

*На правах рукописи*

*Чжуан Цзюньцзе*

**Чжуан Цзюньцзе**

**ПРЕЛОМЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ  
В ТВОРЧЕСТВЕ  
СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ  
(НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ  
МА ШУХАО И ЛО МАЙШО)**

Специальность 5.10.3. Виды искусства  
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Новосибирск – 2023

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

**Научный руководитель:**

**Мичков Павел Александрович**

кандидат искусствоведения, доцент,  
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная  
консерватория имени М.И. Глинки»,  
проректор по научной работе и цифровому  
развитию, доцент кафедры теории музыки  
и композиции

**Официальные оппоненты:**

**Мозгот Светлана Анатольевна**

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

**Будников Владимир Викторович**

кандидат искусствоведения,  
ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный  
институт культуры»,  
и.о. заведующего и доцент кафедры  
искусствоведения, музыкально-инструментального  
и вокального искусства

**Ведущая организация:**

**ФГБНИУ «Российский институт истории  
искусств», сектор инструментоведения**

Защита состоится «01» декабря 2023 года в 12:00 часов на заседании совета 23.2.012.01 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](mailto: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» <https://www.nslinka.ru>.

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2023 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова  
Ольга Владимировна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В настоящее время фортепианное искусство является одной из наиболее динамично развивающихся областей академической музыки в Китае. На мировом уровне исполнительская школа страны представлена широким рядом имен пианистов, обладающих собственной индивидуальностью. Среди них – Чень Са, Лан Лан, Ли Юньди, Шэнь Веньюй, Ван Юйцзя. Этот перечень постоянно расширяется благодаря регулярным победам юных исполнителей из Китая на различных международных конкурсах. Сфера педагогического мастерства в области фортепианного искусства также переживает период активного развития. Помимо двух крупнейших консерваторий – Центральной (Пекин) и Шанхайской – на настоящий момент высшее образование в области исполнительского искусства можно получить более чем в 20 специализированных вузах страны. Постоянно поддерживаются и углубляются связи с учебными учреждениями России, Европы и США.

Активным интересом к фортепианной музыке отмечена творческая деятельность современных китайских композиторов. За последние двадцать лет к созданию фортепианных опусов обращались авторы различных поколений и школ. Среди заслуженных мэтров назовем имена Чжоу Вэньчжуна, Ван Лисаня, Чу Ванхуа, Чжао Сяошэна, Цуй Шигуана, Чэнь Цигана. К более молодому поколению отнесем Чжан Шуая, Ван Пухань, Ван Амао, Жао Пэнчэна, Чэнь Цзыяня, Се Мэнхао. Их творческие опыты вызывают неизменный интерес как отечественных исследователей, так и – с учетом современной глобализации – музыковедов иных стран.

При этом фортепианная музыка позволяет определить и проанализировать наиболее актуальные направления творческих поисков китайских композиторов. Среди принципиальных художественных дилемм – проблема взаимодействия с национальными традициями. Принимая во внимание европейский генезис как инструментария, так и композиционно-структурных и эстетических норм музыкального языка, которые Китай осваивал со второй половины XIX в., проблема национальной самоидентификации именно в сфере академической музыки стоит особенно остро.

Таким образом, **актуальность темы исследования** определяется пересечением сферы фортепианной музыки, находящей в зоне интенсивного развития и константной для академического китайского искусства идеи художественного осмысления национальных традиций.

В качестве **материала исследования** автор настоящей работы предлагает обратиться к фортепианному творчеству двух композиторов – Ма Шухао и

Ло Майшо, которое на данный момент, несмотря на несомненные художественные достоинства, еще не получило достаточного освещения в музыковедении. Оба композитора, рожденные после 1980 г., т.е. в период политики открытости и реформ, завершили свое музыкальное образование за пределами родной страны: Ма Шухао – в Консерватории музыкального и драматического искусства имени Прайнера (The Prayner Conservatory of Music and Dramatic Arts; Вена, Австрия), Ло Майшо – в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (Москва, Россия), однако вернулись в Китай, где их карьера развивается весьма стремительно: их сочинения регулярно публикуются и успешно исполняются в различных концертных программах. Творческое наследие каждого из них достаточно объемно и включает сочинения различных жанров, в настоящее время отдельные опусы активно популяризируются как в Китае, так и за его пределами. Несмотря на то что многие из перечисленных выше молодых китайских композиторов являются создателями отдельных фортепианных композиций, именно Ма Шухао и Ло Майшо проявляют наиболее активный интерес к сфере фортепианной музыки.

**Степень разработанности проблемы.** Изучение темы предполагает сопряжение нескольких смысловых областей. Первая из них связана с историей китайской фортепианной музыки. Данная проблематика получила освещение в целом ряде научных источников. Среди исследователей из Китая укажем на ряд имен: научные работы на русском языке – Бянь Мэн, Цюй Ва, Чэнь Шуюнь; на китайском – Ван Сяоя, Дай Байшэна, Ли Минцяна и Ян Юньлина, Лю Чжэ, Лян Маочуна, Цянь Жэньпина, Чжан Вэя и др. Особое значение приобрели работы, посвященные специфике китайского национального музыкально-драматического театра, созданные А. Алябьевой, Т. Будаевой, Б. Васильевым, Лю Цзинем, С. Серовой, Сюй Цзянь, Ян Наньця. Проблема взаимодействия с национальными традициями рассматривается в трудах таких авторов, как Тань Сюань, Ван Ин, Дай Пэнхай, Дун Вэйвэй, Дун Кунь, Лю Чан, Оу Сяосяо, Сунь Шаоу, Цай Жэнь.

Научные исследования, основным материалом для которых являются сочинения Ма Шухао и Ло Майшо, крайне немногочисленны, что подтверждает актуальность настоящей работы. Назовем несколько статей, посвященных музыке Ло Майшо (Бянь Цзинцзин, Ван Айго) и Ма Шухао (Хуан Чжунцзюнь, Чжуан Цзюньцзе).

**Объект исследования** – сочинения для фортепиано, созданные современными китайскими композиторами Ма Шухао и Ло Майшо.

**Предмет исследования** – специфика творческого осмысления национальных культурных традиций в фортепианных опусах Ма Шухао и Ло Майшо.

**Основная цель исследования** – определить способы взаимодействия современных композиторов с культурно-историческим наследием страны.

Достижение поставленной цели определяется решением ряда *задач*:

- сделать обзор исторической панорамы развития китайской фортепианной музыки в XX–XXI вв.;
- охарактеризовать знаковые фортепианные сочинения китайских композиторов, непосредственно связанные с национальными традициями;
- представить творческие портреты двух наиболее ярких композиторов молодого поколения – Ма Шухао и Ло Майшо;
- проанализировав творческое наследие Ма Шухао и Ло Майшо, отобрать сочинения, в наибольшей мере соответствующие заявленной проблематике;
- рассмотреть интонационные, ладовые и ритмические параметры отобранных сочинений в аспекте их взаимодействия с национальными музыкальными традициями;
- обозначить способы художественного контакта с китайской оперой как важнейшей сферой национального искусства;
- раскрыть своеобразие семантики программных названий, устанавливающих тесные связи со словесным и изобразительным искусством страны, распространенными в Китае философскими идеями.

**Методологическую основу** работы определило комплексное применение апробированных в современных научных исследованиях методов и подходов. Историко-культурологический подход позволяет представить рассматриваемые объекты в широком контексте культурных, исторических и социально-политических связей. Данный подход дал возможность создать определенную историческую перспективу, обозначить наиболее значимые закономерности и тенденции в развитии фортепианного искусства Китая XX–XXI вв. Так, после недолгого адаптационного периода китайская фортепианная музыка вбирает в себя определенные интонационные, ладовые, ритмические материалы, характерные для музыкальной традиции страны. Общественное самосознание требует постоянного обращения к национальным традициям, своеобразно их интерпретируя в каждый исторический период. Кроме того, фортепианное искусство, как и иные художественные проявления, находится в тесной связи с социально-политическими изменениями, которые – в ряде случаев – влекут за собой их кардинальную трансформацию.

Историко-культурологический подход логичным образом дополняется междисциплинарным, который объединяет достижения литературоведения, истории искусств, культурологии, философии и герменевтики. Особый тип

мышления китайских музыкантов, подразумевающий активное обращение к явной или скрытой программности, определяет высокую ценность данного подхода.

В отношении музыкальной ткани рассматриваемых фортепианных опусов наибольшую важность приобрел аналитический метод, в частности такие разновидности музыкально-теоретического анализа, как проблемный и сопоставительный. В данном аспекте основой методологической базы стали фундаментальные труды Б. Асафьева, Л. Мазеля, Е. Назайкинского, В. Цуккермана. В связи с обращением в ряде случаев к жанровой специфике рассматриваемых сочинений важными для настоящего исследования оказались научные работы следующих российских музыкантов: А. Коробовой, Е. Назайкинского, Т. Поповой, О. Соколова, А. Сохора, В. Цуккермана. Преломление национальных традиций и, как коррелирующая тема, синтез национального и западного в китайской музыке рассматриваются в трудах таких авторов, как Е. Алкон, Ван Ин, Дай Юй, Жун Янь, Ли Юнь, Лу Вэньчжу, Лу Шэнсинь, Сюй Цинлин, Цзо Хаоси, Цюй Ва, Чжу Тин, Чэнь Шуюнь, Янь Цзянань. Проблема композиторского взаимодействия с фольклорным материалом подробно и многосторонне разрабатывается в исследованиях Г. Головинского, А. Демченко, Н. Драч, М. Дрожжиной, Н. Жоссан, В. Задерацкого, И. Земцовского, Л. Ивановой, Т. Лесковой, Г. Лобковой, А. Шаховского.

Материалом исследования стали изданные фортепианные сочинения (как сольные, так и для фортепиано с оркестром) Ма Шухао и Ло Майшо, а также отдельные статьи в китайской прессе, посвященные названным композиторам.

**Научная новизна исследования** определяется рядом параметров. В работе впервые в российском музыковедении:

1. Представлены творческие портреты двух видных современных композиторов-пианистов – Ма Шухао и Ло Майшо;
2. Творческая деятельность Ма Шухао и Ло Майшо вписана в широкий контекст фортепианного искусства конца XX – начала XXI в.;
3. Вводятся неизвестные российским музыковедам и исполнителям сочинения композиторов (сольные фортепианные пьесы, концертное сочинение);
4. Анализируется специфика претворения структур баньши, характерных для национальной китайской оперы (сицзюй), в фортепианной музыке (на примере «Юйшаэ» Ма Шухао);
5. Исследуются особенности работы с заимствованным текстом в фортепианном концерте «Великий поход» Ма Шухао;
6. Изучаются образно-содержательные, интонационные, ладовые и ритмические характеристики цикла фортепианных этюдов Ло Майшо.

Также в российское музыкознание вводится ряд трудов китайских ученых, посвященных национальному фортепианному искусству. Свободный перевод с китайского языка на русский их фрагментов, представленных в виде цитат, осуществлен автором настоящей работы.

**Положения, выносимые на защиту:**

– Ма Шухао и Ло Майшо являются яркими представителями современной композиторской школы Китая, обладающими определенной профессиональной перспективой;

– обращение к национальным традициям – в их широком понимании как совокупности духовно-нравственных, философских, художественных достижений нации, ее общественно-политической и культурной памяти – значимая тенденция в творчестве каждого из названных композиторов;

– фортепианная пьеса «Юйшахэ» Ма Шухао, являясь примером адаптации оперных структур баньши, логично продолжает традицию Чжан Чао, Ли Инхя и других композиторов. Ее интонационный материал, особенности звукового образа фортепиано, воссоздающие звучание традиционных китайских инструментов, соотносятся со стилистикой хэнаньской оперы;

– фортепианный концерт «Великий поход» Ма Шухао, нарратив которого опирается на цитатный материал из «Хоровых песен Великого похода» Сюэ Хуа и группы композиторов, – «отправная точка» тенденции последних двух десятилетий в создании концертных сочинений с исторической или социально-политической тематикой;

– наиболее масштабный в истории китайской фортепианной музыки цикл этюдов Ло Майшо (op. 19 и op. 23), оригинально интерпретируя национальные ритмические, интонационные и ладовые особенности, является своеобразным «каталогом» характерных художественных образов Китая.

Настоящая работа обладает как теоретической, так и практической значимостью. **Теоретическая значимость** связана с аналитическим рассмотрением ранее не известных фортепианных опусов современных китайских композиторов, определением специфики творческого метода их авторов и соотношением результатов исследования с ведущими национальными тенденциями. В связи с этим материалы исследования могут быть использованы в целом ряде историко-теоретических курсов, актуальных как для российских, так и для зарубежных вузов, что определяет **практическую значимость** диссертации. Практическое значение работы усиливается тем фактом, что результаты исследования могут способствовать росту известности сочинений в среде музыкантов-практиков, их более точному осмыслению и появлению большего числа исполнительских трактовок.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность результатов исследования определяется опорой на широкий круг научных источников как китайских, так и российских авторов, связанных с историей фортепианной музыки Китая. Сбор материалов, их анализ и – в необходимых случаях – перевод осуществлялся диссертантом лично.

Диссертация была подготовлена на кафедре теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Ее концепция и основные положения неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры. Результаты исследования получили отражение в ряде публикаций, а также были представлены на конференциях (Международная конференция «Россия – Япония – КНР – Республика Корея: история, теория, практика и современные перспективы культурного сотрудничества» (г. Новосибирск, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 25–26 сентября 2021 г.); IX Международная междисциплинарная конференция «Музыка – Философия – Культура», посвященная 90-летию со дня рождения С.А. Губайдулиной (г. Москва, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 17 ноября 2021 г.); III Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы теории музыки и современной композиции» (г. Новосибирск, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 26–27 октября 2022 г.); Региональная площадка «Вернадский – Новосибирская область» Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов–2023» (г. Новосибирск, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 14 апреля 2023 г.).

**Соответствие паспорту специальности.** Диссертационное исследование соответствует паспорту научной специальности 5.10.3 Виды искусства (Музыкальное искусство) в отношении п. 16 «История музыки», п. 19 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений», п. 20 «История и теория музыкальных жанров, музыкального языка».

**Достоверность выводов исследования** обусловливается научной базой, в которую вошли как фундаментальные исследования российских и китайских музыковедов, имеющие методологическое значение, так и современные гуманитарные труды, высвечивающие актуальные тенденции и проблемы; логичной согласованностью темы диссертации и поставленных цели и задач; верифицируемостью всех представленных фактов и данных. Проведенный анализ базируется на традиционных для российского и китайского музыковедения методах, позволяющих достичь точных и доказуемых результатов.



**Структура диссертации.** Работа состоит из Введения, трех Глав, Заключения, Списка литературы и трех Приложений. Приложения содержат перечни имен композиторов и произведений, упоминаемых в тексте диссертации, а также терминологию, связанную с принципами метроритмической организации музыки в традиционном китайском театре.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертации, определены объект, предмет, цели и задачи, методология исследования; сформулирована его научная новизна и научно-практическая ценность.

В **первой главе – Национальные традиции и фортепианная музыка Китая: исторический аспект** – последовательно воссоздается специфика художественного осмысления китайскими композиторами национальных традиций в каждый из исторических периодов развития фортепианного искусства. В преамбуле к главе описаны сложившиеся на настоящий момент варианты периодизации развития национальной фортепианной школы (авторы – Бянь Мэн, Ян Хубин, Чэнь Шуюнь). Опираясь на приведенные разработки и выделяя в качестве основания для классификации процесс взаимодействия западной и национальной культур, автор работы предлагает выделить два основных этапа. Первый из них (до 1980-х гг.) связан с преобладанием универсальных, общих для широкого круга композиторов методов творческого переосмысления профессиональными академическими музыкантами национального материала. При этом – учитывая кардинальные изменения культурно-политической ситуации – первый этап представляется необходимым подразделить на три периода. Второй этап (после 1980-х гг. вплоть до настоящего времени) характеризуется индивидуализацией способов и форм композиторской работы. Таким образом выстраивается следующая периодизация:

- 1) 1915–1949 гг.;
- 2) 1949–1966 гг.;
- 3) 1966–1978 гг.;
- 4) 1978–2020-е гг..

В § 1.1. **Период 1915–1949 гг.** исследуется наиболее ранний этап становления профессионального фортепианного искусства в Китае. В сочинениях этого периода наметились два взаимодействующих стилистических вектора – ориентация на стилевую систему западноевропейской музыки и обращение к национальным элементам. Эту амбивалентность рождающегося национального фортепианного искусства отмечает Сю Хайлинь: «В китайской музыке существует модель “двойной культуры”, то есть одновременное существование

китайской музыкальной культуры и нового музыкального языка, сформированного под западным влиянием»<sup>1</sup>.

Первой фортепианной композицией с этническими элементами принято считать «Иногда» (偶成, 1917) Чжао Юаньжэня (赵元任). Несколько позднее в национальную фортепианную практику вошел целый ряд сочинений, пронизанный национальным культурным духом: «Пастушок, играющий на дудочке» (牧童短笛, 1934) Хэ Люйтина (贺绿汀); «Колыбельная» (摇篮曲, 1934) Цзян Динсяня (江定仙); «Увертюра» (序曲, 1934) Чэнь Тяньхэ (陈田鹤); «Сюнян Йеюэ» (浔阳夜月, 1943) и Соната № 3 «Пейзажи Цзяннани» (江南风光, 1945) Цзян Вэнье (江文也); «Хуагу» (花鼓, 1945) Цюй Вэя (瞿维); сюита «Веселый праздник» (春之旅组曲, 1945) Дин Шаньдэ (丁善德); Первый фортепианный концерт (1945) Чжан Сяоху (张肖虎); «В том далеком месте» (在那遥远的地方, 1947) Сан Туна (桑桐) и т.д. Одно из наиболее известных сочинений – «Пастушок, играющий на дудочке» Хэ Люйтина, при создании которого композитор был вдохновлен музыкальным стилем региона Цзяннань. В качестве узнаваемых национальных примет – опора на пентатонику и темброво-колористическая имитация звучания китайской бамбуковой дудочки.

Анализ музыкального материала показал, что наиболее распространенным способом работы стало заимствование мелодического материала народных песен (или создание мелодий в народном духе – с опорой на пентатонику), сопряженного с европейской классико-романтической гармонизацией. Характерный пример – пьеса «Хуагу» Цюй Вэя, основой которой стали две народные песни (народная песня провинции Цзянсу «Жасмин» (茉莉花) и народная песня провинции Аньхой «Хуагу»).

Особняком стоят два фортепианных опуса, предугадывающие тенденции более позднего этапа: Соната № 3 «Пейзажи Цзяннани» Цзян Вэнье и пьеса «В том далеком месте» Сан Туна. В первом случае речь идет о композиционно-структурных особенностях сонаты, которые роднят ее с народной китайской музыкой. Цзян Вэнье отказывается от традиционного для европейской музыки трех- или четырехчастного цикла. Одночастная Соната № 3 имеет внутреннее членение на пять разделов, что ассоциируется с многосегментными композициями для традиционных китайских инструментов.

**§ 1.2. Период 1949–1966 гг.** посвящен историческому этапу, характерной особенностью которого стало стремление композиторов Китая досконально

<sup>1</sup> 修海林. 关于中国音乐“双文化”现象的若干思考 / 修海林 // 音乐研究. – 1993年. – 第04期. – 30页. Сю, Хайлинь. Некоторые мысли о феномене «двойной культуры» в китайской музыке / Сю Хайлинь // Музыкальные исследования. – 1993. – № 4. – С. 30.

изучить достижения композиторов Европы и интегрировать их в сферу национального музыкального искусства, педагогического мастерства. Активное изучение западных композиторских техник привело к постановке вопроса об идентификации национального стиля музыки.

В этот период значительно увеличивается количество сочинений, созданных для фортепиано. Среди них особое место занимают программные опусы, названия которых отражают интерес к определенным этническим и региональным культурным феноменам: фортепианная сюита «Картины Башу» (巴蜀之画, 1958) Хуан Хувэя (黄虎威), «Пять народных песен Юньнани» (云南民歌五首, 1958) Ван Цзяньчжуна (王建中), Первый и Второй танцы Синьцзяна (第一新疆舞曲, 1950; 第二新疆舞曲, 1955) Дин Шаньдэ, «Стихи о сельском празднике» (乡土节令诗, 1950) Цзян Вэнье, «Семь обработок народных песен Внутренней Монголии» (内蒙民歌主题曲七首, 1952) Сан Туна, фортепианная обработка старинной песни «Янгуань Сэнди» (阳关三叠, 1957) Чжоу Вэньчжуна (周文中).

В качестве тематического материала композиторы часто обращаются к национальным мелодиям и песням, которые могут быть использованы как в неизменном, так и в переработанном варианте. С точки зрения развития гармонического языка отметим отдельные попытки выйти за рамки классикоромантической гармонии. Так, в пьесе «Праздник фонарей» из цикла «Стихи о сельском празднике» Цзян Вэнье экспериментирует с гармонией, в основе которой сочетание двух чистых квинт. А Ван Лисань (汪立三) в пьесе «Цветок орхидеи» (蓝花花, 1953) подчеркивает этнический колорит за счет обильного использования в гармонии септим и нон.

**§ 1.3 Период 1966–1978 гг.** описывает кардинальные изменения в культурной и духовной жизни страны, произошедшие в обозначенных хронологических границах. Резкая смена политической парадигмы была обусловлена началом «Культурной революции», для которой стали характерны широкомасштабные репрессии, затронувшие в том числе и творческую интеллигенцию. Вся сфера культуры была максимально политизирована, свободное развитие искусства сильно ограничивалось, высказывание субъективных взглядов, не совпадающих с политикой партии, могло привести к весьма серьезным последствиям.

Общая установка, направленная на отказ от явлений, имевших отношение к капиталистическому строю, затронула и музыкальное образование. Обучение игре на фортепиано в этот период теряет свою привлекательность и популярность. Развитие фортепианного искусства практически остановилось, в отдельных аспектах – регрессировало. В композиторском творчестве были введены строгие ограничения:

1. Тематическое и образное наполнение создаваемых опусов должно быть связано с национальной культурой, политикой и революцией;

2. Наиболее «безопасный» жанр – транскрипция, основанная на национальном материале;

3. Наиболее «безопасная» форма работы – коллективное творчество.

В этот период общее количество опусов для фортепиано было весьма скромным. В большинстве случаев их тематика тесно связана с вокальными или сценическими сочинениями, часто революционной направленности (характерный пример – «Легенда о красном фонаре» (红灯记, 1968) Инь Чэнцзуна (殷承宗), созданная на основе одного из «образцовых революционных спектаклей», разрешенных в этот период).

С точки зрения обращения к современным композиторским техникам, рассматриваемый период представляется временем вынужденной остановки, однако сложившаяся ситуация стимулировала развитие жанра фортепианной транскрипции. Наиболее показательны следующие сочинения для фортепиано соло: «Отражение луны в источнике» (二泉映月, 1972) Чу Ванхуа (储望华), «Сто птиц поклоняются фениксу» (百鸟朝凤, 1973) и «Песня о цветах сливы в трех куплетах» (梅花三弄, 1973) Ван Цзяньчжуна, «Сяо и барабаны в сумерках» (夕阳箫鼓, 1975) Ли Инхя (黎英海), фортепианный концерт «Хуанхэ» (黄河, 1969), созданный авторским коллективом (Инь Чэнцзун, Чу Ванхуа, Шэн Лихун (盛礼洪), Лю Чжуан (刘庄), Ши Шучэн (石叔诚), Сюй Фейсин (许斐星)).

**В § 1.4 Период 1978–2020-х гг.** представлены наиболее актуальные векторы художественных поисков современных китайских композиторов. Наступление нового этапа в развитии китайского общества и китайской культуры связано с приходом к власти Дэн Сяопина (1978). Начиная с этого времени Китай проводит реформы в таких областях, как экономика, общественная жизнь, наука и техника, культура и т.д., пропагандируя новые идеи, современные подходы и инновации. В программных заявлениях лидера страны, прозвучавших в конце 1970-х – начале 1980-х гг., подчеркивалась идея «разнообразия» в искусстве. Эта установка – в совокупности с тщательным изучением достижений западной цивилизации – поддерживалась и последующими руководителями КНР (Цзян Цзэмином, Ху Цзиньтао, Си Цзиньпине).

Политическое давление на музыкальную культуру уменьшилось, что позволило композиторам смелее искать пути индивидуального развития. В настоящей работе их подходы условно обозначены как *традиционное* и *персонализированное творчество*.

В первом случае композиторы обращаются к национальным песням и инструментальным мелодиям, образно-содержательный аспект часто связан с

народными обычаями. К этой группе относятся следующие сочинения: «Весенний танец» (春舞, 1978) Сунь Ицяна (孙以强), «Три шестерки» (三六, 1991) Лю Чжуан, «24 прелюдии для фортепиано в китайском праздничном стиле» (钢琴前奏曲 24 首, 中国节令风情, 1999) Ляо Шэнцзина (廖胜京), «Три импровизации Лю Тяньхуа» (刘天华即兴曲三首, 1998–2000) Цуй Шигуана (崔世光), «Китайские пентатонические фортепианные этюды» (中国五声音阶练习曲, 2000) Сюэ Вэйэня (薛伟恩), «Жасмин» (茉莉花, 2003) Чу Ванхуа, «Китайская мечта» (中国梦, 2013) Чжан Чао (张朝), фортепианный концерт «Великий поход» (长征, 2016) Ма Шухао (麻书豪).

В противоположность более традиционному подходу ряд композиторов предлагают персонализированные, глубоко индивидуальные решения. В таком случае композитор, избегая обращения к узнаваемому мелодическому материалу, опирается на глубинные смыслы, культурные коннотации, духовные категории. В этом подходе наблюдаются следующие тенденции в технологии композиции: использование современных композиторских техник, взаимодействие с философско-абстрактными категориями и особое внимание к метроритмической организации музыкальной ткани.

Так, целый ряд фортепианных композиций основан на синтезе национальных музыкальных элементов и современных композиторских технологий. В их числе: «Двадцать четыре стихотворения Сикунту» (司空图二十四诗品, 1980) Линь Хуа (林华); «До Е» (多耶, 1984) Чэнь И (陈怡); «Три фортепианные пьесы» (钢琴曲三首, 1987) Ло Чжунжун (罗忠镕); «Баллада Юньнань Наньшань» (滇南山谣, 1992), концерт «Рапсодия Айлао» (哀牢狂想, 1996) Чжан Чао; «Сцена» (情景, 1994) Ван Цзяньчжун, этюд «Музыка ветра» (风铃, 2011) Ло Майшо (罗麦朔).

Авторы вышеупомянутых работ, опираясь на современные техники, предлагают оригинальные решения. Так, в фортепианной пьесе «До Е» Чэнь И берет за основу этническую и региональную культуру Гуанси, гибко работая с ритмами народной музыки. Национальная составляющая в «Трех фортепианных пьесах» Ло Чжунжуна складывается за счет применения пентаноники и ритмов, характерных для народных ударных инструментов (гонгов и барабанов). «Баллада Юньнань Наньшань» Чжао Чао примечательна особенностями гармонического языка: композитор отказывается от терцовой вертикали, широко используя кварто-квинтовые и секундовые созвучия, различные септаккорды.

Взаимодействие с национальной культурой через обобщенно-философские, абстрактные категории происходит в пьесах «Тайцзи» (太极, 1987) Чжао

Сяошэна (赵晓生) и «Два стихотворения династии Тан» (唐人诗意两首, 2000) Сюй Чжэньминя (徐振民).

Воссоздание специфических метроритмических структур (обращение к нерегулярной, quasi-импровизационной ритмике, воспроизведение в фортепианной музыке структур баньши, характерных для сицзюй) актуально для следующих работ: «Четыре фортепианных этюда» (四首钢琴练习曲, 1979) Ни Хунцзинь (倪洪进), этюд «Детский образ» (儿童形象练习曲, 1988) Ли Инхай, «Пихуан» (皮黄, 1995) Чжан Чао, «Моменты Пекинской оперы» (京剧瞬间, 2000) и концерт «Эрхуан» (二黄, 2009) Чэнь Циган (陈其钢); «Шэн, дань, цзин, мо, чоу» (生旦净末丑, 2007) Ван Амао (王阿毛), «Потерянный дневник» (遗失的日记, 2007) Ван Пухань (王谱函), «Зимний снег» (冬雪, 2005) Гао Вэйцзе (高为杰), «Орхидея» (幽兰, 2013) Жао Пэнчэн (饶鹏程), этюды «Круг», «Тушью» (圆, 墨, оба – 2016) Ло Майшо, «Юйшахэ» (豫沙河, 2019) Ма Шухао.

Рассматриваемый период отмечен особым интересом к созданию фортепианной музыки, при этом влияние национальной культуры проявляется на различных уровнях, затрагивая содержательный аспект, структуру сочинения, принципы метроритмической и гармонической организации, мелодический материал.

**Во второй главе – Жанрово-стилистические особенности фортепианных сочинений Ма Шухао** – впервые в современном музыковедении воссоздается творческий портрет китайского композитора Ма Шухао. Из всего корпуса сочинений для аналитического рассмотрения отобраны фортепианная пьеса «Юйшахэ» (2019) и фортепианный концерт «Великий поход» (2016).

**В § 2.1. Отражение специфики национальной китайской оперы в фортепианной пьесе «Юйшахэ»** основной фокус внимания направлен на выявление особенностей взаимосвязи традиций хэнаньской оперы (豫剧) с инструментальным искусством. Как известно, для театрального искусства Китая характерно большое разнообразие региональных видов музыкально-сценических представлений. Наиболее распространенными на настоящий день являются: пекинская опера (сицзюй; 京剧); хэнаньская опера (юйцзюй; 豫剧); хуанмэйская (хуанмэйси; 黄梅戏); шаосинская (юэцзюй; 越剧); пинцзюй (评剧).

Хэнаньская драма (юйцзю) оформилась в самостоятельный стиль в период 960–1127 гг. в столице Северной династии Сун (г. Кайфэн). Известно около тысячи произведений, входящих в традиционный репертуар Хэнаньской оперы. Многие из них основаны на исторических или литературных сюжетах. В качестве примеров можно привести следующие спектакли: «Лю Хулань» (刘

胡兰), «Хуа Мулань» (花木兰), «Му Гуйин командует» (穆桂英挂帅), «Бао Цинтянь» (包青天).

Для Хэнаньской драмы характерно четыре стиля пения: *юйси*, *юйдун*, *сянфу* и *шахэ*. Последний из них характеризуется живой и нежной манерой исполнения, контрастирующей со страстным и громким пением, выражающим счастье и эмоциональный подъем. С данным стилем связано название фортепианной пьесы Ма Шухао. Первый слог названия («юй»; 豫) соотносится с обозначением провинции Хэнань (豫). Вторая часть слова («шахэ»; 沙河) имеет прямое отношение к упомянутому вокальному стилю.

**В § 2.1.1. Принципы формообразования** рассматривается специфика структурной организации музыкального материала. Проведенное исследование показало, что современные композиторы активно адаптируют в инструментальных сочинениях систему баньши<sup>2</sup>, свойственную китайскому музыкально-театральному искусству сицзюй. Особенности фортепианной пьесы «Юйшахэ» выявляются при сопоставительном анализе произведений «Пихуан» Чжан Чао и «Си ян сяо гун» Ли Инхая. Все названные пьесы имеют трехчастную форму, в которую интегрированы конструкции на основе чередования различных баньши. Наглядно представленные формы-схемы композиций позволяют сделать вывод об использовании в пьесе «Юйшахэ» метроритмов яобань<sup>3</sup> и дуобань<sup>4</sup> в срединном разделе. Подобный прием позволяет усилить эмоциональный накал, создать драматургическое развитие.

**В § 2.1.2. Интонационные модели** анализируются приемы композиторской работы с интонационным материалом, свойственным национальному музыкальному театру. При сравнительном анализе ряда фортепианных сочинений (пьесы Чжан Чао, Ван Цзяньчжуна) выявлено, что специфика работы Ма Шухао состоит в обращении к отдельным интонационным структурам Хэнаньской оперы. В качестве характерной интонационной «молекулы» назовем секунду, которая активно интегрируется в мелодическую линию. В то же время в сопровождении секунда часто используется в гармоническом виде: она входит в состав диссонирующих кварто-квинтовых созвучий.

Важнейшим аспектом звукового облика пьесы становятся темброво-колористические эффекты, воссоздающие звучание оркестра национальных

<sup>2</sup> Баньши – характерные модели, определяющие как круг эмоциональных состояний героя, так и метротемповые особенности, а в ряде случаев и тип вокализации.

<sup>3</sup> Яобань – «быстро играет, но медленно поется», в вокальной партии представлен свободный метроритм, для партии оркестра характерен однодольный метроритм и быстрый темп.

<sup>4</sup> Ритмическую структуру дуобань составляет один удар (короткий и мощный звук), часто используется ускорение. Ритмическая организация несложная, мелодические структуры компактные. Нередко используется для нагнетания напряжения и в кульминационных моментах.

инструментов. Данный аспект рассматривается в § 2.1.3. **Приемы имитации инструментов оркестра.**

Здесь предложены характеристики двух основных видов оркестрового аккомпанемента национальных оперных спектаклей. Первый из них – *вэньчан* (букв. «гражданская сцена») – применяется преимущественно при аккомпанементе ариям. Основной акцент приходится на звучание струнных и духовых инструментов. Ударные активно задействованы при аккомпанементе батальных сцен и акробатических действий (аккомпанемент *учан* – букв. «военная сцена»). В целом, для «Юйшахэ» более характерна музыка типа учан. В различных разделах пьесы композитор имитирует звучание перкуSSIONНЫХ инструментов – дало (锣), гу (鼓)<sup>5</sup>, сяоло (小锣)<sup>6</sup>, басовых барабанов.

Оркестровая музыка типа вэньчан воссоздается при помощи «скользящих» секундовых интонаций, напоминающих хуаин<sup>7</sup>; тембровые переключки разных фортепианных регистров напоминают диалогическое взаимодействие между цзинху (京胡) и эрху<sup>8</sup> (二胡).

Таким образом, в фортепианной пьесе «Юйшахэ» Ма Шухао мы обнаруживаем преломление национальных традиций Сицзюй на трех уровнях: композиционном, интонационном и темброво-колористическом.

Центральной проблемой § 2.2. **Работа с заимствованным интонационным материалом в фортепианном концерте «Великий поход»** – стали особенности взаимодействия композитора с «чужим» материалом. В качестве сопутствующих аспектов рассмотрены вопросы программности в ее социокультурном срезе, а также особенности коллективной работы как оригинальная практика китайской композиторской школы.

**§ 2.2.1. Программность музыкального произведения: социально-культурный аспект** призван воссоздать общественный и культурный контекст. Концерт Ма Шухао создан в 2016 г. в ознаменование 80-летия окончания Великого похода китайских коммунистов<sup>9</sup>. События Великого похода бережно сохраняются в памяти народа, тема имеет особую важность в общественно-политической сфере. Тяжелые испытания этого времени стали центральной темой многих произведений искусства. В качестве наиболее убедительных примеров

<sup>5</sup> Дало и гу – китайские национальные ударные инструменты.

<sup>6</sup> Сяоло – ударный китайский инструмент, маленький гонг.

<sup>7</sup> Хуаин – одна из разновидностей мелизмов, глассандирование вверх или вниз на один тон. Характерен для вэньчан.

<sup>8</sup> Цзинху и эрху – традиционные китайские струнно-смычковые инструменты.

<sup>9</sup> Великий поход (1934–1936) – один из драматичных эпизодов Гражданской войны в Китае (1927–1950). Окруженная силами Гоминьдана армия китайских коммунистов была вынуждена предпринять длительный переход (свыше 8000 км) из южных районов страны через горную местность в Яньаньский округ (провинция Шэньси).



назовем стихотворения Мао Цзэдуна (毛泽东) («Семистишие. Великий поход» (七律.长征, 1935)), Чжан Айпина (张爱萍) («Пересекая траву» (过草地, 1935)), Ли Чжиминя (李志民) («Детская песня о городе у реки. Воспоминания о Великом походе» (江城子.忆长征, 1936)), Не Жунчжэня (聂荣臻) («Без названия» (无题, 1979)). В числе более современных произведений – «Воспоминания о Великом походе» (长征回忆录, 2006) Чэн Фанву (成仿吾), «Великий поход (Вечная история)» (2016) Чжан Шуцзюнь (张树军) и Ли Ин (李颖) и др.

Также в последнее десятилетие был создан ряд музыкально-театральных произведений: музыкальный спектакль «Ван Эр о Великом походе» (王二的长征, 2013; режиссер Хуан Кай (黄凯), композитор Саньбао (三宝)), танцевальная поэма «Глубокий поклон великому подвигу героев, совершенному 80 лет назад» (长征——向 80 年前的壮举深深鞠躬, 2016, Пекинская академия танца), симфония «Великий поход» Чжан Цзяньи (张建义, 2016), фортепианный концерт «Бессмертный Великий поход» (2021) Гун Хуэйлин (巩慧琳) и Се Мэнхао (谢梦昊).

Таким образом, обращаясь к теме Великого похода, Ма Шухао вступает в тесное взаимодействие с национальной традицией сочинений на данную тему. В то же время сам способ создания концерта коррелирует с формой композиторской работы, характерной для страны.

**В § 2.2.2. Коллективное творчество как традиция композиторской школы Китая** рассматривается история создания опуса. Изначально концерт был задуман Ма Шухао, однако после завершения сочинения (в первой версии концерта – четыре части) выяснилось, что некоторые фрагменты нуждаются в существенной переработке. Благодаря творческому союзу с композитором Ло Илинем была пересмотрена инструментовка всего произведения, преобразована его структура – из четырехчастного концерт стал трехчастным.

**В § 2.2.3. Интонационный словарь концерта** определена специфика работы композитора с заимствованным материалом. В качестве интонационной основы выступают песня «Проводы Красной Армии» и отдельные номера из цикла «Хоровые песни Великого похода» (автор текста – Сяо Хуа (肖华), авторы музыки – Чен Гэн (晨耕), Шэн Мао (生茂), Тан Кэ (唐柯) и Ю Цю (遇秋)).

Сюита «Хоровые песни Великого похода» – одно из знаковых сочинений современной китайской культуры. Поэтический текст (цикл стихотворений) создал военный и политический деятель, участник Великого похода Сяо Хуа. Сюжет во многом носит автобиографический характер: автор вспоминает свой трудный путь, в произведении звучит тоска по погибшим товарищам, прославляются лидеры и участники движения. Несмотря на то что Сяо Хуа не был

профессиональным литератором, его поэтический опыт обладает рядом особенностей: опора на одну из распространенных форм стихосложения, активное использование широко известных идиоматических оборотов, использование современной лексики революционной и социалистической направленности. Музыкальный материал сюиты отличается мелодической ясностью, доступностью для широкого круга слушателей.

В сочинении Ма Шухао использовал семь частей сюиты, а именно вторую часть «Прорыв блокады», четвертую – «Четыре переправы через реку Чишуй», пятую – «Переправа через реку Даду», шестую – «Над заснеженными горами и лугами», седьмую – «В город Уци», девятую – «Благая весть», десятую – «Общий сбор». Последовательное обращение к песенному материалу определяет «сценарий» концерта, который связан с движением от военного поражения через тяготы военного времени к победе и общему ликованию. При этом Ма Шухао достаточно свободен в способах работы с чужим материалом – от точного цитирования вплоть до весьма свободной трансформации исходных мелодий и создания собственного материала на основе заимствованного.

В то же время обращение к жанру фортепианного концерта с иного ракурса раскрывает потенциал музыкального материала «Хоровых песен Великого похода», придавая ему особую многомерность. Важной характеристикой хорового цикла можно назвать «монолитность» звучания: в целом преобладает унисонное изложение, практически отсутствуют диалогические переключки, полифонические приемы, что соответствует основной идее – показать единство народа перед лицом тяжелых испытаний и невзгод. Ма Шухао избегает драматического контраста между фортепианной и оркестровой партиями, фортепиано и оркестр находятся в «диалоге согласия». Однако виртуозность партии солирующего инструмента, несомненно, выводит его «на первый план». Роль фортепиано здесь можно соотнести с фигурой героя, лидера. Эта идея поддерживается тем, что композитор неоднократно «инкрустирует» в концерт музыкальный материал, совпадающий в «Хоровых песнях» со словами «Вся армия скупает по Председателю Мао».

В целом, концерт «Великий поход» отвечает актуальным общественно-политическим и культурным запросам китайского общества. При этом Ма Шухао первым среди современных авторов обращается к теме Великого похода в жанре инструментального концерта.

**Глава 3. Претворение национальных традиций в фортепианных этюдах Ло Майшо.** Анализ творческой биографии молодого композитора позволил выявить активный интерес к национальным традициям – духовным, культурно-историческим, традициям различных видов искусств. В связи с этим в прамбуле главы, помимо биографических данных, представлен краткий обзор

сочинений иных жанров, связанных с художественным осмыслением истории и культуры родной страны: опусов для симфонического оркестра «Портреты красавиц Иньчжэня» (胤禛美人图, 2014) и «Мелодия ночи» (夜·律, 2016), ряда инструментальных концертов – для гучжэна «Граница воды» (2021), для шэна «Шэнхуа» (升笙, 2020), для пипы «Лестница» (天梯, 2018).

Основной материал главы составил анализ цикла этюдов (ор. 19 и ор. 23). В поле внимания попадают несколько проблем, сопряженных с основной темой исследования и последовательно рассмотренных в разделах главы: особенности программности, специфика музыкального языка и значение этюдов Ло Майшо в национальной жанровой традиции.

**§ 3.1. Семантика названий**, содержащий анализ программных названий и образно-содержательных особенностей пьес цикла, позволяет сделать вывод о широком спектре философских и художественных устремлений автора. Часть этюдов связана с национальной тематикой, проявленной либо в связи с конкретными явлениями или объектами («Музыка ветра», «Блоха», «Ветер», «Текущая вода», «Бамбук», «Рисование тушью»), либо более опосредованно, через идеи-символы («Круг», «Контраст»). Основная задача развернутого культурно-исторического экскурса состояла в выявлении тесной взаимосвязи обозначенных феноменов, объектов, идей с национальными религиозными, философскими, художественными (литературными, поэтическими, живописными, хореографическими, музыкальными) практиками.

Проведенный в **§ 3.2. Специфика музыкального языка** анализ показал, что, помимо отдельных случаев обращения к пентатонике и цитирования народных мелодий, наиболее ярко национальная самобытность проявлена на уровне метроритмической организации музыкального материала. Один из характерных приемов – отказ от регулярно-акцентной ритмики и переход к свободному ритму. Данный подход соотносится, в первую очередь, с группой свободных баньши, в частности саньбань (散板, букв. «расхлябанный», «недисциплинированный»; «свободно играет, свободно поется»). Кроме того, свободная ритмика характерна для ряда народных песен («Хороший цветок не завьет плохую изгородь» (好花不载郎篱坝), «Листья стали прозрачными» (树叶转清了), «Расцветает пион на прозрачном льду» (清冰上开一朵牡丹)). Несмотря на востребованность подобного подхода в иных фортепианных опусах, Ло Майшо первым из китайских композиторов реализовал данный прием в жанре этюда. В качестве иных примечательных черт назовем оригинальное преломление принципа полиритмии и контраст между сложностью и простотой ритмических структур, представляемый автором как художественный прием.

**В § 3.3. Значение этюдов Ло Майшо в контексте развития жанра в Китае** отмечено, что этюды Ло Майшо значительно обновляют представления китайских композиторов о жанре этюда. Благодаря масштабности цикла, его яркой образности он представляет собой своеобразный «каталог», иллюстрирующий целый ряд важных для Китая национальных идей и явлений. В то же время, Ло Майшо осуществляет новаторскую работу в области метроритма, адаптируя в жанре фортепианного этюда «свободный ритм» саньбань, пришедший от сицзюй, и нерегулярные метры народной музыки.

**В Заключении** отмечается, что фортепианное творчество современных композиторов Ма Шухао и Ло Майшо свидетельствует о том, что обращение к национальным традициям становится мощным импульсом для творческой фантазии. Несмотря на тот факт, что оба композитора получили профессиональное образование за пределами Китая, именно с национальными традициями связан значительный корпус их работ. В отношении Ма Шухао справедливо назвать фортепианную пьесу «Юйшахэ» и фортепианный концерт «Великий поход». В творчестве Ло Майшо, более разнообразном в жанровом отношении, национальные истоки проявляются как в симфонических опусах («Портреты красавиц Иньчжэня» и «Мелодия ночи») и концертах для традиционных китайских инструментов (концерт для гучжэна «Граница воды», концерт для шэна «Шэнхуа», концерт для пипы «Лестница»), так и в фортепианных сочинениях, среди которых наиболее значимым стал цикл из двенадцати этюдов (ор. 19 и ор. 23).

Проведенное исследование показало, что взаимодействие с национальными музыкальными традициями идет на различных уровнях: структурно-композиционном, интонационном, ладовом и ритмическом. Так, композиция пьесы «Юйшахэ» Ма Шухао опирается на структуры баньши, характерные для традиционного оперного искусства Китая. Представляя собой комплекс метроритмических характеристик, данные структуры оказываются тесно связаны с определенными аффектами и сценическими ситуациями. Перерастая рамки сицзюй, баньши приобретают значение художественного приема, который адаптируется китайскими композиторами в сфере инструментальной, в частности фортепианной музыки. Отметим, что в композиционном отношении Ма Шухао наследует традицию, уже намеченную Чжан Чао и Ли Инхаем. Новаторство определяется обращением к интонационным и ладовым элементам хэнаньской оперы, которая (в противовес пекинской, получившей столь широкую известность за пределами Китая) не столь часто использовалась китайскими композиторами в качестве художественного прототипа. Отдельные структурные элементы оказываются подчеркнуты средствами «фортепианной оркестровки», призванной имитировать традиционные приемы инструментовки оперы хэнань (аккомпанементы типа вэньчан и учан).

Иной вариант работы с интонационным материалом представлен в фортепианном концерте «Великий поход» Ма Шухао. Если в «Юйшахэ» композитор обобщил отдельные интонационные элементы опер, то в концерте композитор цитирует «Хоровые песни Великого похода» Сяо Хуа, формируя на их основе большую часть тематического материала всего сочинения. Таким образом, драматургия и нарратив концерта во многом определяются следованием за поэтическим текстом первоисточника

Связь с национальной музыкальной традицией (интонационный материал, ладовая специфика) прослеживается и в этюдах Ло Майшо. Однако здесь более значимым становится ритмический аспект. Ло Майшо обращается к свободной метроритмической организации музыкальной ткани, одновременно коррелирующей и с современными тенденциями, и со свободными метроритмами баньши (саньбань) и импровизационной практикой некоторых народных песен.

Цикл этюдов Ло Майшо занимает особое место в современной фортепианной культуре Китая. Композитор, представляя содержательное художественное исследование проблем современного пианизма, создал один из наиболее масштабных проектов в жанровой сфере инструментального этюда. При этом культурный код нации реализуется чрезвычайно многогранно: названия этюдов апеллируют как к философско-обобщенным понятиям, так и к характерным для Китая образам-символам. Подобный подход позволяет рассматривать цикл как своеобразный «каталог» знаков, свойственных национальной традиции.

Таким образом, в фортепианном творчестве Ма Шухао и Ло Майшо взаимодействие с национальными традициями выходит за рамки исключительно музыкальных контактов и соотносится с широким спектром исторических, общественно-политических, философских, «немзыкальных» художественных практик, что придает фортепианным сочинениям названных авторов особую многомерность и художественную ценность.

## ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

### 1. Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации

1. Чжуан, Цзюньцзе. Творчество Ма Шухао в контексте современной фортепианной музыкальной культуры Китая / Цзюньцзе Чжуан // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 1. – С. 108–118. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-108-118. (0,5 п.л.).
2. Чжуан, Цзюньцзе, Мичков П.А. Роль классической философии Китая в создании китайской фортепианной музыки 1980-х годов / Цзюньцзе Чжуан, П.А. Мичков // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 9. – С. 1956–1960. DOI: 10.30853/mns210339. (0,5/0,4 п.л.).
3. Чжуан, Цзюньцзе. О влиянии системы метро-темпов Баньши на фортепианную музыку Китая / Цзюньцзе Чжуан // Музыковедение. – 2022. – № 10. – С. 39–46. DOI: 10.25791/musicology.10.2022.1279. (0,5 п.л.).
4. Чжуан, Цзюньцзе, Мичков П.А. Фортепианные этюды Ло Майшо: тенденции в развитии жанра / Цзюньцзе Чжуан, П.А. Мичков // Культура и искусство. – 2023. – № 7. – С. 1–11. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.7.43467. (0,5/0,4 п.л.).

### 2. Другие публикации

5. 庄俊杰.中国现代钢琴练习曲《风暴》的创作风格与演奏技巧[J].参花(上). – 2021年. – 第06期. – 第72-73页。 Чжуан, Цзюньцзе. Особенности композиции и техника исполнения современного фортепианного этюда «Буря» // Цветы женьшеня. – 2021. – № 6. – С. 72–73. DOI: CNKI:SUN:SHUA.0.2021-06-040. (0,5 п.л.) (на кит. языке).