концерта для скрипки с оркестром «Лян Шаньбо и Чжу Интай» Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана. Скрипичный концерт был написан Чэнь Ганом и его другом Хэ Чжаньхао в 1958 году, когда они являлись студентами Шанхайской консерватории. В основу произведения легла известная китайская легенда о любви девушки Лян Шаньбо и молодого человека Чжу Интай. Древняя легенда воплощена в одночастной композиции сонатного строения. Однако в соответствии с сюжетом, в структуре Концерта угадывается несколько частей: «Названные братья у моста Цао», «Три года совместного обучения», «Расставание у павильона», «Брак по принуждению отца», «Встреча у башни», «Прыжок в могилу», «Превращение в бабочку».

С момента создания «Лян Шаньбо и Чжу Интай» прошло уже более полувека. За это время появилось множество инструментальных версий произведения, начиная с концертов для пипы, гучжэна и т. д. В 2013 году Чэнь Ган написал вариант для фортепианного ансамбля. В обработке был сохранен тематизм оригинала, мастерски использован новый исполнительский состав, отражена вся полнота звучания этого инструментария. Вводятся новейших приемы игры на рояле: ногтем по струнам, предплечьями и др., которые несут выразительную функцию.

Произведение крайне интересно с точки зрения интертекстуальных связей с народной музыкой, так как в музыкальном материале звучат фольклорные мотивы. В ритмическом рисунке постоянно используются синкопы. Традиционный китайский тактовый размер подчеркивает гармонические функции: тоническую, субдоминантовую, доминантовую, и в этом случае модуляция, основанная на пентатонике, усиливает общий – *китайский* колорит созвучия.

Звуковысотная структура вертикали произведения базируется на аккордах терцового и нетерцового строения. Терции в китайском пятиступенном ладу также играют важную роль. Однако для того, чтобы усилить стилистические особенности мелодии в пентатонике композиторы зачастую прибегают к использованию аккордов, расположенных по чистым

квинтам, квартам, секундам, с неаккордовыми звуками. В диссертации приводятся примеры разных аккордовых структур, обусловленных движением лирико-драматического сюжета.

Заключительный аккорд Концерта основан на чистой квинте, и, с точки зрения динамики, это наиболее тихое созвучие, что рисует превращение героев в бабочек. Такой прием производит самое глубокое впечатление, символизируя счастливую развязку.

Не менее значима в концерте гомофонная фактура. В зависимости от перипетий сюжета и мелодия, и аккомпанемент приобретают разные рельефные и фактурные облики, что подтверждается нотными примерами. Помимо сюжетного развития в их трансформации большую роль играет жанровая специфика, основанная на стихии концертности. Столь же выразительны образцы параллельного движения аккордами, диалогическое фактурное изложение. Главное, что весь выразительный комплекс направлен на воссоздание сюжета.

Новым является то, что средствами виртуозного фортепианного ансамбля воплощена древняя китайская легенда, символами которой стали пентатонические созвучия и мелодии, буквально пронизывающие весь музыкальный материал. Между тем все это сконцентрировано при помощи композиционных структур и фактурных организаций, разработанных в европейской классической музыке.

В итоговом параграфе **2.4. – «Проблемы исполнительской интерпретации произведений для фортепианного ансамбля китайских композиторов»** – поднимаются общие вопросы ансамблевого музицирования и интерпретации этой музыки.

Исполнение на двух фортепиано требует вовлеченности двух исполнителей и двух музыкальных инструментов. Если сравнить исполнение в четыре руки на двух инструментах с четырехручной игрой на одном фортепиано, то последний вариант позволяет достичь более полного тембрового и акустического единства, более выразительной интерпретации. В то же время эта форма исполнения предполагает определенные сложности в связи с перекрещиванием партий двух исполнителей и их взаимодействием между собой. Распределение ролей является одной из самых сложных задач для исполнителей. Оба музыканта должны чувствовать друг друга относительно качества туше, силы звучания, координации движений. Без такого понимания нарушится целостность всего произведения.

Исполнение на двух фортепиано требует решения таких же задач, но на разных инструментах. Поэтому гораздо сложнее добиться тембрового и акустического единства или штриховой идентичности. Все эти базовые задачи стоят и при исполнении китайских фортепианных ансамблей.

Однако китайские фортепианные ансамбли предъявляют к исполнителям и другие требования. Прежде всего они предполагают знание китайской истории, жизненного уклада, и особенно – менталитета и музыкальной культуры. Подчеркнуто, что произведения для двух фортепиано создавались ки-

тайскими композиторами на основе традиционной китайской культуры, и в процессе исполнения раскрывают свойственные этой культуре мысли, чувства и эстетические особенности. В контексте фортепианного ансамблевого исполнительства их можно разделить на три вида:

1. Выражение переживаний китайского человека, как, например, в композициях «Весна прошла», «Тоска по родине», «Множество размышлений», «Девять сфер», «Небеса» и др.
2. Воплощение характерных настроений китайского народа, например, в Дивертисменте, пьесах «Сотни птиц поклоняются фениксу», «Радости детства», «Увлечения юности», «Игра», «Шуанхуан», «Лян Шаньбо и Чжу Интай», «Мастер своего дела» и др.
3. Воссоздание традиционных картин китайской жизни, например, в пьесах «Весенний рассвет», «Полдень в отрочестве», «Предрассветный снег», «Узор трещинки» и др.

Следующий раздел параграфа посвящен разбору специфики исполнения фортепианных ансамблей и дуэтов с позиций этих трех характерных эстетических особенностей.

В заключении главы II отмечено, что обращение в процессе анализа к целому ряду произведений свидетельствует: они обязательно связаны с китайским материалом – как музыкальным, так и образно-содержательным. При этом наиболее развернутые по форме композиции основаны только на заимствованном тематизме, пополняя жанровые коллекции аранжировок, транскрипций или парафраз. Что касается небольших пьес-зарисовок, то они более свободны по выбору музыкального материала и по работе с ним.

Независимо от генезиса материала он нацелен только на китайскую тематику в том или ином ключе – революционное прошлое, национальный лирический эпос, любование легендарными образами одушевленной природы и др. Национальное начало подчеркнуто в программности, в постоянной корреляции с поэзией и живописью. Однако воплощение этих образов основано на технологических достижениях европейской классики или современных новаций.

В **Заключении** делаются выводы по проведенному исследованию. Освоение фортепианного ансамбля в Китае началось значительно позднее всех остальных жанров европейского музыкального искусства. Если исходить из того факта, что только в 1964 году было создано первое ансамблевое произведение – концерт «Новые сельские песни» Инь Чэнцзуна и Чу Ванхуа, то условно данный процесс начался всего около 60 лет назад – для истории срок очень небольшой. Но за этот период пройден большой путь эволюции, включающий создание художественно значительных произведений, который в Западной Европе занял около двух столетий, в России – немногим более века. Подобное временное «сжатие» обусловлено разумным и творческим использованием китайскими авторами накопленных Западом традиций.

Освоение нового жанра происходит в типичной для китайского музыкального искусства творческой ситуации – в соавторстве.

Применительно к данному жанру следует подчеркнуть, что в качестве материала для создания произведений используются уже апробированные, причем достаточно популярные мелодии и песни: фольклорные, массовые, революционные и т. д. Отсюда возникают жанровые приоритеты, основанные на адаптации материала для другого исполнительского состава – аранжировки, транскрипции, парафразы.

Национальный тематизм (прежде всего фольклорный) может использоваться в разных формах: в виде цитирования, аллюзий, переинтонирования традиционных мелодий и мотивов. Знаковой чертой китайского тематизма является ладовое мышление (прежде всего пентатоническое), темпо-ритмическое, подражание народному инструментарию в фактурной организации с соответствующей артикуляцией.

В освоении жанра китайские авторы верны своим эстетическим установкам, проверенным при создании первых национальных опер, балетов, симфоний, инструментальных концертов и т. д.: изучать традиции западного искусства, особенно классического, заимствовать из него то, что более всего коррелирует с китайским искусством, и соединять с местным, прежде всего фольклорным материалом. При этом, национальная идея, национальный колорит всегда в приоритете. Китайские авторы как бы опробуют возможности нового для них жанра фортепианного ансамбля.

Основу музыкального содержания составляют образы, связанные с Китаем: его историей, эпосом, поэзией, сценами из жизни, воплощением китайских характеров, психологических черт, китайской речи, специфики музыкального инструментария, музицирования и т. д. Этим обусловлена приоритетность программности: в названиях как бы закодирована установка на реалии родной страны. Поэтому ныне наиболее популярными жанрами для фортепианного ансамбля являются характеристическая сюита, живописно-картинная лирическая сюита (пьеса) со звукоподражанием голосам природы, развернутая программная пьеса концертного плана. Даже жанр концерта для двух фортепиано интерпретируется с программой в национальном ключе (хотя на сегодняшний день это пока только транскрипция известного скрипичного Концерта «Лян Шаньбо и Чжу Интай» Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана).

Перспектива разработки данной темы обусловлена прежде всего более детальным изучением образной и выразительной специфики каждого жанра. Углубленного исследования заслуживают пути и методы фольклорных влияний (в том числе исполнительских) – с одной стороны. С другой стороны, – вопросы преломления профессиональной европейской музыки классико-романтической традиции и современной.

Публикации по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Ху, Инсюе. О развитии искусства ансамблевой игры на двух фортепиано в Китае / И. Ху // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – Вып. 43. – С. 169–175. (0,45 п. л.)
2. Ху, Инсюе. Китайская симфония «Ода красному флагу», переложенная для двух фортепиано и рожденная в условиях эпохальных и технических ограничений / И. Ху // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение». – 2018. – Вып. 40. – С. 153–164. <https://doi.org/10.25807/PVN.22225064.2018.40.153.164> (1,1 п. л.)
3. Ху, Инсюе. «Лян Шаньбо и Чжу Интай» для фортепианного ансамбля. Некоторые стилистические черты / И. Ху // Искусство и образование. – 2021. – № 4 (132). – С. 97–106. (0,8 п. л.)

Публикации в других научных изданиях:

4. Ху, Инсюе. Периодизация этапов развития ансамблей для двух фортепиано в Китае / И. Ху // Музыкальное исполнительство и педагогика: история, теория, практика: Сборник статей по материалам очно-заочной IV международной научно-практической конференции. – Курск: ЛИТЕРА, 2018. – С. 51–56. (0,4 п. л.)
5. Ху, Инсюе. Особенности музыкальных партий в пьесе для двух фортепиано Лан Чэнбао «Сотни птиц поклоняются фениксу» / И. Ху // Евразийский Союз Ученых: Международный научно-исследовательский журнал. – 2018. – Вып. 10 (55) – 7 часть. – С. 10–16. (0,87 п. л.)
6. Ху, Инсюе. Взаимодействие партнеров в ансамбле для двух фортепиано / И. Ху // Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен. Сборник научных трудов. – СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2020. – Вып. 10, Ч. 2. – С. 261–267. (0,5 п. л.)