

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»



На правах рукописи

Лю Чувэй

**Инь Чэнцзун и его роль в развитии китайской музыки
в период культурной революции**

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор Зенкин
Константин Владимирович

Москва – 2026

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Исторический контекст деятельности Инь Чэнцзуна.....	12
1.1. Инь Чэнцзун. Личность и творчество.....	12
1.2. Проблемы сохранения музыкальных традиций в период культурной революции.....	18
1.3. Фортепианные пьесы на основе китайского материала.....	28
Глава 2. «Легенда о красном фонаре» как ядро творчества Инь Чэнцзуна в период культурной революции.....	45
2.1. Опера «Легенда о красном фонаре». Особенности музыкальной реализации.....	45
2.2. Фортепианное переложение арий из оперы «Легенда о красном фонаре».	61
Глава 3. Концерт «Хуанхэ» для фортепиано с оркестром и его первооснова – одноименная кантата Сянь Синхая.....	90
3.1. Сянь Синхай. Кантата «Хуанхэ» как результат синтеза китайской и европейской музыкальных традиций.....	93
3.2. Фортепианный концерт «Хуанхэ» – музыкальное выражение задач культурной революции.....	110
Заключение.....	118
Литература.....	122

Введение

В XX веке музыкальное искусство Китая претерпевает значительные изменения в связи с тесным взаимодействием с европейской культурой. Западная музыка стала известна в Китае с начала XVII века. В январе 1601 года религиозный деятель Маттео Риччи (1552–1610) подарил клавесин императору Ванли¹. Одним из значимых направлений в этом процессе явилось рождение китайской фортепианной музыки. Данная область долгое время воспринималась национальными композиторами как чужеродная, и только в 1930-40-е годы появились первые фортепианные пьесы с национальным колоритом. Среди них — «Флейта пастушка» Хэ Лутина (1934), фортепианная эпическая поэма «Лунная ночь на Сюньяне» Цзян Вэнье (1943), «Хуагу» Цзюй Вэя (1945) и другие². 1960 – 70-е годы можно назвать периодом активного поиска национального своеобразия в китайской фортепианной музыке. Именно в это время возникают знаковые для китайской культуры произведения, на основе музыки к революционной опере «Легенда о красном фонаре» и фортепианный концерт «Желтая река» («Хуанхэ»), созданный группой музыкантов под руководством выдающегося пианиста и композитора Инь Чэнцзуна.

Переложения арий для фортепиано и ударных, фортепианная сюита, связанные с «Легендой о красном фонаре» стали очевидными способами адаптации фортепиано в системе китайских канонических форм творчества. Здесь, конечно, явно присутствует выход за пределы традиций китайской классической музыки в контекст европейского инструментального музицирования. Выстраивается следующий ряд: пекинская опера (как форма китайского традиционного театра) — революционная опера (реформированная разновидность, использующая некоторые

¹Чжан Юй. Проникновение зарубежной музыки в Китай: первые этапы диалога двух традиций//Музыкальное образование и наука, № 2 (15), 2021. - С. 61.

²Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления. Автореф...канд. иск. СПб: РГПУ им. Герцена, 2019. С. 10 – 11.

элементы европейской музыкальной культуры) – переложение арий из спектакля для голоса, фортепиано и ударных – фортепианная сюита. Фортепиано трактуется здесь ещё в большей степени как способ представления китайского мышления в музыке.

Концерт «Хуанхэ» оказался важной вехой в развитии китайской музыки европейского типа по ряду причин. Он представляется весьма органичным сочинением, где переосмыслены традиции китайского традиционного ансамблевого инструментального музицирования (развёрнутого в рамках оркестровой музыки) на основе европейских принципов композиции. Важным представляется рассматриваемый концерт не только с искусствоведческой, но и с культурологической точки зрения, поскольку появился в период культурной революции как специальная показательная акция властей. Его необходимо осмыслить с этой точки зрения. Есть аспекты, которые позволяют рассматривать концерт в логике развития жанра фортепианного концерта безотносительно национальной специфики. Дело в том, что, будучи построенным на музыке Сянь Синхая, концерт вписывается в историю фортепианной транскрипции, где присутствуют образцы произведений для фортепиано с оркестром, но они крайне немногочисленные (по сути, предшественниками можно считать только сочинения Ф. Листа и С.В. Рахманинова, да и то с оговорками). Таким образом, концерт «Хуанхэ» представляется заслуживающим исследовательского внимания как самостоятельный объект.

Естественно, осмысление указанных сочинений требует понимания основ творчества их автора. Инь Чэнцзун (кит.殷承宗, р. 1941) – китайский музыкант, пианист, композитор, выпускник Шанхайской и Ленинградской консерваторий, победитель фортепианного конкурса VII Мирового молодежного фестиваля в Вене и обладатель II премии Международного конкурса имени П. И. Чайковского в Москве, прославил китайскую фортепианную музыку далеко за пределами родной страны. Как уже было сказано, во время культурной революции в Китае он создал фортепианную транскрипцию оперы «Легенда о красном фонаре», а также сочинил

совместно с группой других музыкантов на основе кантаты Сянь Синхая концерт для фортепиано с оркестром «Желтая река» («Хуанхэ»), что принесло ему всенародную известность. В своей творческой жизни Инь Чэнцзун сотрудничал с такими известными дирижерами, как Клаудио Аббадо и Юджин Орманди. Он записал более 20 пластинок, а также выпустил несколько миллионов пластинок концерта «Хуанхэ», записанного совместно с Национальным центральным оркестром в 1971 году. Как один из авторов и первый исполнитель концерта, на протяжении многих лет Инь Чэнцзун выступал с лучшими оркестрами более тысячи раз по всему миру. За свои достижения Инь Чэнцзун получил премию «Золотая пластинка».

Несмотря на то, что столь знаковые для китайской культуры сочинения, как музыка, основанная на опере «Легенда о красном фонаре» и концерт для фортепиано с оркестром «Желтая река», уже неоднократно звучали на российской сцене, в русскоязычной музыковедческой литературе они только начинают привлекать внимание исследователей³. Малоизвестной для российского музыковедения является и фигура главного популяризатора фортепиано в Китае — самого Инь Чэнцзуна. Поэтому введение данного имени в обиход российского музыкознания, а также подробный анализ сочинения, ставшего визитной карточкой китайской фортепианной музыки, представляется **актуальным**.

Объектом исследования является композиторская деятельность Инь Чэнцзуна в период культурной революции. **Предмет исследования** — сочинения композитора, созданные как единолично, так и в творческом коллективе с позиции синтеза китайских национальных традиций и европейских методов композиции.

Целью работы является определение значения творчества Инь Чэнцзуна в развитии китайской фортепианной музыки XX века в крайне неблагоприятных условиях культурной революции, в частности, в аспекте синтеза национальной

³ См., например, ст.: Чжан Чао. Фортепианный концерт «Жёлтая река» (первая и вторая части): музыкальный анализ и методические рекомендации // Современное педагогическое образование. 2018. № 6. С. 226 – 230.

китайской и европейской традиций. Реализации данной цели служит решение следующих **задач исследования**:

- 1) составить творческий портрет Инь Чэнцзуна, автора идеи создания знакового для китайского искусства концерта «Хуанхэ», руководителя группы композиторов, работавших над ним, а также его главного исполнителя;
- 2) показать место проекта по созданию концерта в рамках идеологием культурной революции;
- 3) выявить жанровую и стилевую специфику концерта «Хуанхэ» в сравнении с первоисточником – одноименной кантатой Сянь Синхая),
- 4) выявить стилевую специфику фортепианных опусов Инь Чэнцзуна, переосмысливших пекинскую революционную оперу «Легенда о красном фонаре» и обеспечивших сохранение фортепианного искусства в период культурной революции;
- 5) выявить национальные и стилевые связи авторских фортепианных пьес Инь Чэнцзуна в контексте музыки XX века.

Материалами исследования являются произведения, послужившие основой для фортепианных транскрипций Инь Чэнцзуна (с соавторами): пекинская опера «Легенда о красном фонаре» и кантата Сянь Синхая «Хуанхэ», сами транскрипции: арии из оперы с фортепианным аккомпанементом, фортепианная сюита на материале этих арий, концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ», а также опубликованные фортепианные пьесы Инь Чэнцзуна.

Степень научной разработанности темы. В Китае исследование личности и творчества Инь Чэнцзуна продолжается, вызывает интерес музыковедов и исполнителей. Количество научных работ, в том числе диссертаций и научных статей, в которых проанализировано его творчество, достигает двухсот. Первый китайский лауреат международного конкурса по фортепиано, профессор Чжоу Гуанжэнь уделил особое внимание Инь Чэнцзуну, выразив ему восхищение и уважение на страницах научного журнала «Фортепианное искусство», а также высоко оценил его большой музыкальный талант, внесенный им огромный вклад в

развитие китайской фортепианной музыки⁴. Профессор Чжао Сяошэн, известный композитор, пианист и педагог, также опубликовал интервью с Инь Чэнцзунем в журнале «Фортепианное искусство», где высоко оценил исполнительское мастерство и творчество пианиста⁵. Тан Хунвэй выступил со статьёй в «China News Weekly»⁶, в которой назвал Инь Чэнцзуна легендарным исполнителем, вошедшим в историю музыкальной культуры Китая. Профессор Шэньянской консерватории Ван Цюхун в своем эссе отмечает, что достижения Инь Чэнцзуна повлияли не только на китайское фортепианное искусство, но и на культуру и историю страны в целом⁷. Так, по его мнению, Инь Чэнцзун является не только выдающимся пианистом, но и деятелем особой эпохи в Китае. Цай И, профессор Пекинской консерватории, опубликовал статью, в которой проанализирована интерпретация элементов китайской оперы в произведении Инь Чэнцзуна «Легенда о красном фонаре»⁸. Большому влиянию Инь Чэнцзуна на становление и развитие фортепианной культуры острова Гуланьюй в городе Сямынь посвящён фрагмент диссертации профессора Се Шуиня из Сямыньского университета. Ван Инь утверждает, что фортепианная музыка «Легенда о красном фонаре» Инь Чэнцзуна привела к расцвету фортепианного искусства в Китае¹⁰.

⁴周广仁, 著名钢琴家殷承宗//2003年第1期, 第7页。Чжао Гуанжэнь. Известный пианист Инь Чэнцзун // Фортепианное искусство. 2003. № 1. С. 7.

⁵赵晓生, 圣彼得堡-北京-纽约, 殷承宗先生访谈录//钢琴艺术, 1996年第6期, 第4页。Чжао Сяошэн. Беседа с г-ном Инь Чэнцзунем: от Санкт-Петербурга, Пекина до Нью-Йорка // Фортепианное искусство. 1996. №6. С. 3.

⁶谭宏伟, 殷承宗: 我们无法选择时代//中国新闻周刊, 2006年第11期, 第72–73页。Тан Хунвэй. Мы не можем выбрать эпоху // China News Weekly. 2006. № 11. С. 72 – 73.

⁷王秋弘, 借古开今话琴韵——关于殷承宗钢琴作品中的风格意识与实现途径//乐府新声: 沈阳音乐学院学报, 2016年第4期, 第137页。Ван Цюхун. О развитии фортепианной музыки в будущем на примере прошлого: анализ композиторского стиля и его черты в фортепианных произведениях Инь Чэнцзуна // Новый голос Юэфу: Вестник Шэньянской консерватории. 2016. №4. С. 137.

⁸Цай И. Шедевр, сочетающий китайскую оперу и фортепианную музыку. Анализ романтических элементов в «Легенде о красном фонаре» Инь Чэнцзуна // Сотни школ искусства. 2014. №1. С. 5 – 8.

⁹Цу Нин. Роль творчества Инь Чэнцзуна в развитии национального китайского фортепианного искусства // Современное педагогическое образование, 2022, №1, с. 103-110.

¹⁰Ван Инь. Элементы пекинской оперы в китайских фортепианных произведениях // Вестник Педагогического университета Монголии, 2013. С. 5 – 6.

Русскоязычных источников, освещающих деятельность Инь Чэнцзуна и содержащих анализ его произведений, на сегодняшний день немного. Так, краткий исполнительский анализ первых двух частей концерта «Хуанхэ» представлен в статье Чжан Чао¹¹. Цу Нин кратко характеризует значение творчества Инь Чэнцзуна для китайского фортепианного искусства. Чжэн Цзинюань оценивает роль Инь Чэнцзуна в культуре¹². Ван Цзясинь и З.З. Загидуллина рассматривают принципы формообразования и тембровые решения в концерте «Хуанхэ»¹³. Янь Кай и Т.М. Лежнева обращают внимание на исторический контекст появления концерта «Хуанхэ»¹⁴. Важной работой представляется диссертация Цюй Ва, посвящённая соавтору Инь Чэнцзуна по нескольким сочинениям Чу Ванхуа¹⁵.

Творчество Инь Чэнцзуна упоминается также в диссертации Ли Юнь, посвященной музыке другого китайского композитора — Ван Цзяньчжона¹⁶.

Краткие сведения о концерте «Хуанхэ» присутствуют в книге П.В. Гайдай о фортепианной культуре Китая¹⁷. Так или иначе, в настоящей диссертации сделан более подробный творческий портрет музыканта, а также выявлены стилистические особенности его музыки, не представленные в научных трудах ранее.

¹¹Чжан Чао. Фортепианный концерт «Жёлтая река» (первая и вторая части): музыкальный анализ и методические рекомендации // Современное педагогическое образование. 2018. № 6. С. 226 – 230.

¹²Чжэн Цзинюань. Творческий облик выдающегося музыканта Инь Чэнцзуна // Advances science and technology. Сб. ст. междунар. науч-практ. конф.. – М.: Актуальность, 2022. – С. 150-153.

¹³Ван Цзясинь, Загидуллина З.З. Концерт для фортепиано с оркестром "Хуанхэ" Сянь Синхя – Инь Чэнцзуна. Особенности структуры и использования тембровых возможностей фортепиано // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства. История и современность. – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Жиганова, 2020. – С. 313-323.

¹⁴Янь Кай, Лежнева Т.М. Концерт "Хуанхэ" в контексте культурной революции // Развитие науки и образования в условиях мировой нестабильности: современные парадигмы, проблемы, пути развития. – Ростов/Д.: изд. ВЗМ, 2021. – С. 321-322.

¹⁵Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: дис...кандидата искусствоведения. – Росто-на-Дону. 2015.

¹⁶Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления. Дис...канд. иск. – СПб: РГПУ им. Герцена, 2019. – 246 с.

¹⁷Гайдай П.В. Фортепианное искусство Китая: пути становления национальной школы. – Чита: Забайкальский государственный университет, 2016. – 194 с.

Положения, выносимые на защиту. 1) Инь Чэнцзун является одним из немногих китайских музыкантов, получивших европейское образование, который не только не подвергся репрессиям в период культурной революции, но сохранил авторитет влиятельного деятеля искусств и смог, благодаря этому, способствовать развитию фортепианного искусства в Китае; 2) Транскрипции арий для голоса, фортепиано и ударных из революционной оперы «Легенда о красном фонаре» и созданная на их основе фортепианная сюита стали важным средством преодоления границы между восточной и западной музыкальными традициями; 3) Коллективное сочинение «Хуанхэ», концерт для фортепиано с оркестром на основе одноименной кантаты Сянь Синхая, аккумулировало в себе опыт музыки европейского типа в Китае и поднялось на уровень национальной классики, заняло заметное место в истории фортепианной музыки XX века в целом; 4) авторские фортепианные пьесы Инь Чэнцзуна тесно связаны с китайской традицией, но в то же время соприкасаются с некоторыми стилевыми тенденциями европейской музыки первой половины XX века: неофольклоризмом, импрессионизмом, поздним романтизмом.

Научная новизна диссертации состоит в том, что впервые проанализирована деятельность Инь Чэнцзуна, в чьих транскрипциях получило продолжение и развитие взаимодействие совершенно различных музыкальных традиций — китайской и европейской. В диссертации впервые формулируются некоторые основополагающие принципы китайского подхода к трактовке фортепиано как национального инструмента. Процессы, происходившие в музыкальной культуре Китая в период культурной революции, исследованы в музыковедении недостаточно, в частности, не осмыслено в полной мере явление коллективного композиторского творчества (в его китайской специфике времен культурной революции). В связи с этим целостная характеристика композиторской деятельности Инь Чэнцзуна во второй половине 1960 – начале 1970-х годов является новым материалом, введенным в научный обиход.

Методологическая основа. В работе применен комплекс методов исследования, включающий историко-культурный анализ, музыкально-теоретический анализ, сравнительный метод, использованный как в отношении различных музыкально-культурных традиций (европейской и китайской), так и в отношении различных инструментальных воплощений одних и тех же замыслов.

Теоретическая значимость исследования состоит в уточнении и детализации принципов взаимодействия китайской и европейской музыкально-культурных традиций. Диссертация может стать источником последующих научных наблюдений.

Практическая значимость. Работа может быть использована при написании исследований по истории китайской музыки XX века, при чтении соответствующих учебных курсов в вузах.

Соответствие диссертации паспорту специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение). Диссертация соответствует пункту 16 – Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений; пункту 17 – История и теория музыкальных жанров, музыкального языка; пункту 20 – История, теория и практика исполнения на музыкальных инструментах.

Апробация результатов. Основные положения исследования отражены в четырех публикациях в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Диссертация обсуждалась на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и была рекомендована к защите. Статья автора диссертации «Фортепианный концерт “Желтая река” – опыт художественного выражения задач культурной революции» получила вторую премию на XXIV конкурсе всероссийского общества научных исследователей (16.01.2025).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы. Список литературы включает в себя 130 пунктов, в том числе 80 источников на русском языке, 36 на китайском и 14 на английском.

Глава I.

Исторический контекст деятельности Инь Чэнцзуна

1. 1. Инь Чэнцун. Личность и творчество¹⁸

Инь Чэнцун родился в 1941 году на острове Гуланьюй, г. Сямынь провинции Фуцзянь, в христианской семье. В возрасте трех лет он проявил большой интерес к европейской музыке и демонстрировал большой музыкальный талант (остров Гуланьюй – на тот момент одно из немногих мест Китая, где жили европейцы). Инь начал учиться игре на фортепиано в 1948 году, когда ему было семь лет, и успешно дал свой первый сольный концерт в возрасте девяти лет.

В 1953 году, когда будущему маэстро было двенадцать лет, Инь поступил в подготовительную школу при Шанхайской консерватории, будучи самым младшим учеником в классе. Его наставниками были советские преподаватели, приезжавшие в Китай на короткое время. Эти занятия заложили прочную основу фортепианного исполнительства будущего выдающегося пианиста¹⁹.

В 1956 году молодой Инь Чэнцун в качестве солиста участвовал в церемонии открытия I Всекитайской музыкальной недели в Пекине. В тот же год он был отобран в Центральной консерватории в класс А.Г. Татуляна. Через год, после возвращения Татуляна в СССР, Инь продолжил учиться у видного советского педагога К.И. Арзамановой.

В 1959 году 17-летний Инь Чэнцун участвовал в фортепианном конкурсе VII Мирового молодежного фестиваля в Вене и получил первую премию. После этого он получил возможность обучения в Ленинградской консерватории. В 1962 году он занял второе место на II Международном конкурсе имени П.И. Чайковского. Окончив фортепианный факультет с отличием, Инь Чэнцун продолжил учиться композиции и дирижированию. В 1963 году он вернулся в Китай, в 1965 году

¹⁸ В тексте данной главы использован материал публикации соискателя: *Лю Чувэй* Китайский пианист Иль Чэцун: личность и творчество в контексте времени // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2025. №4. – С. 31-37.

¹⁹ Первым преподавателем был Дмитрий Шелов.

получил диплом об окончании Центральной консерватории и стал работать главным солистом Национального центрального оркестра Китая. Вскоре он создал свои дебютные фортепианные пьесы. В декабре 1965 года Инь Чэнцзун исполнил фортепианную композицию «Пляска Янге» на литературно-художественном вечере, где лично Мао Цзэдун одобрил мастерство пианиста и поощрил его. С тех пор Инь Чэнцзун, не столько из революционных убеждений, сколько для «выживания», начал творческую деятельность по синтезированию ресурсов фортепианного искусства с традиционным китайским национальным наследием.

Во время культурной революции были запрещены все формы западного искусства, в том числе игра на фортепиано. В театрах допускались только современные версии пекинской оперы и балета. Однако Инь Чэнцзун решил доказать, что фортепианное искусство тоже может быть принято китайской аудиторией и рассматриваться как национальное достояние²⁰.

В 1968 году Инь Чэнцзун создал фортепианную транскрипцию оперы «Легенда о красном фонаре», входящей в число «восьми образцовых спектаклей»²¹. Фортепианная сюита по «Легенде о красном фонаре» является беспрецедентным образцом взаимодействия китайской и западноевропейской музыкальных традиций²². Это первое в Китае фортепианное сочинение, написанное на основе оригинального музыкального материала пекинской оперы, что открыло путь инновационного развития и «национализации фортепианной музыки». Это обстоятельство не только отражает художественные представления Инь Чэнцзуна,

²⁰ 金茗, 文革时期殷承宗中国钢琴音乐创作的民族化艺术启示//艺术研究, 2014年第3期, 第72–75页。Цзинь Мин. Откровения о фортепианном творчестве Инь Чэнцзуна и его народных музыкальных произведениях // Художественное исследование. 2013. №3. С. 12 – 13.

²¹ 赵晓生, 圣彼得堡—北京—纽约, 殷承宗先生访谈录//钢琴艺术, 1999年第6期, 第4页。
Чжао Сяошэн. Беседа с г-ном Инь Чэнцзуном: от Санкт-Петербурга, Пекина до Нью-Йорка // Фортепианное искусство. 1996. №6. С. 4.

²² В середине XX века в странах Юго-Восточной Азии стали возникать формы музыкального театра, основанные на местных культурных традициях с включением европейских музыкальных средств. Это обусловило оформление целого пласта культуры, имеющего двойную основу [Лесовиченко А.М., Нгуен Л.Л. Место вьетнамского театра кай лыонг в художественной культуре // Художественная культура и образование: теория, история, методика. – Новосибирск: НГПУ, 2010. – С. 48-51.].

но его решимость и мудрость: настоящий музыкант должен быть воином, который в любых трудных условиях смело ищет выход из сложной ситуации. «Легенда о красном фонаре» сократила пропасть между любителями фортепианного искусства и пекинской оперы. Начиная с данной транскрипции, западное музыкальное искусство и традиционная пекинская опера органически интегрировались в композиторский стиль Инь Чэнцзун. Итогом успешного публичного исполнения на площади Тяньаньмэнь в Пекине фортепианных обработок музыки из «Легенды о красном фонаре» стало решение партийных руководителей о создании крупного коллективного фортепианного сочинения. В 1969 была сформирована группа музыкантов во главе с Инем, в которую вошли Чу Ванхуа, Шэн Лихун, Сюй Пэйсин, Лю Чжуан и Ши Шучэн. Они создали концерт для фортепиано с оркестром «Желтая река» («Хуанхэ») на основе одноименной кантаты Сянь Синхая. Инь Чэнцзун исполнил его. Говорят, что, послушав концерт, Чжоу Энлай воскликнул: «Сянь Синхай ожил»²³. 1 мая 1970 года концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» был официально представлен в Доме национальной культуры в Пекине. В 1971 г. Инь Чэнцзун с Центральной балетной труппой Китая побывал с гастролями в Румынии, Албании, Югославии, где выступления китайских музыкантов открывались концертом «Желтая река». Намечались также выступления в Англии, Франции и Италии, но по какой-то причине они были отменены. Впоследствии Инь Чэнцзун исполнял Концерт с Лондонским симфоническим оркестром, Венским филармоническим оркестром и Симфоническим оркестром Филадельфии.

Вскоре главной целью Инь Чэнцзуна стало сочинение национальных сольных фортепианных произведений. Переехав в домик возле парка Бэйхай в Пекине, начиная с 1973 года, Инь Чэнцзун совместно с Чу Ванхуа, Лю Чжуаном, Ли Инхаем, Ду Минсином и Ван Цзяньчжуном на основе народных музыкальных

²³ 严彤、耿翔，殷承宗——用音乐拥抱故土//音乐世界，1995年第8期4，第89–92页。Янь Тун, Гэн Сян. Инь Чэнцзун — музыкант, обнимающий родину музыкой // Музыкальный мир. 1995. №8. С. 89 – 92.

произведений²⁴ создали сольные фортепианные пьесы «Осада со всех сторон», «Лунная ночь среди цветов на весенней реке», «Осенняя луна над мирным озером», «Песня о цветах сливы в трех куплетах», а также цикл «Народные песни северного Шэньси», «Сотни птиц отдают дань уважения фениксу». Многие из них остаются репертуарными сочинениями по сей день.

Инь Чэнцзун снялся в фильмах о фортепианном искусстве, посвящённых концерту для фортепиано с оркестром «Хуанхэ», фортепианной музыке по материалам оперы «Легенда о красном фонаре», а также «Расцветают сто цветов», «Вперед, красный Китай» (фильм снят английским журналистом Г. Грином). В последнем фильме звучит исполненный Инь Чэнцзуном с Национальным центральным оркестром фортепианный концерт №2 Листа, а в документальном фильме «Весна музыки» вставлен эпизод II Международного конкурса имени П.И. Чайковского с выступлением музыканта.

После культурной революции, в октябре 1976 года, Инь Чэнцзун был назван одним из «представителей Банды четырех в Национальном центральном оркестре» и был подвергнут четырехлетней политической проверке. В это время он был заключен в здании оркестра (в изоляционном режиме) на десять месяцев. В течение этого времени, когда не было возможности играть на фортепиано, он пытался сохранить артистическую форму, растягивая руки, старался припомнить фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха, которые раньше играл²⁵.

Наконец, вечером 16 июля 1980 года в концертном зале Центральной консерватории Инь Чэнцзун провел авторский концерт вместе с Национальным центральным оркестром. Дирижировал Дэвид Гилбер. Инь играл концерты для фортепиано с оркестром Рахманинова и Листа. Долгожданное выступление

²⁴ 储望华, 集体创作的年代//钢琴艺术, 1999年第42期, 第77–90页。Чу Ванхуа. Время «коллективного творчества» // Фортепианное искусство. 1999. № 4. — С. 77–90.

²⁵ 赵晓生, 圣彼得堡—北京—纽约, 殷承宗先生访谈录//钢琴艺术, 1999年第6期, 第4–9页。Чжао Сяошэн. Беседа с г-ном Инь Чэнцзуном: от Санкт-Петербурга, Пекина до Нью-Йорка // Фортепианное искусство. 1996. №6. С. 4.

пианиста после культурной революции публика приняла восторженно: его ждали десятиминутные аплодисменты. В январе 1982 года в Доме национальной культуры Инь Чэнцзун впервые исполнил в Китае фортепианный концерт № 3 Рахманинова. Свои впечатления от концерта Инь Чэнцзуна высказал известный американский пианист, член жюри международных конкурсов имени Чайковского и имени Шопена, профессор Юджин Лист: «Я слушал исполнение Инь Чэнцзуна в Москве в 1962 году. 20 лет спустя, думаю, его исполнительское мастерство стало еще более зрелым. Инь Чэнцзун стал более убедительным в своем исполнении. Самое главное, что он подчинил свои навыки и технику музыке от начала до конца. Это меня полностью очаровало. Я слушаю игру на фортепиано десятилетиями, но выступление Инь Чэнцзуна “освежило” меня. Он достоин звания молодого маэстро фортепиано»²⁶.

В 1983 г. Инь Чэнцзун переехал в США. В том же году он провел свой первый сольный американский концерт в Карнеги-холл. Газета «Нью-Йорк Таймс» прокомментировала: «Тех, кто часто описывает китайскую историю как “изолированную”, Инь Чэнцзун удивил. 42-летний пианист из Китая провел свою премьеру в Нью-Йорке в среду в Карнеги-холле. Представление не только показало его превосходное исполнительское мастерство, но и его тонкое понимание музыки. Исполняя произведения Бетховена и Листа, пианист показал сверхчеловеческую силу и скорость. Все это доказывает, что Инь Чэнцзун может сравниться с лучшими пианистами в мире»²⁷.

После приезда в Соединенные Штаты карьера Инь Чэнцзуна вышла на новый уровень. Он выступил в сорока штатах США, в России, Великобритании, Германии, Финляндии, Канаде, Южной Корее, Сингапуре и других странах, а также на Тайване и в Гонконге. Им были проведены сотни концертов, в том числе

²⁶张蓓蓓, 殷承宗——书写钢琴与民乐的传奇//文史杂志, 2011年第4期, 第25–27页。Чжан Бэйбэй. Инь Чэнцзун — мастер, пишущий легенду о национальной фортепианной музыке // Культура и история. 2011. №4. С. 25 – 27.

²⁷华锡梅, 殷承宗——六十年钢琴路//留学生, 2011年第2期, 第10–11页。Хуа Симэй. Шестилетний путь фортепианного искусства Инь Чэнцзуна // Обучающиеся за границей. 2011. №2. С. 10 – 11.

пять раз в Карнеги-холле, трижды в Линкольн-центре, в лондонском Вигмор-холле, Большом зале Московской консерватории, Большом зале Санкт-Петербургской филармонии и многих других. Инь Чэнцзун успешно показал себя на международной музыкальной сцене.

Через десять лет после переезда в США, в 1993 г. по приглашению Родины Инь сыграл концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» на вечере, посвященном 35-летию создания Центрального телевидения Китая. В 1997 году, когда Гонконг вошёл в состав Китая, в честь данного события Инь по приглашению властей Пекина представил концерт «Хуанхэ» на площади Тяньаньмэнь, что было транслировано по всему миру первого июля в программе «С возвращением, Гонконг».

На сегодняшний день Инь Чэнцзун уже перешел восьмидесятилетний рубеж, но по-прежнему активен на международной музыкальной сцене и постоянно стремится к распространению китайской музыки во всем мире²⁸. Как педагог Инь Чэнцзун подготовил большое количество талантов. Он давал Ланг Лангу уроки безвозмездно. Многие его ученики стали лауреатами международных конкурсов. В последние годы живёт в Китае.

Итак, «визитной карточкой» Инь Чэнцзуна и китайской фортепианной музыки в целом стал концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» – сочинение, ставшее знаковым в период культурной революции. В связи с этим, нам необходимо коснуться ситуации в музыкальной культуре, сложившейся в этот трагический период китайской истории.

²⁸许哲涛, 时间能否概括一切——殷承宗的“黑白教堂”//视听前线2013年第12期, 第51–55页。
Сюй Чжэнтао. Можно ли все объяснить временем? – «Черно-белый собор» Инь Чэнцзуна // Аудиовизуальная первая линия. 2013. №12. С. 51 – 55.

1.2. Проблемы сохранения музыкальных традиций в период культурной революции

Культурная революция, как известно, разворачивалась между 1966 и 1976 годами. Как правило, в качестве точки отсчёта берётся Постановление Коммунистической партии Китая «О Великой пролетарской культурной революции» от 8 августа 1966 года (хотя и до этого уже были сигналы приближающегося культурного стресса). С этого момента начался самый сложный период в истории музыкальной культуры Китая. Наиболее очевидными признаками здесь является приостановление на долгое время процессов, характерных для предшествующего периода (так называемого этапа «большого скачка»). Произошло прямое воздействие социокультурного контекста на творчество музыкантов вообще и композиторов, в частности.

До недавнего времени исследования о годах культурной революции в Китае не приветствовались со стороны властей, поэтому тогдашние события изучены относительно мало. Р. Макфакуэр считал, что понять современный Китай можно, только поняв культурную революцию²⁹. Действительно, её интерпретация – один из важнейших аспектов искусствоведческих исследований в современном Китае. Автор книги «Конец революции» Ван Хуэй писал: «Китайское революционное прошлое и его текущие социальные и экономические реформы являются частью одного и того же процесса модернизации»³⁰. Это движение касалось всех аспектов музицирования, включая все формы инструментальной практики, как сольной, ансамблевой, так и оркестровой.

Лю Цзинчжи в «Истории новой китайской музыки»³¹ указывал, что к началу 1960-х годов оркестровая музыка в Китае пережила период расцвета. Ученый

²⁹Macfaquhar R., Schoenhals M. Mao's Last Revolution. Cambridge: the Belknap Press of Harvard University Press, 2006. 88 p.

³⁰Wang Hui. The End of the Revolution: China and the Limits of Modernity. Verso, 2010. 287 p.

³¹刘靖之, 《中国新音乐史论》, 香港中文大学出版社, 2009年, 853页。Лю Цзинчжи. История новой китайской музыки. Гонконг: Издательство китайского университета, 2009. 853 с.).

сообщает, что «к 1966 году в Китае было написано около 40 симфонических сочинений, 30 произведений для камерного инструментального состава»³². Особенно популярны были симфоническая поэма Синь Хугуана «Гада Мэйлинь», симфония Ван Юньце «Соппротивление японским захватчикам», «Праздничная увертюра» Ши Ваньчуня. В составе оркестра присутствовали европейские и китайские традиционные инструменты. Музыкальный материал часто основывался на революционных мелодиях. Дай Юй связывает данный период «... с освоением европейского оркестра как объекта композиторского творчества; параллельное существование его с оркестром народных инструментов и общие источники музыкального тематизма, заключенные в национальной музыкальной культуре, являются его опорой и единственным соприкосновением с народной традицией»³³. Однако, несмотря на бурное развитие оркестровой музыки, наибольшее значение композиторы отдавали все же опере и балету. Как бы то ни было, в ходе культурной революции все эти накопления были повреждены.

Спустя шесть десятилетий после начала событий культурной революции творчество китайских композиторов 1950 – начала 1960-х годов остается недостаточно осмысленным и нуждается в анализе содержания, музыкально-стилистических особенностей, техники композиции. Китайская музыка в годы культурной революции вынуждена была целиком подчиняться ее идеологемам и развивалась «в условиях запрета на исполнение зарубежной и китайской музыки, не отвечающей политическим целям руководства КНР»³⁴. Все консерватории были закрыты, а западные инструменты, учебные пособия и методические материалы уничтожены. Китайские музыканты, лишенные возможности играть классическую музыку, были вынуждены работать с народными песнями и инструментальным фольклором в отдаленных провинциях. Чжу Шуан, оценивая размах феномена революции, отмечал принесенные ею «огромные потери и разочарования только

³²Там же, с 358.

³³Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: диссертация ... кандидата искус. Нижний Новгород, 2017. 237 с.

³⁴Там же.

что созданному Новому Китаю и его народу. Революция уничтожила множество традиционных принципов, политику и достижения ... Нового Китая, а также отвергла все усилия китайского народа по построению социализма... В основе революционного движения было изгнание приверженцев капитализма из числа стоявших ранее у власти». Активисты революции подчеркивали, что «буржуазное реакционное академическое влияние, а также идеология буржуазии и других эксплуататорских классов должны подвергаться критике, образование, литература, искусство ... должны быть реформированы» в соответствии с «нынешней социалистической экономической базой»³⁵. Музыка, согласно официальной позиции, была призвана служить идеологии Мао Цзэдуна, которую он определил тремя словами: «реконструировать, национализировать и популяризировать»³⁶.

1 июня 1966 года в газете «Жэньминь жибао» была напечатана редакционная статья, декларирующая начало радикальных реформ, - «Сметая всю нечисть». После её появления хунвейбины повсеместно вышли на улицы, начав движение «Четверо старых», задачей которой было уничтожение «старых идей, старой культуры, старых обычаев и старых традиций»³⁷. Под удар были поставлены китайская традиционная музыка и национальные бытовые обычаи различных этносов. Большая часть архивных музыкальных и аудиовизуальных материалов, собранных за долгое время и хранимых местными ассоциациями музыкантов и исследовательскими учреждениями, была разграблена, большей частью

³⁵*Zhu Shuang*. The Role of the Clarinet in China: by A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts / Zhu Shuang. – Arizona State University, 2017. – Текст: непосредственный. 6. 四人帮 (Банда из четырех). – Текст: электронный // Энциклопедия: [сайт]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/四人帮/425880?fr=aladdin> (дата обращения: 10.11.2019).

³⁶*Ludden Y.* China's musical revolution: from beijing opera to yangbanxi: D.M.A. diss.; Kentucky University– [USA], 2013. 481 p.

³⁷Су Юйчен. О становлении китайского оркестра народных инструментов // Комуникативна організація музичного твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: зб. ст. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. Вип. 116. С. 155–163.

уничтожена, что нанесло огромный ущерб постижению национальной культуры³⁸. Музыканты всех специальностей – композиторы, исполнители, преподаватели – вынужденно перестали работать. Масса студентов (включая музыкантов) откликнулась на события культурной революции различными разрушительными действиями, не способствующими сохранению основ образования³⁹. Только в Шанхайской консерватории из числа преподавателей и сотрудников погибли 17 человек. Многие покончили с собой, не выдержав пыток и издевательств. Музыкальные инструменты, в частности пианино и рояли, уничтожали, выбрасывая из окон. С пианистов брали подписку не прикасаться к клавишам. Композиторам запрещали писать музыку. Лян Маочунь перечислил инсинуации не только против деятелей культуры и искусства, подвергшихся критике, оскорблениям, репрессиям, но и против музыкальных произведений. Под удар попали даже собственно революционные произведения. Так, «Песня партизанского отряда» была осуждена как «черный образец музыки национальной обороны» [там же]. Цзян Цин – актриса и жена Мао Цзэдуна, работавшая министром культуры – полагала, что текст кантаты Сянь Синхя «Желтая река», сочинённый Гуан Вэйжанем, является продуктом линии Ван Мина – государственного деятеля, соперничавшего с Мао, хотя это не соответствовало реальности. Деятели государства, руководившие страной в последние годы жизни Мао Цзэдуна, названные впоследствии «Бандой четырех», критиковали «образцовую революционную оперу «Седая девушка» как распространяющую реакционные взгляды. Появлялись заявления о необходимости выявить «подоплеку»

³⁸邓毅志, 中国钢琴作品中的民族化风格//大舞台, 2014年第11期, 第189–190页。Дэн Ичжи. О национальном стиле в китайских фортепианных произведениях // Большая сцена. 2014. № 11. — С. 77–89.

³⁹八大样板戏 (Восемь образцовых представлений и спектаклей). – Текст: электронный // Энциклопедия: [сайт]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%85%AB%E5%A4%A7%E6%A0%B7%E6%9D%BF%E6%88%8F> (дата обращения: 10.11.2019). 8.红色娘子军 (Красный женский отряд). – Текст: электронный // Энциклопедия: [сайт]. – URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/红色娘子军> (дата обращения: 10.11.2019).

«антипартийной черной оперы» «Красная охрана озера Хунху», как якобы пропагандирующей ошибочный курс военного деятеля Хэ Луна. По существу, все значительные произведения китайских композиторов предшествующего периода были в чём-нибудь обвинены, чаще всего в пропаганде «феодализма, капитализма и ревизионизма», запрещены к исполнению и публикации⁴⁰. Это коснулось даже творений всенародно признанных композиторов – давно умерших Не Эра (автора государственного гимна Китая) и, как упоминалось, Сянь Синхая. Проявлением диктата политики над музыкой было разрешение к исполнению только восьми «образцовых спектаклей», освоить которые должен был каждый музыкант-исполнитель. С 1969 по 1970 год допускалось пение только трех китайских песен («Алеет Восток», «Плавание в море зависит от рулевого», «Три принципа дисциплины и восемь правил поведения») и одной иностранной («Интернационал»). Это плохо сказалось на искусстве, обеднило развитие музыки, формировало гнетущую атмосферу в стране. Публикация музыкальных журналов и сборников, книг, партитур была приостановлена, большое количество нот уничтожено. Seriously критиковалась европейская музыка как продукт буржуазного класса. В борьбе с «буржуазным реакционным влиянием», под которым подразумевался синтез китайских и европейских музыкальных традиций, было искусственно прервано множество новаторских начинаний в китайской культуре и композиторском творчестве. Музыка получила политическую окраску и превратилась в инструмент политики и власти, а имевшиеся к тому времени достижения в музыкальной культуре были практически полностью уничтожены. Печальным итогом стал не только огромный урон искусству страны, но и весьма существенный его отрыв от мировых достижений, которые в китайском

⁴⁰*Ming-yen Lee*. An analysis of the three modern chinese orchestras in the context of cultural interaction across greater China: Diss. Dr. Ph.; Kent State University, 2014. 227 p.

профессиональном музыкальном творчестве только начали осваиваться⁴¹⁴². Идеологический диктат и культурная изоляция негативно сказались на развитии Новой музыки в Китае. Тем не менее, были созданы серьезные произведения, до сих пор исполняющиеся на концертной эстраде⁴³.

Как уже отмечалось, музыкальные инструменты европейского происхождения не избежали сложностей в использовании в практической жизни⁴⁴. Однако, несмотря на все трудности, многие музыкальные сочинения, написанные в этот период, отмечены самобытностью и выразительностью. Было бы неверно огульно рассматривать 1960 – 70-е годы и культурную революцию как тупиковую ветвь на пути Китая к современному прогрессу. Вместо того, чтобы воспринимать культурную революцию как период разрушений или только как арену фракционного политического конфликта, данное историческое явление должно быть охарактеризовано как период появления новых конструктивных решений и концентрации усилий по изменению в культурном наследии Китая. Да, исполнение произведений строго ограничивалось. Удержались те инструменты, которые были в составе оркестра, сопровождавшего «образцовые спектакли». Китайские музыканты нередко были вынуждены отказываться от выступлений, преподавания, а композиторы от использования методов европейской композиции. Тем не менее, творческий процесс не прекратился. Профессионалы начали активно заимствовать материал для творчества из разрешенных произведений. К примеру, репертуар для

⁴¹Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Хуан Пин; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2008. – 21 с.

⁴²Ло Чжисхуэй. Концертная жизнь современного Китая: диссертация ... кандидата искус.: Санкт-Петербург, 2016. 213 с.

⁴³Данилова А. В. Китайская композиторская школа: традиции и современность // Наука. Образование. Общество. Тенденции и перспективы развития: сб. мат-лов конф.. – Чебоксары: ООО "Интерактив-плюс", 2019. – С. 20 - 22.

⁴⁴Западная музыка стала известна в Китае в начале XVII века, когда религиозный деятель Маттео Риччи (1552–1610) приехал в Китай и подарил клавесин императору Ванли [Чжан Юй. Проникновение зарубежной музыки в Китай: первые этапы диалога двух традиций//Музыкальное образование и наука, № 2 (15), 2021. - С. 61-63].

кларнета этого времени, по данным Чжан Мини⁴⁵, состоял из пьес на основе переложений разрешенных произведений, из обработок народных песен, песен, воспевающих Мао Цзэдуна, и из немногочисленных оригинальных пьес. Репертуар пополнился, например, номерами из «образцового» балета «Красный женский отряд»: «Танец женщины-солдата и старшего повара» и «Счастливая женщина-солдат»⁴⁶. Благодаря популярности у публики подобные пьесы исполнялись в концертах. Композитор Сян Чжэньлун на основе музыки этого балета, в частности, создал Сюиту для кларнета и фортепиано, в которую вошли транскрипции некоторых номеров («Тренировочный танец женского отряда», «Танец доули» и «Освобождение»). Сюита вполне соответствовала требованиям времени, при этом содержала красивые мелодии и давала возможности для показа исполнительских ресурсов инструментов⁴⁷.

Опыт предшествующего периода и в годы культурной революции продолжал быть одним из истоков творчества, по-прежнему определяя пути стилового синтеза. Опыт этот постепенно накапливался. В первые годы опирались на достаточно простые композиционные (в том числе ладотональные, фактурно-гармонические) приёмы при невысокой технической сложности⁴⁸.

Важной особенностью в период культурной революции являлось широкое распространение коллективного творчества в жанрах оперы и балета, создаваемых по определенной схеме и соответствующих идеям Мао Цзэдуна. Впоследствии

⁴⁵Чжан Мини. Музыка для кларнета периода культурной революции в Китае // Личность, творчество, образование в культурном пространстве Дальнего востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: материалы междунар. науч.-практ. конф. – Хабаровск: Хабаровский гос. ин-т культ., 2022. – С. 188-196.

⁴⁶Ло Шиш. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: диссертация ... кандидата искус. Москва, 2003. 275 с.

⁴⁷Чжан Мини, Лескова Т. В. К истории функционирования кларнета в Китае // Научно-практическая реализация творческого потенциала молодежи: материалы V Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых / Хабаровский государственный институт культуры; науч. ред. Е. В. Савелова. – Хабаровск: ХГИК, 2020. – С. 276-281.

⁴⁸王小侠, 文革时期文化语境中的钢琴音乐创作//音乐创作, 2014年第7期, 第128–129页. Ван Сяоя. Фортепианное творчество во время культурной революции // Музыкальное творчество. 2014. № 7. — С. 34–48.

такой метод распространился и на инструментальное творчество. В качестве эталонов «нового искусства» официальная пропаганда выдвинула «образцовые революционные спектакли», практически полностью основанные на сюжетах, отражающих события периода освободительной борьбы. Возглавившая культурную революцию жена Мао Цзэдуна Цзян Цин начала переделывать традиционные постановки и оперы, подчиняя их задачам текущего политического момента. К 1967 году Цзян утвердила восемь эталонных произведений, получивших название янбангши: пять образцовых опер: «Стратегический штурм горы Тигра», «Морская гавань», «Рейд на белый полк Тигра», «Шацзябан» и «Легенда о красном фонаре», два балета: «Красный женский отряд» и «Седая девушка», симфония «Шацзябан». Сочинения из списка янбангши относятся к современной пекинской опере, балету европейского типа, основанному «на сюжете революции», симфонической музыке. За годы культурной революции число подобных сочинений увеличилось, и к 1976 году их насчитывалось в общей сложности восемнадцать. Ещё несколько сочинений были близки к завершению.

Показательно отношение к национальным формам музыкальной деятельности. Хотя здесь вроде бы можно было ожидать менее решительного разгрома, общая ситуация была такой же. Согласно исследованию Янь Яна⁴⁹, репертуар Шанхайского оркестра китайских инструментов всецело был подчинён идеологии. С тех пор как оркестр был основан, он должен был участвовать в праздновании определённых типов национальных событий, таких, как день рождения нации, в некоторых официальных правительственных концертах. Такие концерты проводились по заданию правительства, ими украшались государственные праздники и торжественные акции. В ряду подобных событий было празднование создания Китайской народно-освободительной армии (1 августа) и Социалистической революции (1 октября). Масштабные исторические

⁴⁹Янь Ян. Деятельность китайских оркестров традиционных инструментов нового типа в 1960-х- 1970-х годах // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования. 2012. Т. 49. – С.108-211.

события, воспеваемые в них, служили напоминанием людям о величии героев революции и своей страны. Радикализация политики после 1964 года привела к тому, что оркестр перестал выступать. Несмотря на то, что его репертуар состоял сплошь из революционных пьес (таких как «Хвала народу», «Весенний гонг повышает производительность», «Битва в Шанхае») дирижер Шанхайского симфонического оркестра Хуан Ицзюнь был заклеен как «реакционный ученый авторитет»⁵⁰. К середине 1970-х годов музыканты постепенно возвращались на свои рабочие места. Стали появляться симфонические произведения на основе музыки образцовых революционных произведений («Красный женский батальон», «Седая девушка»). Ло Ши указывает, что «в последний период культурной революции давление на китайское искусство начинало ослабевать, но контроль над ним был по-прежнему строгий – нельзя было исполнять произведения иностранных композиторов, однако постепенно появилась возможность исполнения китайских. Так, симфоническая сюита Цюй Вэя «Седая девушка» (созданная по его балету), «Пять кантат» Тянь Фэна на стихи Мао Цзэдуна повлекли за собой появление разнообразных симфонических кантат, танцев, балетов, опер. В 1973 году, по указанию первого главы Госсовета КНР Чжоу Эньлая, Центральный оркестр в Доме народных собраний исполнил для государственного секретаря США Генри Киссинджера «Пасторальную симфонию» Бетховена. Выдающимися симфоническими произведениями 1960 – 70-х годов Ло Ши называет два сочинения, которые не попали в список «образцовых» [там же]: симфоническую сюиту «Седая девушка» по одноименному балету Цю Вэя, и коллективное произведение – Концерт для пипы с оркестром «Степные сестры» У Цзуняна, Лю Дэхайя, Ван Яньцяо.

Значительных произведений было немного, но им принадлежала большая роль в обобщении тенденций прошлого, в продолжающемся процессе национализации стиля, что позволило сохранить потенциал для возобновления

⁵⁰Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 188 с.

творческой активности в последующие годы. Сочинения, в создании которых участвовал Инь Чэнцзун, входят в число ключевых произведений периода культурной революции. Они, несомненно, заслуживают специального рассмотрения.

1.3. Фортепианные пьесы на основе китайского материала⁵¹

Следует отметить, что Инь Чэнцзун имел опыт создания фортепианных пьес как единоличный автор, так и в соавторстве. Однако, прежде чем Инь Чэнцзуну и Чу Ванхуа довелось создать знаковое сочинение, признанное коммунистическими властями Китая, - концерт «Хуанхэ» - музыканты выработали навыки творческого взаимодействия при создании в 1960-е годов ряда фортепианных пьес и сюиты «Новая песнь деревни»⁵². Эта музыка приобрела определённую популярность в странах Юго-Восточной Азии и заслуживает исследовательского внимания. Сочинение является удобным материалом для изучения механизма адаптации китайских национальных традиций в системе музыкальной культуры европейского типа. На русском языке об этих сочинениях есть лишь немногочисленные упоминания⁵³

Пьесы Инь Чэнцзуна и Чу Ванхуа имеют несколько исполнительских вариантов (версии для двух роялей, китайских традиционных инструментов и чтеца, для рояля и оркестра, для десяти роялей)⁵⁴. Мы ориентируемся на первоначальный текст, где они предназначены для исполнения солистом или двумя пианистами за двумя роялями (в сюите «Новая песнь деревни»).

Пьеса «Пляска янгэ» была представлена руководителям страны 31 декабря 1968 и одобрена лично Мао Цзэдуном, поэтому быстро приобрела широкую популярность. Вероятно, она написана Инь Чэнцзуном единолично. В

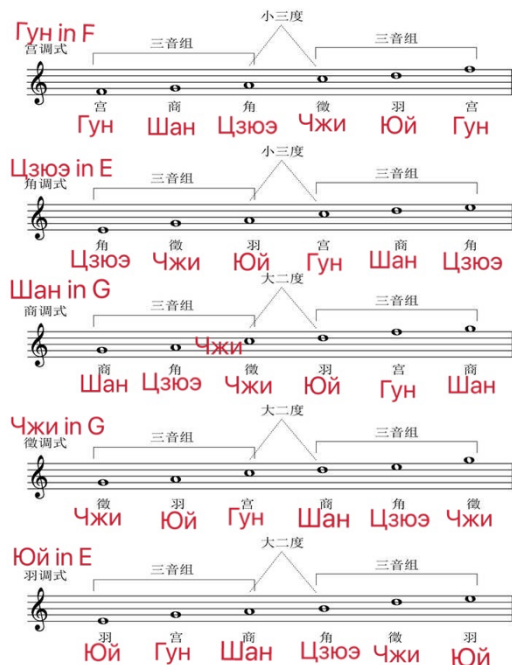
⁵¹ В тексте настоящего параграфа использован материал публикации соискателя: Лю Чувэй. О первых опытах совместного творчества Инь Чэнцзуна и Чу Ванхуа по воплощению национальной темы // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2024. № 4. – с. 51 – 62.

⁵²Цу Нин. Роль творчества Инь Чэнцзуна в развитии национального китайского фортепианного искусства // Современное педагогическое образование, 2022, №1. – С. 103-110.

⁵³Чжан Юй. Проникновение зарубежной музыки в Китай: первые этапы диалога двух традиций//Музыкальное образование и наука, № 2 (15), 2021. - С. 61-63.

⁵⁴刘小龙, 钢琴是我的事业——著名钢琴家殷承宗访谈录//钢琴艺术, 2002年第12期, 第12–18页。 Лю Сяолун. «Фортепиано – мое дело»: интервью известного пианиста Инь Чэнцзуна / Сяолун Лю // Фортепианное искусство. 2002. № 12. — С. 11–15.

произведении воспроизводится популярный народный массовый танец, исполняемый во время праздника весны. В 1940-х годах этот праздник был переосмыслен коммунистическими властями как символ борьбы за новую жизнь.



Тональный план фортепианной пьесы следующий: a-moll – d-moll / F-dur – c-moll/Es-dur – d-moll/F-dur – a-moll. Автор использует концентрический принцип чередования тональностей (a-d-c-d-a), а также параллельную ладовую переменность. В основе всей фактуры лежит пентатонический лад чжен (G, A, C, D, E). Этот лад, согласно теории «пяти стихий»⁵⁵, символизирует радость и процветание, что соответствует характеру праздника.

⁵⁵ В китайской традиционной музыке каждый лад увязан с элементами концепции природных стихий, которая является основой китайской культуры. У-син 五行: Вода, Дерево, Огонь, Земля, Металл – пятиступенная интервальная система, где все звуки расположены по гамме: 宮 (гун) 商 (шан) 角 (цзюэ) 徵 (чжи) 羽 (юй) – до, ре, ми, соль, ля. Главная их особенность заключается в том, что на основе пяти исходных тонов возникают различные лады, причём переход от одного к другому происходит "текучим" мелодическим способом, без поддержки другими средствами. Отсюда опорный тон не всегда является однозначным.

Гун in F 宫调式 三音组 小三度 三音组
Гун Шан Цзюэ Чжи Юй Гун

Цзюэ in E 角调式 三音组 小三度 三音组
Цзюэ Чжи Юй Гун Шан Цзюэ

Шан in G 商调式 三音组 大二度 三音组
Шан Цзюэ Чжи Юй Гун Шан

Чжи in G 徵调式 三音组 大二度 三音组
Чжи Юй Гун Шан Цзюэ Чжи

Юй in E 羽调式 三音组 大二度 三音组
Юй Гун Шан Цзюэ Чжи Юй

Гун in F 宫调式 三音组 小三度 三音组
Гун Шан Цзюэ Чжи Юй Гун

Цзюэ in E 角调式 三音组 小三度 三音组
Цзюэ Чжи Юй Гун Шан Цзюэ

Шан in G 商调式 三音组 大二度 三音组
Шан Цзюэ Чжи Юй Гун Шан

Чжи in G 徵调式 三音组 大二度 三音组
Чжи Юй Гун Шан Цзюэ Чжи

Юй in E 羽调式 三音组 大二度 三音组
Юй Гун Шан Цзюэ Чжи Юй

Из звуков пентатоники в отмеченной последовательности строится и аккордовая, и мелодическая фактура первого раздела. В первых двух тактах представлены аккорды нетерцового строения (с квартой и секундой) – ядро пентатонического лада, а с третьего начинается мелодия, развертывающая этот лад полностью. В то же время можно отметить, что энергия диссонирующих повторяющихся аккордов вполне созвучна «варваризмам» европейской музыки первой половины XX века в произведениях неофольклористского направления (Барток, Стравинский, Орф), (пример 1)

Пример 1

殷承宗编曲 (1968)

Vivace 强烈地、有生气

16 活泼地、谐谑地

В связи с метроритмической стороны музыки пьесы, нужно отметить, что композитор подчёркивает смелый, решительный и в то же время радостный характер синкопами, акцентами на слабых долях. Кульминация раздела приходится на два такта *ff*. Ряд пассажей, начинающихся с *subito piano*, – связка между первыми двумя разделами. Можно отметить, что в партии правой руки полутоны отсутствуют (превалирует пентатоника с опорой на лад гун – C, D, E, G, A), а аккомпанемент изложен либо квинтами, либо по типу «бас-аккорд», где аккорды имеют классическое терцовое строение. В этом проявляется синтетичность мышления автора, который в своём произведении применяет, с одной стороны, традиционную китайскую мелодику, а с другой – европейскую гармонию, обильно приправленную хроматическими диссонансами в духе музыки XX века.

Использование элементов пентатоники продолжается и во втором разделе (*Cantabile moderato*), который имеет простую трёхчастную форму с динамической репризой. Здесь также использован подчёркнутый синкопированный ритм, однако характер музыки более мягкий и лиричный (пример 2). Интересно, что традиционная пентатоника подвергается транспозиции: первый лад (гун) развёртывается не от C, а от F, на что указывает знак при ключе. Учитывая гармоническую фигурацию (арпеджированные аккорды на основе той же пентатоники) он может быть воспринят не только как чисто китайский, но и как производный от F-dur.

Пример 2



В небольшом центральном разделе (*c-moll/Es-dur*) господствует ладовая переменность в мелодии и отчётливо выраженная тональность в сопровождении (пример 3). Здесь снова сплетаются китайская бесполутоновость в партии правой руки и диатонические аккорды в партии левой. Это второй лад пентатоники (шан), транспонированный от С (C, D, F, G, B).

Пример 3.



Реприза среднего раздела варьирована фактурно и динамически. Мелодия обогащена аккордовым наполнением, а квинтовая педаль сменяется октавной, благодаря чему становится ярче и полнозвучнее. После светлой торжественной кульминации происходит спад: фактура становится прозрачнее, из неё на некоторое время исчезает средний голос.

Со сменой тональности начинается фактурно варьированная и динамизированная общая реприза. В этом разделе опорным становится снова лад чжен. Реприза немного сокращена, ее начальный период (в экспозиции изложенный восьмью) отсутствует. Развитие получает именно диминуированный вариант, за счёт чего музыка становится стремительной, торжественной и приходит к заключительной каденции на *fff*. В заключении аккомпанемент изложен кварто-квинтовыми созвучиями, характерными для китайской и, одновременно, европейской неофольклористской музыки. Но экспрессия и нагнетание динамики – типично европейская, в частности позднеромантическая, черта.

В сборнике пьес Инь Чэнцзуна и Чу Ванхуа следующим номером идёт «Рыбацкая песня» (1964), написанная в тональности Ges-dur с опорой на лад чжен. Простую песенную мелодию, варьирующуюся на протяжении пьесы, сопровождает аккомпанемент, состоящий из арпеджированных аккордов. Такая фактура явно восходит к европейским романтическим прообразам. Аккорды сложены из тех же звуков, что и мелодия. Заметим, что принцип единства вертикали и горизонтали был актуален и для модернистской европейской музыки. Композитор подражает здесь игре на струнных щипковых инструментах, весьма часто используемых в традициях Китая – таких как гучжэн, пипа, саньсянь (пример 4). Фактура практически не меняется на протяжении всего номера. В ней слышится подражание журчанию воды. Такие «природные образы» характерны, например, для камерно-вокальных произведений Шуберта. «Шубертианство приобретает ярко выраженный китайский оттенок»⁵⁶ [1, 74]. Также можно отметить и некоторое влияние Дебюсси – в отношении пентатонического лада, чему способствует и тональность Ges-dur, позволяющая пианисту естественно воспроизвести черноклавишную пентатонику. Здесь особенно выразительны признаки синтеза двух традиций. От китайской взята мелодия, от западной – фактура, аккордика и форма, близкая к вариациям на мелодию остинато. Это обстоятельство говорит о том, что в данном случае западная традиция была воспринята через русскую романтическую музыку. Особенно это чувствуется в среднем разделе, где мелодия меняет свой характер: изложенная аккордами, она представляет собой экспрессивное высказывание в духе лирики Рахманинова. Использование же «лада радости» чжен объясняется простодушным характером народной песни.

⁵⁶Брагина Н. Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии, 2021. №2. – С. 74.

Пример 4.

(1964)

Andante cantabile

The musical score for Example 4 is in 3/4 time and G major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a melody in the right hand starting with a half note G, followed by a quarter note A, and then a half note B. The left hand has a descending bass line starting with a half note G, followed by a quarter note F, and then a half note E. The second system continues the melody in the right hand with a half note G, followed by a quarter note A, and then a half note B. The left hand continues the descending bass line with a half note G, followed by a quarter note F, and then a half note E. The tempo is Andante cantabile. Dynamics include pp and mp.

Пьеса «Приятное многоголосие» (1964) – подвижное скерцо. В первом 16-тактовом периоде переплетаются незатейливая ангемитонная мелодия, аккордовое сопровождение с нисходящим басовым голосом, включающим хроматические ходы, что очень типично для европейской традиции. Аккомпанемент разрастается от терции до септаккорда с помощью добавления нового интервала (пример 5) – таким образом, увеличивается его масса. Лад гун транспонирован от G.

Развивая музыкальный материал, автор украшает его форшлагами и скачками на октаву, что создаёт впечатление тембра флейты-пикколо или китайской бамбуковой флейты. Ощутимый, но не очень резкий высотно-динамический контраст в периоде G/e – образ мирного диалога, настроение, которое кажется стабильным из-за остинатности аккомпанеента и в то же время изменчивым за счёт параллельно-переменного лада.

Пример 5.

版平示编曲 (1964)

Vivace 轻快、活泼地

The musical score for Example 5 is in 2/4 time and G major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a melody in the right hand starting with a half note G, followed by a quarter note A, and then a half note B. The left hand has a descending bass line starting with a half note G, followed by a quarter note F, and then a half note E. The second system continues the melody in the right hand with a half note G, followed by a quarter note A, and then a half note B. The left hand continues the descending bass line with a half note G, followed by a quarter note F, and then a half note E. The tempo is Vivace. Dynamics include mp and pp.



Середина пьесы «Приятное многоголосие» содержит контрасты и диссонансы: здесь пентатоника накладывается на хроматическую гамму. Снова используется лад гун, на этот раз с опорным звуком *С*. Материал, уже звучавший ранее, получает новое развитие. Аккомпанемент приобретает настойчивость и даже некую монотонность: в партии левой руки вместо арпеджированных аккордов появляются пустые квинты на педали. Этот органнй пункт сохраняется и с возвращением тональности первого раздела.

Динамической репризе, переходящей в коду, придаёт новизну введение альтерированных неаккордовых звуков и арпеджиато, изображающего переборы струн на лютне. В самом конце мелодия затихает, устремляясь в высокий регистр, однако последний такт – это три акцентированных аккорда на *fff* в низком регистре.

Можно предположить, что именно разнообразие ладогармонических красок и динамических оттенков обусловило название «Приятное многоголосие», поскольку здесь сочетается китайская пентатоника с типичной для европейской музыки хроматикой. Особенности фактуры и подражание в ней народным инструментам содержат черты неофольклоризма.

Следующая пьеса – «Я – скотник народной коммуны» (*A-dur*) – имеет волевой характер. Здесь господствует двухдольный метр, пунктирный ритм в сочетании с ровными восьмыми и шестнадцатыми, относительная диатоничность мелодии. Авторы опять применяют привычную ладовую переменность, но на этот раз противопоставляют не параллельные, а одноимённые мажор и минор, и не на протяжении всего законченного эпизода, а лишь при проведении нисходящего звукоряда натурального *a-moll glissando*. Этот пассаж резко и неожиданно модулирует в тональность доминанты, которая тут же путём сопоставления возвращается в мажорную тонику. Здесь начинается реприза. Она не особо сильно

отличается от экспозиционного раздела, в ней лишь добавляются новые голоса, делающие звучание богаче и ярче. Наиболее контрастна небольшая кода – последние девять тактов (пример 6). Выход за рамки традиционной пентатоники достигает своего апогея: звуки собираются в сжатые диссонирующие созвучия.

Пример 6.



Пьеса «Многоцветные облака гонятся за луной» написана на основе известной кантонской (Гуанчжоу) народной песни. В названии подразумевается волшебник, который запрягает разноцветные облака, словно в упряжку, и мчится к лунному дворцу. В песне представлен образ лунного дворца в сердцах простых людей, который олицетворяет легкость и непринужденность повседневной жизни.

В 1935 году Жэнь Гуан и Не Эр переложили мелодию песни «Многоцветные облака гонятся за луной» для оркестра национальных инструментов. В 1973 году Ван Цзяньчжун и Инь Чэнцзун сделали переложение для фортепиано. При том, что в пьесе имитированы тембры китайских инструментов, сохранены фактура и тональность, эта версия не является полной копией оркестрового варианта. Она сделана так, чтобы музыка была органичной для исполнения на фортепиано. В мелодии пьесы «Многоцветные облака гонятся за луной» использована простая традиционная китайская пентатоническая гамма. Вместе с тем эта мелодия гармонизована трезвучиями не только главных, но и побочных ступеней мажора, что выводит фактуру в целом за пределы пентатоники. Как и в «Рыбацкой песне»,

лирическая мелодия варьируется. Сначала она звучит нежно и мягко, на «убаюкивающем» движении аккомпанемента, но затем становится мощной, экспрессивной. В кульминации применяется даже такое средство, как полифоническая имитация – при этом и в правой, и в левой руках мелодия изложена в октавном удвоении. Это еще один пример динамизирующейся романтической формы по образцу Листа и Рахманинова.

Композиция «Осада со всех сторон» (1973) создана на основе классической пьесы для пипы, которая считается одним из десяти великих древних музыкальных произведений Китая⁵⁷. Здесь описываются события легендарной борьбы царств Чу и Хань в начальный период династии Хань.

Эта пьеса – пример программной повествовательной музыки, последовательно раскрывающей сюжет в серии эпизодов. Поэтому имеет смысл дать представление об этом сюжете. Сян Юй, повелитель Западного Чу, доблестно сражался с войсками Лю Бана (царство Хань). Решающей в противостоянии стала битва под Гайся в 203 до н. э., в которой Сян Юй потерпел поражение. Много месяцев армии Лю Бана и его союзников преследовали отступающее войско Сян Юя, не давая ему передохнуть. Наконец, видя, что оторваться от преследователей всё равно не удастся, Сян Юй укрепился в маленьком городе, поблизости от которого противник разбил лагерь. Сян Юй и его люди оказывали последнее сопротивление ханьским войскам, пока в живых не остался только сам Сян Юй. Командиры войск Хань приказали петь песни царства Чу. Воины Чу решили, что их царство уже побеждено, и их боевой дух упал. Но Сян Юй продолжал яростно сражаться, по легенде он один убил более ста вражеских солдат, но также получил несколько ранений по всему телу и покончил с собой, перерезав себе горло мечом. После смерти Сян Юя остальная часть Западного Чу капитулировала, и Китай был

⁵⁷ Пипа — традиционный китайский щипковый струнный музыкальный инструмент, история которого насчитывает более двух тысяч лет.

объединён под властью Лю Бана, положив начало династии Хань. Песня описывает последнее сражение между Сян Юем и Лю Баном.

Фортепианное произведение в целом отражает традиционную структуру, характерную для китайских масштабных циклов песен; оно состоит из 15 эпизодов, разделенных тонкой двойной чертой (программные комментарии обозначены в нотах иероглифами).

Музыкальный рассказ построен как ряд картин, последовательно раскрывающих сюжет: от расстановки лагеря, подготовки к битве, засады, малой, а затем большой битвы – до поражения Сян Юя и его самоубийства. Естественно, в фортепианной пьесе отсутствуют слова песни, таким образом музыка раскрывает сюжет своими собственными средствами, которые значительно расширены благодаря перенесению всего звучания на фортепиано. Несмотря на кажущуюся калейдоскопичность строения, имеются сильные средства объединения всей музыкальной композиции. Сквозь всю пьесу проходят несколько тематических образований – их как минимум три. Первое появляется в самом начале (пример 7), варьируется на протяжении всей пьесы, например, в эпизоде «Засада» (пример 9). Совсем нехарактерный для европейской фортепианной музыки прием – быстрые репетиции аккорда – в китайских фортепианных транскрипциях оказался очень типичным. Его происхождение идет от игры на струнных инструментах, а выразительное значение в этой пьесе разнообразно. Аккордовые репетиции могут ассоциироваться с лязгом оружия, шумом битвы. А в эпизоде «Засада» замечательно передается неподвижность, и чувствуется явное влияние фактуры и звукоизвлечения Дебюсси: аккорды в крайних регистрах, «повисающие» лиги – и все это только подчеркивает китайский национальный колорит.

Второе тематическое образование – тембро-фактурное – это быстрые репетиции либо одного звука, чаще – квинты или квинты с добавленными тонами. Первый раз звучит в третьем эпизоде – «Армейские барабаны». Третий тематический элемент – мелодический – первый раз проводится в четвертом эпизоде энергично и воинственно (пример 8). Но уже в следующем

пентатонические интонации звучат более мягко и лирично – в особенности в эпизоде «Звуки китайской флейты» и в последнем эпизоде – «Самоубийство Сан Юя».

Пример 7.



Пример 8.



Пример 9.



«Осада со всех сторон» — сольная виртуозная, пьеса, сохранившая уникальную китайскую классическую изысканность и энергию. Она вполне сопоставима с крупными произведениями фантазийного типа европейских композиторов. Наиболее очевидна параллель (при всем различии национального музыкального материала) с венгерскими рапсодиями Листа. Сравнительно с другими произведениями Инь Чэнцзуна, «Осада» в наибольшей степени сохраняет стилевые черты китайской традиционной музыки с точки зрения структуры, мелодического материала, фортепианной «инструментовки». При этом в композиции выявляются технические возможности фортепиано как средства показа национального материала в системе европейского искусства. Также можно сказать, что «Осада со всех сторон» в наибольшей мере вписывается в контекст неофольклористского направления в музыке XX века. Она наиболее нетрадиционна по гармоническому языку: терцовые аккорды здесь не преобладают, в эпизодах сражений используются крайне диссонантные хроматические гармонии. Ритмика, следуя традиции китайских эпических песен, почти везде нетактовая.

Особое место среди ранних сочинений Инь Чэнцзуна и Чу Ванхуа занимает сюита «Новая песнь деревни» для двух фортепиано. Композиция представляет небольшой цикл и состоит из четырех пьес. Крайние пьесы наиболее масштабны,

в них песенная основа сочетается с масштабной фортепианной фактурной обработкой. Вступительное построение имеет праздничный характер (пример 10). Это настоящая музыка победы.

Пример 10.



Пентатоника в мелодии, как элемент китайской традиции, присутствует в основной, песенной теме (пример 11). При этом партия второго фортепиано подчёркивает победный характер маршевым ритмом.

Пример 11



Тема варьируется фактурно, тонально, меняется ее характер (она становится монументальной). Особенно интересно полифоническое совмещение темы с ее вариантом, чуть запаздывающим и создающим ощущение имитации в октаву. Завершается часть торжественными перезвонами октав и диатонических аккордов, а к заключительному тоническому трезвучию добавляется большая септима, что характерно для гармонии Прокофьева.

Вторая пьеса не столь монументальная, в целом звучащая более легко, и поэтому ее можно определить как скерцо. Ее форма – трехчастная с контрастным лирическим средним разделом – также типична для этого жанра. Пьеса представляет собой задорную народную пляску, изобилующую синкопами, мелизмами и акцентами, в которых композитор подражает танцевальным движениям. Ощущение игры создается постоянными диалогами двух фортепиано, обменивающихся мотивами.

Пример 12.



Средняя часть начинается в одноимённом миноре, но преобладает в ней соль бемоль мажор. Глиссандирующий пассаж в самом начале эпизода – точная имитация тембра арфы. Мелодический материал изложен многозвучными аккордами. В начале репризы фактура, в отличие от экспозиции, несколько прозрачнее из-за широкого расположения аккордов и изложения секундовых созвучий тремоло на октавах.

Третья пьеса – медленная, лирическая. Таким образом, последовательность частей отчасти напоминает четырехчастный сонатный цикл со скерцо на втором месте, правда без частей в сонатной форме. В медленной части отсутствуют контрастирующие с основной темой эпизоды, всё построено на одном материале. Первое проведение темы явно подражает звучанию флейты, однако затем, при

варьировании, мелодия сопровождается фигурацией, типичной для европейской романтической музыки.

Финал имеет светлый торжественный характер. Во вступительных аккордах (пример 13) слышится даже мелодическое и метроритмическое сходство с увертюрой к опере М. Глинки «Руслан и Людмила».

Пример 13.



Главная тема содержит китайские национальные черты (в основе мелодии – пентатоника, в аккомпанементе есть кварто-квинтовые созвучия), но в ней применяются полифонические приёмы, характерные для европейской традиции. Если до этого полифония была имитационной, то теперь она ближе к подголосочной. В процессе развития композитор использует переключки, секвенции, фактурное варьирование, тремоло между двумя созвучиями с кварто-квинтовой основой. Пентатоника сохраняется в мелодии и частично в аккомпанементе, наряду с диатоническими вкраплениями. Небольшая кода *Presto* строится на теме вступления и стремительном громком (*fff*) проведении нисходящего первого мотива главной темы.

«Новая песнь деревни» свидетельствует о несомненном таланте авторов, об их самобытном музыкальном мышлении, основанном как на национальной, так и европейской традициях. Содержание музыки имеет сугубо имманентно-музыкальное наполнение, несмотря на наличие программных названий.

Обращение к китайской ладовой системе вносит архаические ассоциации, восходящие к даосским основам китайской культуры. Такой подход получил развитие и у других китайских композиторов, например, у Брайта Шенга⁵⁸. Иными словами, музыку Иня Чэнцзуна и Чу Ванхуа, несмотря на её кажущуюся простоту, можно рассматривать как часть поля взаимодействия Востока и Запада в XX веке.

⁵⁸Цуй Шо. Гибридный тематизм в инструментальной музыке Брайта Шенга // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 1. – С. 46-49.

Глава 2. «Легенда о красном фонаре» как ядро творчества Инь Чэнцзуна в период культурной революции⁵⁹

Первым важным событием, обеспечивающим признание возможности использования фортепиано в период культурной революции, стало создание Инь Чэнцзуном переложений арий из «образцового» музыкально-театрального произведения – революционной пекинской оперы «Легенда о красном фонаре» – для фортепиано и ударных. Именно публичное представление пианистом этих фрагментов прервало гонения хунвэйбинов на фортепиано и музыку, исполняемую на этом инструменте. Позднее Инь составил фортепианную сюиту из нескольких номеров оперы, приобретающую самостоятельное значение в китайской музыке для фортепиано.

2.1. Опера «Легенда о красном фонаре». Особенности музыкальной реализации

Современная революционная пекинская опера «Легенда о красном фонаре» посвящена сопротивлению китайского народа японским захватчикам и рассказывает историю, реально происшедшую на оккупированной врагом территории во время Японо-китайской войны 1937–1945 годов. Относительно подробный анализ этой оперы содержится в 4 главе диссертации Жэнь Шуая⁶⁰, но все же необходимо дать о ней представление как о материале для фортепианных транскрипций Инь Чэнцзуна.

Опера основана на сюжете фильма «За нами придут другие» режиссера Юй Яньфу. Автором сценария стал известный кинодраматург Моцзюнь. Он пригласил коллегу из Чанчуньской киностудии Ло Гоши для совместного творчества. Шэнь

⁵⁹ В тексте данной главы использован материал публикации соискателя: Лю Чувэй. Фортепианная сюита Инь Чэнцзуна на материале оперы «Легенда о красном фонаре» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 85–96.

⁶⁰ Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: дисс. канд. иск. – СПб., 2019. – с. 112.

Моцзюнь отправился в Шэньян и другие места, чтобы собрать больше материала о событиях военного времени. После многих доработок сценарий «Преемники революционной свободы» был опубликован в «Киноведческой литературе» в сентябре 1962 года. В 1963 году съемки фильма «За нами придут другие» завершились, и фильм был выпущен по всей стране.

В 1963 году труппа Харбинской оперы создала и поставила современную пекинскую оперу «Преемники революционной свободы». Это была первая постановка революционной оперы на сцене Пекинской оперы, и она сразу полюбилась публике. Более ста представлений подряд прошли с аншлагом. В том же году Пекинская оперная труппа Китая приняла участие в съемках фильма «За нами придут другие» с известным китайским сценаристом и артистом А Цзя, который пригласил известных оперных актеров Ли Шаочуня, Гао Юйцзяня и других работать над музыкальным оформлением. Летом 1964 года опера была представлена на Национальной конференции пекинской оперы, после чего руководители столичного театра и харбинской труппы решили совместно адаптировать это произведение. Эта постановка была названа «Легенда о красном фонаре»⁶¹. В качестве композиторов указывались Цзюй Цихун и Ван Шичуан. Однако впоследствии их имена указывать перестали. С одной стороны, музыка пекинской традиционной оперы всегда была не авторской и строилась по определенным моделям. С другой стороны, для китайской культуры середины XX века опыт европейского индивидуального композиторского творчества был еще не вполне усвоен. В-третьих, коммунистическая идеология также не способствовала фиксации внимания на конкретных авторах, подобно тому, как иконописцы средних веков не подписывали иконы своими именами. И, если последовательно следовать коммунистической логике, автором новой революционной оперы мог быть только коллектив, руководимый партией. Поэтому коллективное авторство в

⁶¹老轩, 红灯高举闪闪亮—现代京剧《红灯记》创作背后的故事//党的生活(黑龙江), 2021年第5期, 第6-8页。Лао Сюань. «Красный фонарь сияет высоко» – история создания современной пекинской оперы «Легенда о красном фонаре» // «Партийная жизнь» (Хэйлунцзян). – 2021. – № 5, выпуск 06-08.

Китае тех лет было распространенным явлением. Все это проявилось, как мы увидим, даже в создании фортепианного концерта «Хуанхэ».

Поскольку Инь Чэнцзун осуществил переложение пекинской оперы, используя фортепиано, европейские фактурные и гармонические средства, то необходимо дать представление о том, какой материал лежал в основе этого переложения. Пекинская опера (музыкальная драма) является самым влиятельным жанром в сокровищнице китайского традиционного музыкально-театрального искусства, которое имеет многовековую историю. В течение столетий вырабатывался синтез литературы, театрального представления, музыки, акробатики и так далее. Собственно пекинская опера возникла в XVIII веке в Пекине в период правления императора Цяньлуна династии Цин (1790) на основе театральных традиций разных регионов Китая и далее распространилась по всей стране. Во время празднования император пригласил оперные труппы Саньцин, Сыси, Хэчун и Чуньтай, которые изначально выступали на юге, а также четыре аньхойские труппы. В становлении пекинской разновидности жанра приняли участие также артисты из Хубэя. В то же время была заимствована часть репертуара, мелодий и приемов исполнения из куньцюя – одного из локальных жанров традиционной китайской музыкальной драмы (Куньшань) и Циньцяна (мелодии провинций Шэньси и Ганьсу с особым ритмом), а также переняты некоторые местные народные мелодии. Посредством непрерывного обмена и интеграции сформировалась Пекинская опера, которая в своем дальнейшем развитии вобрала все лучшее, что имелось в других регионах Китая.

Пение пекинской оперы относится к вокальной стилистике баньцянь⁶², сформировавшейся в южных регионах Китая, однако применяются ещё две группы мелодий: сипи и эрхуан. Мотивы сипи более оживленные, звучат в высоком регистре, а эрхуан относительно низкие и грустные. Аккомпанемент Пекинской

⁶² О выразительных средствах пекинской оперы: *Сунь Лу*. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра Специальность 17.00.02. Музыкальное искусство. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на -Дону, 2016. 29 с.

оперы делится на две категории: вэньчан и учан. Вэньчан использует три основных инструмента: цзинху, цзинэрху и юэцинъ. Учан – губань (барабан, иногда дощечки или трещетки, ударами которых подчеркивается важное место рассказа) в качестве основного музыкального инструмента.



цзинху (京胡)



цзинэрху (京二胡)



юэцинъ (月琴)

Персонажи в традиционной пекинской опере делятся на 4 основных амплуа:

- шэн生(мужской персонаж),
- дань旦(женский персонаж),
- цзин净(для мужских ролей, в которых показаны персонажи с открытым и смелым характером),
- чоу (комические, но добродушные персонажи, а также коварные, хитроумные, но при этом глуповатые злодеи).

Каждый персонаж имеет набор определенных исполнительских особенностей. Пекинская опера использует исторические темы в качестве основного содержания. Существует более 1300 традиционных пьес. Исполнительская традиция пекинской оперы является одной из самых ярких и оригинальных в мире. Это важная форма выражения традиционной культуры китайцев.

Современная пекинская опера отражает социальную реальность, которая была сформирована после «Движения за новую культуру» в начале 1920-х годов. Современная пекинская опера и традиционная пекинская опера различаются по содержанию: традиционная пекинская опера в основном представляет исторические темы из далекого прошлого, например в таких произведениях, как «Прощай, моя наложница» (《霸王别姬》), а современная пекинская опера, как «Легенда о красном фонаре», основана на недавних, военных или революционных, событиях. Современная пекинская опера объединила в себе некоторые средства западной музыки, связанные, в основном, с гармонией и инструментовкой, и пение традиционной пекинской оперы. Также произошли изменения в гриме (важный атрибут традиционной пекинской оперы). Он стал легче и более приближен к реальной жизни. Традиционная опера – представление со значительной долей условности, объединяющее театральное действие, музыку, танец и даже акробатику. Характеры персонажей напоминают маски, их движения и жесты стилизованы и нередко утрированы. Коммунистическое руководство Китая хотело видеть новую оперу более реалистической. Тем не менее, некоторая условность представления, идущая от традиционной оперы, сохранились. Так, истребление врагов (сцена 10) показано как эффектная акробатическая сцена под аккомпанемент одних шумовых ударных – гонгов и барабанов.

Опера «Легенда о красном фонаре» является классикой современной китайской оперы. Она была признана как литературный и художественный образец во время культурной революции и стала очень популярной среди публики.

Как одна из восьми образцовых опер (八大样板戏), «Легенда о красном фонаре» способствовала преобразованиям и нововведениям в пекинской опере в 1960-х и 1970-х годах. Сегодня это произведение по-прежнему оказывает глубокое влияние на развитие китайской музыки своей уникальной тематикой и высоким художественным уровнем.

Действующие лица

Ли Юйхэ – железнодорожник, член коммунистической партии Китая (амплуа цзин)

Ли Темэй – дочь Ли Юйхэ (дань)

Бабушка Ли – мать Ли Юйхэ (дань)

Связной – связной революционной базы Сунлин Восьмой армии (шэн)

Точильщик – командир взвода партизанского отряда на Кипарисной горе (цзин)

Хуэй Лянь – соседка семьи Ли Юйхэ (дань)

Тетя Тянь – свекровь Хуэй Лянь (дань)

Командир партизанского отряда на Кипарисной горе (цзин)

Несколько партизан

Женщина, продающая кашу

Девушка, продающая сигареты

Трудящиеся

Хатояма – капитан японской жандармерии (чоу)

Ван Ляньцзюй – старший дозорный марионеточной полиции, бывший подпольный коммунист, позже перешедший на сторону врага (чоу)

Кандидат в жандармы Хоу (название японской жандармерии)

Командир пятёрки японской жандармерии (чоу)

Ненастоящий связной – шпион японской жандармерии (чоу)

Сапожник – шпион японской жандармерии (чоу)

Несколько японских жандармов, шпионов

Еще одна особенность революционной оперы по сравнению с классическим пекинским инвариантом: в системе амплуа появляются женские героические образы, близкие к амплуа цзин.

Сюжет «Легенды о красном фонаре» разворачивается на железнодорожной станции на Северо-Востоке Китая во время антияпонской войны. Ли Юйхэ, коммунист, работает железнодорожником. Три поколения его семьи участвовали в

революционном движении, начиная еще с всеобщей забастовки рабочих пекинско-ханькоуской железной дороги 7 февраля 1923 года.

Ли Юйхэ получил уведомление от своего начальства о том, что он должен встретить агента, который прибудет на поезде. Прибывший железнодорожник Ван Ляньцзюй с трудом передал Ли Юйхэ секретный код, но передать его дальше в отряд не удалось. Ли Юйхэ положил секретный код в коробку для еды, чтобы захватчики не нашли. Желая получить секретный код, японцы начали пытаться Ван Ляньцзюя. Он выдал Ли Юйхэ. Хатояма, глава жандармерии, использовал все известные ему пытки, но Ли Юйхэ упорно молчал. Хатояма снова отправился в дом Ли Юйхэ, чтобы заполучить секретный код обманным путем, но ему это не удалось. Тогда он решил убить Ли Юйхэ, его мать и дочь. Однако дочь Ли Юйхэ Ли Темей была освобождена, чтобы от нее получить секретный код. Японцы пытались выследить ее, но Ли Темей удалось уйти от слежки и под прикрытием семьи своего соседа Тянь Хуэйляня убежать на гору Байшань. По дороге она встретила партизан. Партизаны попросили солдат сопровождать Ли Темей в горы, а сами повели войско, чтобы противостоять врагу. Партизанский отряд на горе Байшань уничтожил врага. На горе Ли Темей передала секретный код командиру партизанского отряда, и солдаты отпраздновали свою победу.

Средствами актёрской игры раскрываются внутренние характеристики героев. Коллектив, осуществивший постановку «Легенды о красном фонаре», в основном использует традиционный стиль пения, характерный для пекинской оперы, но применяет и новые элементы, например, цитируется Интернационал.

Что касается инструментального сопровождения, в «Легенде о красном фонаре» впервые сочетаются традиционные для Пекинской оперы инструменты с инструментами западного симфонического оркестра, что, безусловно, является новым фактором в развитии жанра.⁶³ Первоначально оркестр пекинской оперы

⁶³李晗, 现代京剧唱腔音乐的变革与创新——以现代京剧《红灯记》为例//艺术教育, 2020年第9期, 第127 - 130页。Ли Хань. Реформа и инновации певческой музыки в современной пекинской опере — на примере современной пекинской оперы «Легенде о красном фонаре» // Художественное образование. – 2020. – № 09. С. 127 – 130.

включал в себя три инструмента - цзинху, цзин эрху и юэцин. Позднее в дополнение к ним были включены другие традиционные китайские национальные музыкальные инструменты, такие как пипа, эрху, сона и бамбуковая флейта. Иногда применяется техника «смешанного оркестра» (включение в национальный оркестр европейских инструментов) или даже использование одновременно двух оркестров – китайского и западного. Здесь сохраняются тембровые характеристики традиционной пекинской оперы, где существует система, напоминающая принципы лейттембров, но в целом инструментальных красок становится значительно больше. В процессе работы над оперой «Легенда о красном фонаре» была усовершенствована конструкция некоторых инструментов. Юэцин, в частности, был обогащен добавлением струн, а постановка руки улучшила технику исполнения. В цзинху (китайская струнный смычковый) была изменена головка смычка для более гармоничного сочетания с западным симфоническим оркестром.

Современная революционная опера «Легенда о красном фонаре» возникла в особый период исторического развития этого жанра. В силу политических причин произведение стало знаковым явлением национальной культуры.

Как подчёркивает Жэнь Шуай⁶⁴, в китайской оперной традиции инструменты не так активны, как в европейской: они не отвечают за драматургию, а в основном аккомпанируют певцам и создают звуковой колорит. Однако в революционной опере XX века функция оркестра расширяется и заимствует западные принципы и приемы. Восточное и европейское объединяются в трёх «этажах» партитуры – традиционные китайские инструменты в верхнем, представители классического симфонического оркестра в нижнем и их совмещение в среднем. Основная роль отведена струнным инструментам: смычковым цзинху и цзинэрху, щипковым юэцин. В отличие от европейской музыки, для китайской в сопровождении важны не множественность голосов (полифония и гармония), а тембр. Окраска звука цзинху – резкая, а цзинэрху – мягкая. Исполняя мелодию вместе с солистом,

⁶⁴ Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: дисс. канд. иск. – СПб., 2019. – С. 112.

инструменты создают смысловые акценты, либо сливаясь по тембру с голосом певца, либо контрастируя ему. Также для всех партий характерна мелизматика, множество украшений.

Щипковые пипа и жуань сопровождают голосу уже в более обычной для европейской оперы манере – с выделениями опорных тонов лада. Однако и они часто дублируют мелодию, обогащая её новыми тембрами. Европейская музыкальная традиция стала усваиваться слухом китайцев еще в первой половине XX века, причем с ярким проявлением китайской специфики – выразительным примером может послужить кантата Сянь Синхя «Хуанхэ». Поэтому введение трезвучных аккордов в оркестровую фактуру революционных опер уже не воспринималось как что-то чужеродное. Гармонизация китайских мелодий трезвучиями занимает значительное место в «Легенде о красном фонаре». Также, помимо исконной китайкой пентатоники, используются диатонические лады и иногда хроматизмы. Последние – в основном в инструментальных характеристиках врагов-японцев. При этом нельзя сказать, что было усвоено функционально-гармоническое мышление европейского типа. Трезвучия воспринимались главным образом как части звукоряда модальных систем (прежде всего той же пентатоники), и тяготение в тонику не формируется даже в заключительных каденциях отдельных арий.

В композиционном отношении опера представляет собой серию арий, между которыми расположены разговорные диалоги, часто с оркестровым сопровождением (мелодрама) и оркестровые интермедии. Таким образом, по своему строению «Легенда о красном фонаре» близка европейским операм с разговорными диалогами (немецкому зингшпилю, французской комической опере) или мюзиклу. Заметно стремление придать опере музыкальную целостность. Оркестровое вступление (увертюра) проводит главную лейттему («Марш большого меча»). Эта тема повторяется в других сценах как лейтмотив. Также подчеркнуто завершение оперы: перед расстрелом главного героя звучит Интернационал (кульминация всей оперы), мелодия которого, кстати, развивается

в китайской манере. А завершают оперу оркестровые сцены – пантомима с акробатикой (№ 10) и «Победный марш» (№ 11).

В опере одиннадцать сцен: «Встреча со связным» (”接应交通员”, «Принятие решения» (”接受任务”), «Избежание опасности в бесплатной столовой» (”粥棚脱险”. «Предательство Ван Ляньцзюня» (”王连举叛变”) , «Рассказ о семейной революционной истории» (”痛说革命家史”) , «Отправление на банкет и борьба с Хатоямой», (“赴宴斗鸠山”) , «Помощь масс» (“群众帮助”) , «Борьба на месте казни», (“刑场斗争”) «Идти вперёд волна за волной» (“前赴后继”) , «Истребление врагов из засады» (“伏击歼敌”) , «Победный марш» (“胜利前进”) .

Опера «Легенда о красном фонаре» открывается оркестровым вступлением, основная тема которого заимствована из мелодии величественного «Марша большого меча», известного также по первой строчке: «Наши мечи подняты над головами дьяволов, отрубите их!». Этот марш является образцом антияпонской патриотической песни, написанной композитором Май Синем в Шанхае в июле 1937 года как дань уважения двадцать девятому воинскому подразделению национальной революционной армии, которая в то время сражалась с японцами на мечах у Великой китайской стены. Эта активная и яркая мелодия, состоящая из двух элементов, становится главным лейтмотивом всей оперы (см. пример 14). Например, тема встречается в третьей сцене (побег из столовой) и в одиннадцатой сцене «Победный марш», отражая патриотическое и воодушевленное настроение. Таким образом, она приобретает значение лейттемы, музыкально объединяющей всю оперу.

«Марш большого меча» появился тогда, когда китайский народ больше всего в этом нуждался. Эта военная песня родилась в звуках восстания китайской нации против артиллерии японских захватчиков, что вызывало патриотическую гордость у китайцев. Тысячи молодых людей пели эту песню, отправляясь на фронт против японской армии. После того, как Шанхай был оккупирован, безоружные студенты

перед японской жандармерией спели «Отрубим мечами головы чертям» и вышли на улицы, чтобы собрать средства на изготовление больших мечей для будущих солдат. В Тайэрчжуане (провинция Шаньдун) китайская армия вела кровопролитную битву с японской армией, и на наполненном пороховым дымом поле боя время от времени раздавалось величественное пение «Марша большого меча».

Эта песня, сопровождавшая восьмилетнюю антияпонскую войну, заложила уникальный стиль антияпонских песен, в которых концентрировались страдания и сила. Вместе с произведениями, наиболее популярными во времена войны против японских захватчиков, такими как кантата «Желтая река» и «Марш добровольцев», она стала наиболее выразительным символом голоса времени и национального духа.

Основная тема оркестрового вступления (*F-dur*) состоит из двух элементов, первый из которых – начальные пять тактов примера 14.

Пример 14

雄伟壮阔地 慢速

稍快

琵琶

大阮

2长笛

双簧管 (A)

大管

2圆号 (F)

2小号 (B)

长号

定音鼓

吊钹

小军鼓

鼓板

高音大锣

高音小锣

中音鼓

锣鼓齐鸣

雄伟壮阔地 慢速

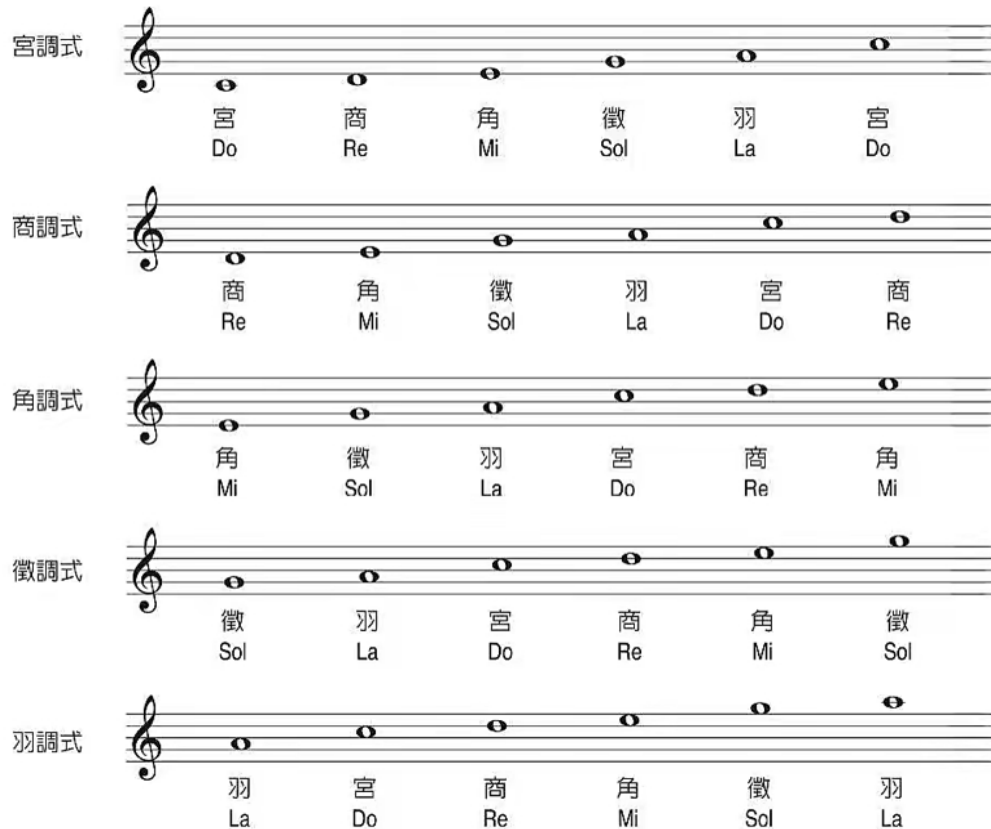
稍快

小提琴 I

小提琴 II

Мощное оркестровое *tutti* в динамике *fortissimo*, трели и тремоло, пунктирный ритм создают могущественный и непобедимый образ. Его мелодико-гармоническая основа исполняется квинтетом духовых инструментов, в состав которых входят две валторны (*in F*), две трубы (*in B*) и тромбон. Функцию аккомпанемента выполняют деревянные духовые, струнные и традиционные китайские инструменты. Важную сопровождающую роль играют ударные.

Мелодика в «Легенде о красном фонаре» наследует стиль и характеристики традиционной пекинской оперы и в основном базируются на пентатонике, в которой используются различные лады: гун, шан, цзюэ, чжен, юй, составляющие основу китайской музыки.



Лады имеют общий звуковой состав. Мелодия может начинаться с любой ступени и завершаться также любой, поэтому для традиционной китайской музыки роль и значение лада несравнимы по важности с мелодией, а мелодия является способом существования лада⁶⁵. При гармонизации аккордами эта особенность сохраняется: логика чередования аккордов не тонально-функциональная, а модальная.

Название лада зависит от опорной ступени, с которой начинается мелодия. Так, в первом элементе вступления прослеживается ярко выраженная пентатоника, на основе которой выработаны интонационные средства. В нисходящем и восходящем движениях звучат тоны тонического трезвучия, затрагивая шестую ступень (см. 3-5 такты примера 14). Другой интонационной особенностью является применение композитором нисходящей чистой кварты – призывной, энергичной и утверждающей (см. границы 2-3 такта примера 14).

⁶⁵Сяньлян Чжан. Особенности музыкальности мышления в китайском и европейском искусстве. – Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў 2018 / № 1 (29). С. 93.

Второй элемент темы состоит из стремительного восходящего движения шестнадцатых длительностей, исполняемых деревянными духовыми и струнными инструментами (см. 6-7 такты примера 14).

На примере начальных, экспозиционных сцен оперы покажем основные принципы ее строения.

Выход Ли Юйхэ на сцену сопровождается размеренной маршеобразной темой в аккордовой фактуре. Эта тема тоже будет звучать в других сценах оперы и, таким образом, выполняет функцию лейтмотива. Её ладовая основа – пятиступенный звукоряд с опорой *Е*. Первый сольный номер – напев Ли Юйхэ «Красный фонарь в руке» (имеется в виду сигнальный фонарь стрелочника на железнодорожной станции, который становится символом борьбы за новую жизнь). Мелодия изложена мелкими длительностями, богата мелизматикой. Это очень короткий напев: он имеет форму периода в 10 тактов. Вокальную мелодию дублируют деревянные духовые.

Та же ангемитонность с опорным тоном *Е* и строгий, но спокойный характер музыки становятся основными характеристиками небольшого оркестрового интермеццо между двумя первыми вокальными эпизодами. Оно иллюстрирует диалог отца и дочери – Ли Юйхэ и Ли Тэмэй. Герои ведут себя мужественно и решительно, однако в музыке (особенно в напевной партии альты) проявляются их душевная теплота и искренняя любовь друг к другу). Такова экспозиция первой сцены и главных героев.

Важная характеристика Ли Юйхэ – ария «Ребёнок бедняка вскоре научится управлять домом». Текст арии выступает здесь в роли некоего воспоминания и одновременно наставления. Китайский коммунист адресует свои размышления не какому-то конкретному собеседнику, а всем слушателям. Это воспринимается как драматический монолог.

Сцена заканчивается оркестровым номером «Прибытие поезда и спрыгивание связного с поезда». Музыка изображает движение поезда, используются хроматизмы.

Вторая сцена начинается с арии бабушки Ли Тэмэй «В ярком пламени революции». Здесь преобладает мелизматический тип пения, наполненный сложными распевами на основе пентатоники (опорный тон *Fis*); то же происходит и в оркестре.

Вступление следующего номера, интонационно и тонально (фа диес мажор) отражает инструментальную постлюдию предыдущего (музыка входа Ли Тэмэй с корзиной в дом), что также становится фактором музыкального объединения сцены. Ария Ли Тэмэй «Мужчины с красным, верным сердцем» - кульминация сцены. Музыка становится всё увереннее, смелее и торжественнее, а в пении по-прежнему много мелизматики.

Вокальные номера чередуются с оркестровыми эпизодами. Ли Юйхэ носит связного на спине под чёткую, механистичную, изложенную акцентированными триолями музыку, контрастирующую с пением его матери и дочери. Финальный номер сцены – ария Ли Юйхэ «Никакие трудности в мире не могут утратить коммуниста». Это ещё одна характеристика героя от первого лица, в которой переданы решительность и готовность идти на самопожертвование. Ли Юйхэ призывает своих единомышленников: «Будьте начеку, когда идёте... Революции мы предлагаем наши верные сердца». Квартовые и большесекундовые интонации звучат решительно, уверенно. В начале нового раздела (такт 10), где происходит ритмическое увеличение (шестнадцатые сменяются восьмыми), пение становится более размеренным, твёрдым, выдержанным, в нём появляется силлабика (такты 24-28). В этом ритме, но с доминированием распевов, звучит и кода арии (с такта 31 до конца).

Третью сцену открывает развернутое оркестровое вступление к арии Ли Юйхэ «Никакие препятствия не могут остановить меня». Оно интонационно родственно арии Ли Юэхэ из первого действия. Далее звучит диалог Ли Юйхэ и хора, олицетворяющего трудовые массы – спокойная мелодия песенного склада в имитационной полифонической фактуре. Такой способ изложения мелодии, а также присутствие полутонов, указывает на преобладание европейской гармонии

(*E-dur*). Отмечалось воздействие хоровых сцен из русских опер (особенно Мусоргского) на хоры «Легенды о красном фонаре».

На первый взгляд может показаться, что сольные партии действующих лиц почти не индивидуализированы. Господствуют типические приемы вокального интонирования пекинской оперы (пентатоническая основа, мелизматика и т.п.). И все же, в отличие от старой оперы, здесь наблюдается стремление показать индивидуальные настроения. В целом, по мере продвижения к героическому финалу, настроение арий трех основных героев становится более решительным и страстным. Японцы-захватчики показаны почти только оркестровой музыкой и почти не поют; их интонационные характеристики отличаются от китайской музыки, основанной на пентатонике, и больше происходят от европейской музыки.

2.2. Фортепианные переложения арий из оперы «Легенда о Красном фонаре»

В первое время существования Нового Китая фортепиано было мало известно китайцам. В период культурной революции произведения зарубежных композиторов были под запретом, западные музыкальные инструменты называли «продуктами буржуазии». Это привело к застою в развитии китайской фортепианной музыки. Однако Инь Чэнцзун понял, что сочетание европейских средств и пекинской оперы может стать хорошей основой для реабилитации фортепианного искусства в Китае перед коммунистическими властями.

В день образования КНР 1 октября 1967 года он играл на пианино на площади Тяньаньмэнь революционные песни и традиционный китайский репертуар, знакомый публике. Среди слушателей нашлись те, кто хотел услышать пекинскую оперу. Вечером, вернувшись домой, пианист за одну ночь сделал транскрипции некоторых номеров из «Легенды о красном фонаре» для фортепиано. На следующий день он играл и пел вживую с актерами пекинской оперы. Реакция публики была восторженной. После трех дней выступлений Инь Чэнцзун был настолько глубоко вдохновлен и воодушевлен, что решил продолжить развивать применение фортепиано к музыке пекинской оперы⁶⁶.

Премьерное исполнение этого переложения состоялось в Пекинском национальном театре 1 июля 1968 года на концерте, посвящённом 47-й годовщине основания Коммунистической партии Китая. На следующий день газета «Жэньминь жибао» опубликовала новость на первой полосе, которая стала первым шагом к возрождению китайской фортепианной культуры⁶⁷.

⁶⁶陈晓霞, 抹不去的中国情结——访世界著名钢琴家殷承宗//四川统一战线, 1994年第11期, 第17–21页。Чэнь Сяоя. Неизгладимые китайские следы Инь Чэнцзуна – интервью мирового известного пианиста Инь Чэнцзуна // Единый фронт провинции Сычуань. — 1994. — № 11. — С. 17–21.

⁶⁷ До этого момента в годы культурной революции европейские инструменты, включая фортепиано, были изгнаны из музыкальной жизни. Многие были физически уничтожены.

Аkkомпанемент пекинской оперы традиционно осуществляется в основном тремя инструментами (цзинху, цзинэрху, юэцин) с добавлением и других струнных и ударных (дощечки, барабаны, гонг, тарелки). В фортепианном аккомпанементе Инь заменяет их. Сопровождение соответствует первоисточнику оперы в мелодических, метроритмических аспектах, одновременно использует гармонию западной музыки и богатую фактурную выразительность фортепиано, не только имитируя уникальное очарование пекинской оперы, но и формируя свои собственные особенности. Произведение не только способствует развитию и обновлению аккомпанемента в китайской пекинской оперы, но также содействует интеграции западной музыки в Китае⁶⁸.

Фортепианный аккомпанемент соответствует в основном ритму оперы, но есть и различия. Традиционно инструменты в опере в основном проводят одну мелодию. Фортепианное сопровождение построено на многоголосии, которого нет в оригинале.

Порядок оперных номеров в клавире композитор изменил. Вот в каком виде они были представлены в опере (нумерация по клавиру):

№ 3. Напев Ли Юйхэ «Ребёнок бедняка вскоре научится управлять домом»

№ 1. Напев Ли Темэй «Мужчины с красным верным сердцем»

№ 4. Напев Ли Юйхэ «Никакие трудности в мире не могут устроить коммуниста»

№ 2. Напев Ли Темэй «Быть таким же человеком, как они»

№ 5. Прощальная музыка - напев Ли Юйхэ «Я полон мужества и силы»

№ 6. Напев бабушки Ли «Учись у своего отца его верности, мужеству и железной воле»

№ 7. Напев бабушки Ли «Долг крови должен быть оплачен кровью»

№ 8. Напев Ли Темэй «Никогда не покидаем поле боя, пока все волки не будут убиты»

⁶⁸Цу Нин. Роль творчества Инь Чэнцзуна в развитии национального китайского фортепианного искусства // Современное педагогическое образование, 2022, №1. – С. 103-110.

№ 12. Напев Ли Юйхэ «Бушующий дух в небесах»

№ 11. Напев Ли Юйхэ «Воспитанный я партией, чтобы стать железным человеком»

№ 9. Напев Ли Темэй «Осветить мой путь вперёд навсегда»

№ 10. Напев Ли Темэй «Пусть ненависть и ярость прорастут в моем сердце»

Кроме переложения арий из оперы «Легенда о красном фонаре», Инь Чэнцзун создал сюиту для фортепиано соло. Она состоит из восьми номеров, которые представляют собой переложения вокальных фрагментов. Седьмой номер – парафраз по восьми важнейшим напевам оперы. Их порядок отличается от последовательности в опере.

№ 3. Напев Ли Юйхэ «Ребёнок бедняка вскоре научится управлять домом»

№ 1. Напев Ли Темэй «Мужчины с красным верным сердцем»

№ 4. Напев Ли Юйхэ «Никакие трудности в мире не могут утешить коммуниста»

№ 2. Напев Ли Темэй «Быть таким же человеком, как они»

№ 5. Напев Ли Юйхэ «Я полон мужества и силы»

№ 6. Напев бабушки Ли «Долг крови должен быть оплачен кровью»

№ 7. Напев Ли Темэй «Никогда не покидаем поле боя, пока все волки не будут убиты»

№ 8. Напев Ли Темэй «Бушующий дух в небесах»

В фортепианной сюите синтезируются традиции китайской и европейской музыки. Европейская традиция представлена гомофонно-гармонической фактурой, аккордами и каденциями классической тональной системы, в частности, органичным пунктом. При этом в аккордах нет европейской функциональной логики. Они связаны по принципам модальной гармонии. Аккордовая вертикаль символизирует в революционной опере стремление к новой жизни⁶⁹.

⁶⁹战丽, 戏韵与琴韵——钢琴伴唱京剧《红灯记》的创作与演奏技法研究//中国戏剧, 2021年第4期, 第81–82页。Чжан Ли. Оперный ритм и мелодия циня: Исследование техники создания и

Китайская же природа передаётся через бесполутоновость в мелодии (с опорой на пентатонику), обилие синкопированных ритмов. «Освоение европейских композиторских техник не разрушает связи с китайским национальным стилем, и этот сплав делает китайскую музыку неповторимой по колориту и эмоциональному воздействию»⁷⁰.

Скорее всего, Инь переложил наиболее популярные и любимые народом арии – вспомним, что импульсом стало его выступление на площади Тяньаньмэнь. Он явно не стремился отразить ни в переложении арий, ни в сюите, целостную идею и композицию оперы – тогда ему пришлось бы перекладывать и увертюру с «Маршем большого меча», и Интернационал, и финальный «Победный марш». Но ничего этого нет. Видимо, пианиста привлекли не революционные песни новейшего происхождения, а мелодии арий, которые в большей мере все-таки опираются на китайскую традицию, идущую из прошлого, и максимально выражают национальную специфику.

При этом Инь Чэнцзун явно заботится о циклической композиции своих переложений, которые отражают материал оперы частично. В чем это проявляется? Поскольку все номера и аккомпанемента, и фортепианной сюиты представляют собой только арии, то для достижения единства и цельности цикла возможно только провести единую линию развития. Такая линия есть и в самой опере: постепенное усиление героических образов в ариях всех действующих лиц, нарастание энергии сопротивления врагу. Поэтому первая ария Ли Юйхэ («Ребенок бедняка научится управлять домом») стала третьим номером и в переложении арий, и в сюите, а перед ней идут две более лирические арии Ли Темэй. Завершает и цикл переложений (№ 12), и сольную фортепианную сюиту (№ 8) ария Ли Юйхэ «Бушующий дух в небесах». Инь Чэнцзун превращает эту арию в настоящую

исполнения пекинской оперы «Легенды о красном фонаре» в сопровождении фортепиано в китайской драме. // Вестник Шанхайской консерватории, 2021, № 4. — С. 81–82.

⁷⁰Брагина Н. Н., Ван Цзе. «Китайский романтизм» в камерной вокальной музыке первой трети XX века//Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального. – С. 77.

виртуозную фантазию, финал в концертном стиле, что подчеркивает триумф героической идеи.

Аkkомпанемент традиционных инструментов в опере в основном представляет собой исполнение всем составом одной мелодии. Инструменты симфонического оркестра часто играют гармонизацию трезвучными аккордами. В оригинале часто используется прием, не характерный для собственно европейской музыки: пока тянется звук в вокальной партии, оркестр для усиления напряжения быстро повторяет один и тот же аккорд. Этот прием сохранял и Инь Чэнцзун в своих переложениях.

Инь Чэнцзун, с одной стороны, сохраняет и иногда даже усиливает национальную, китайскую специфику музыки, но при этом также и связь с европейской традицией становится более заметной. Во-первых, он использует характерную для романтической фортепианной музыки фактуру – арпеджированную гармоническую фигурацию, которой, естественно, не было в оркестровом изложении. При этом он с большей определенностью подчеркивает басы аккордов. Во-вторых, он, в основном следуя гармонической логике оригинала, несколько детализирует и усложняет гармонию. Это достигается двумя способами. Первый: там, где в оригинале использовались главные трезвучия, Инь применяет трезвучия и побочных ступеней (третьей, шестой). Второй способ заключается в усложнении аккордов: нередко вместо трезвучной гармонии Инь использует диссонирующий септаккорд или его обращение.

Фортепианное изложение – в основном камерное, прозрачное. Кроме гармонической арпеджированной фигуры Инь Чэнцзун использует октавную, аккордовую технику – особенно ближе к финалу, что приближает изложение к виртуозному концертному стилю в некоторых пьесах.

№ 1. Ария Ли Темэй «Мужчины с красным верным сердцем». Фактура аккомпанемента арпеджированная, китайская ангемитоника максимально приближается к европейской гармонии, особенно Дебюсси (пример 15).

Тональность фа диез мажор дает возможность создания аккомпанемента «на черных клавишах».

Пример 15

中快

唱腔

(白)奶奶,您听我说!

(唱)我家的表叔数不

钢琴

mp

mf

p

mp

mf

p

清,没有大事不登门。虽说是,

mp

mf

p

В первом разделе бесполутоновая вокальная партия изобилует мелизматикой и распевами, движение мелодии волнообразное, что придаёт ей лирический характер. Это рассказ героини о мужественных людях, которых она считает близкими: «И всё же они ближе к нам, чем наши собственные родственники». Но с появлением размера $\frac{1}{4}$ всё меняется. Исчезают распевы, короткие фразы превращаются в длинные непрерывные предложения (пример 16). Здесь произносятся слова: «Мужчины с горячим, верным сердцем».

Пример 16

奥 妙 我 也 能 猜 出

几 分： 他 们 和 爹 爹 都 一 样， 都 有

坚定有力地 稍快 *f*

pp *mf* *mp* *f* *mp*

При переработке в фортепианную пьесу Инь Чэнцзун в основном созранил весь текст фортепианного аккомпанемента. Поскольку аккомпанемент и в опере, и в переложении Инь Чэнцзуна в основном дублировал и расцвечивал вокальные партии, то в сюите он сохраняется (ср. пример 3 с примером 15), и не возникает необходимости специально выписывать мелодию арии.

Пример 17

天真活泼地 中快

【西皮流水】

殷承宗改编

mf *mp*

№ 2. Ария Ли Темэй «Быть таким же человеком, как они» открывается довольно продолжительным вступлением, досочиненным Инь Чэнцзуном (пример 18). Оно как бы прочерчивает драматургию пьесы. Первый элемент – лирическая мелодия под фигурационный аккомпанемент. Второй – имитация звучания гучжэня (репетиции шестнадцатыми) – в фортепианном переложении подражание гучжэню звучит еще более выпукло, чем в оркестровом сопровождении оперы. Третий элемент – танцевальная мелодия, предвосхищающая заключительный раздел арии.

Пример 18

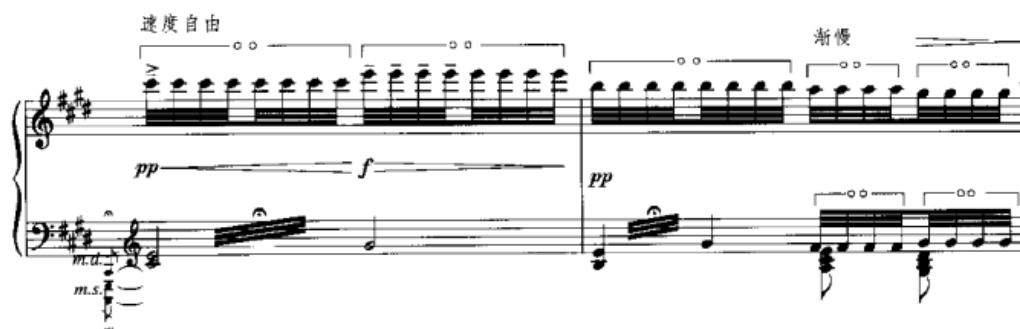
The musical score consists of three systems. The first system is a piano introduction with a melodic line in the right hand and arpeggiated accompaniment in the left hand, marked '渐慢' (Ritardando). The second system features a vocal line with lyrics '(白) 红灯是咱们的传家宝?' and piano accompaniment with dynamic markings 'pp', 'mf', and 'pp', also marked '渐慢'. The third system shows a piano accompaniment with a melodic line, marked '明亮地 原速' (Brightly, Al Fine) and 'mp'.

Первый раздел звучит как лирическое вступление к основной части. В мелодии много распевов, арпеджированная фактура партии фортепиано напоминает арфовые переборы. Второй раздел пьесы намного масштабнее первого. Его тональный центр – си-мажорное трезвучие. При этом по большей части сохраняется звукоряд ми мажора и лишь изредка появляется ля диэз. Но даже в заключительной каденции последний си-мажорный аккорд звучит не как тоника, а как «доминанта» (или тоника доминантового лада). Скорее всего, Инь Чэнцзун усовершенствовал европейскую гармонизацию одного из пентатонических

китайских ладов. Создание эффекта неустойчивого окончания, как и во многих других случаях, не предполагалось ни в опере, ни в переложении.

На самый конец номера приходится кульминация: певица тянет высокую ноту на *ff*. В аккомпанементе – и у фортепиано, и у ударных – в это время звучит тремоло (примеры 19,21) Здесь утверждается намерение героини быть защитницей своей страны. Таким образом, в арии происходит развитие образа: от лирики – к героике. Это подчеркивается и в фактуре аккомпанемент: завершается номер досочиненными Инь Чэнцзуном эффектным пассажем через всю клавиатуру и мощными аккордами с форшлагами (пример 20), напоминающими проведение у фортепиано темы вступления в Первом концерте Чайковского.

Пример 19



Пример 20



Пример 21



№ 3. Ария Ли Юйхэ «Ребёнок бедняка вскоре научится управлять домом».

Пример 22

中快 (白) 好闺女!

钢琴

鼓板

【西皮原板】

腔 (唱) 提篮小卖 拾煤渣, 担水

Пример 23

栽什么树苗 结什么果, 撒什么种



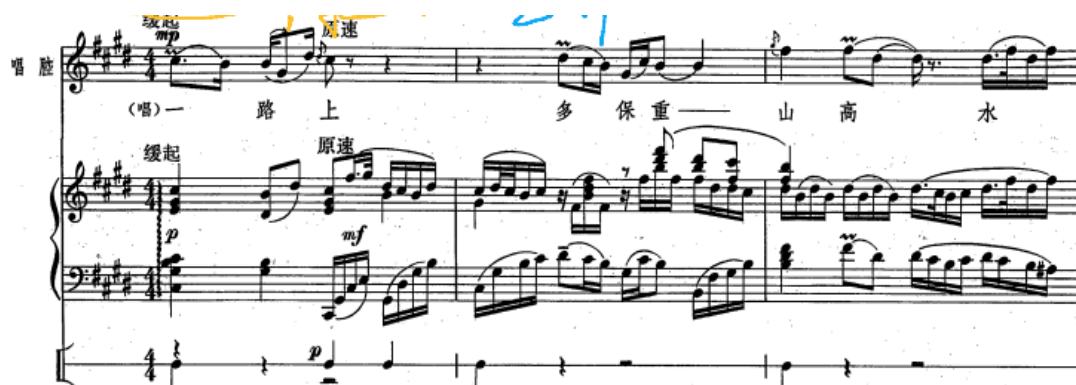
В аккомпанементе Инь Чэнцзунуа присутствует ладовая переменность, на пентатонической основе ясно представлена параллельная мажоро-минорная система. Фортепиано имитирует китайского национальный ударный инструмент юйгу – один из основных инструментов, аккомпанирующих песням и танцам⁷¹..

В кульминации на фоне протянутого звука у певца звучат энергичные аккордовые репетиции. А затем, изменив фактуру с фигурационной на аккордовую, Инь подчеркивает танцевальный оттенок мелодии.

№ 4. Ария Ли Юйхэ «Никакие трудности в мире не могут утратить коммуниста» (*E-dur – Fis-dur*) Ли Юйхэ одновременно и предостерегает от опасностей («Следуйте по... тихим и безопасным путям») и призывает не бояться трудностей.

Партии фортепиано и ударных здесь сложны и виртуозны. Автор переложения подражает тембрам китайских инструментов.

Пример 24



⁷¹ Чэнь Цзэкан. Национальные китайские ударные инструменты: история и роль в традиционной и современной музыкальной культуре. Дисс. на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. - М., 2024. - С. 56.

Уже из тонального плана ясно, что эта часть контрастна предыдущей. Появляются и хроматические звуки, и альтерированные ступени, характерные для европейской традиции. Возможно, именно в них композитор отражает «трудности». Конфликт выражается не только в аккордике и фактуре, но и в динамике. Постоянное чередование *f – mp*, *mf – f*, *f – p* и других контрастных нюансов создаёт впечатление, с одной стороны, робости и нерешительности, а с другой – грозных и смелых сил.

В соответствующей пьесе в фортепианной сюите Инь Чэнцзун стремится сохранить основные средства, найденные в переложении арии. Это не так просто, потому что в переложении большую выразительную нагрузку принимают на себя ударные, которые в пьесе сюиты надо имитировать. Композитор достигает нужного эффекта, используя регистровые возможности рояля. Фактурные условия выводят на передний план средства европейской гармонии (Пример 26).

Пример 26

The musical score for Example 26 consists of two systems. The first system is for piano, with a tempo marking of '亲切地 中慢' (Affectionately, Moderato). It features a complex texture with multiple layers of chords and moving lines. Dynamic markings include *f*, *mp*, *p*, and *pp*. The second system is for violin, with tempo markings of '缓起' (Ritardando) and '原速' (Allegro). It features a more melodic line with dynamic markings of *p* and *mf*. The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature.

Однако, автор всегда остаётся китайским музыкантом, хотя и не отказывается от синтеза традиций, вкладывая в фортепианную фактуру ресурсы, напоминающие звучание ансамбля китайских традиционных инструментов (Пример 27).

Пример 27



В № 5 «Я полон мужества и силы» Ли Юйхэ даёт напутствие своим родным: матери (бабушке Ли Темэй) и дочери. Плотная многоголосная аккордовая фактура с первых тактов даёт понять: перед нами решительный марш революционеров (пример 28).

В этом номере Инь Чэнцзун сознательно усложняет гармонию, вводя (правда, немного) хроматические интонации, а иногда и резкие диссонирующие сочетания. Он сочиняет фортепианное вступление к арии, где подражает звону колоколов, зовущих на восстание (или китайских идиофонов, похожих на колокола). Аккорды диссонирующие: мажорные трезвучие с секстой (вертикали пентатонического происхождения), в которые вторгается совершенно чуждая гармония уменьшенного септаккорда (двойная доминанта в ми мажоре, с повышенной четвертой ступенью и минорной третьей, пример 29) Далее одиночные удары превращаются в имитацию быстрого перезвона. Это продолжается в течение всего раздела.

Пример 28



Композитор использует плотную аккордовую фактуру (Пример 29).

Пример 29



Также привлекает внимание слушателя приём, который ещё ни разу не появлялся, – переченье. Оно встречается в 11–12 тактах основного раздела (в размере $\frac{1}{4}$): в правой руке взят *C*, а в левой – *Cis* (пример 30). Натуральная и альтерированная ступень у разных голосов считается нарушением правил классической европейской гармонии и тем более практически не используется в китайской, но в европейской музыке второй половины XIX – XX веков – это обычное явление.

Пример 30



В заключительной каденции арии Инь вновь вводит уменьшенный септаккорд (на этот раз в тонику, ми мажор), но на его фоне (в аккорде до бекар) в вокальной партии настойчиво звучит до диез, в соответствии с национальным пентатоническим ладом. Возможно, композитор-пианист таки способом

подчеркивает стойкость главного героя, его решимость отстаивать национальную независимость своей Родины.

№ 6 – Ария бабушки Ли «Учись у своего отца его верности...» (*e-moll*).

Пример 31

The musical score for Example 31 is written for piano and percussion. The piano part is in E minor (e-moll) and features a complex, rhythmic melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The tempo is marked '速度自田' (Tempo: Jiyu). The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *Sub. p* (subito piano). The percussion part consists of three staves: '鼓板' (Gobu), '中音大锣' (Chongyin Dabao), '中音小锣' (Chongyin Xiaobao), and '中音钹' (Chongyin Di). The score is marked with 'Инь' (Yin) at the end.

Чэнцзун сочиняет вступление (две строки), которое начинается с того же самого уменьшенного септаккорда, который был во вступлении предыдущей арии, только теперь это двойная доминанта ми минора. Таким образом, при помощи местной лейтгармонии, он сознательно старается объединить арии сюиты в единое «повествование».

Характер вокальной мелодии близок к народной песне, она полностью построена на немного изменённом ладу Шан, символизирующем силу и справедливость. Партия сопрано проста, зато аккомпанемент звучит и выглядит очень колоритно за счёт разложенных аккордов, синкоп и тремоло.

В завершающем эпизоде используются диатонические семиступенные лады (пример 32), причем с различным составом: преобладает натуральный ми минор, но в фортепианной партии появляется и оборот дорийского лада от ми. При этом завершается вся пьеса ля-минорным аккордом.

Пример 32

【原板】 渐慢 原速

挺得住, 你要坚强, 学你爹心红胆壮志如

В фортепианной сюите этот номер отсутствует.

№ 7. Ария бабушки Ли «Долг крови должен быть оплачен кровью» (*e-moll – a-moll*), начинается с речитативного возгласа солистки, после которого идёт небольшое маршеобразное вступление (пример 33).

Пример 33

中快

唱腔

(白) 铁梅, 挺起来! 听奶奶说!

钢琴

鼓板

中音大锣

中音小锣

中音钹

Вокальная мелодия кажется по-народному простой, но текст напева серьёзен и трагичен: «Эти черти убили твоих отца и мать... Помни этот долг крови и слёз». На восточную традицию указывает в основном ритмический рисунок с синкопами и обилие мелизмов (пример 34).

Пример 34

惨死在魔掌, 李玉和为革命东奔



На завершающие такты приходится смелое восклицание, распев которого занимает длинную фразу без размера в условные 10-11 тактов. В аккомпанементе звучат тремолирующие интонации на гармониях доминанты и субдоминанты, в которую и происходит модуляция.

Эта часть написана не в тональной, а в модальной системе.

Пример 35



Пример 36



В соответствии с народным духом мелодии, здесь также присутствует имитация тембров национальных инструментов, отражённая всё в тех же мелизмах, флажолетах, арпеджиато и тремоло (пример 37).

Пример 37



Возможно провести параллели с творчеством Дебюсси и других композиторов-импрессионистов, которые использовали в своих сочинениях модальность как краску.

№ 8. Ария Ли Темэй «Никогда не покидаем поле боя, пока все волки не будут убиты» (*D-dur – A-dur*). В арии создается образ истинной коммунистки. Это отражается и в тексте, и в музыке. Фортепиано и ударные очень натурально изображают звучание *tutti* оркестра в начальном разделе, хотя применяется арпеджированная фортепианная фактура. Ощущение тутти создается октавными удвоениями и насыщением ткани аккордами. Используются аккорды побочных ступеней, с обилием неаккордовых тонов.

Пример 38





После кульминации на «взлёте» аккорда *Fis-Cis-E-Fis* и небольшого построения, построенного на звучании всех ударных, начинается второй раздел. Его фактура более проста, в ней нет арпеджированных созвучий. Нет особых изысков и в партии ударных, они просто держат сильную долю, что соответствует энергичному танцевальному характеру музыки.

Со сменой размера на 4/4, в небольшой, но очень значительной, решительной коде возвращаются первоначальный масштаб звучания: тремоло, в том числе у ударных, и арпеджиато (пример 39).

Пример 39



В фортепианной сюите это номер 7, предпоследний, предшествующий финалу. И монументальное звучание коды готовит виртуозно-концертный стиль последнего номера сюиты. Как видно из примеров 40–42, Инъ не меняет фактуру своего аккомпанемента.

Пример 40

中速

ff mf

mp mf

Пример 41

由慢渐快

ff

Пример 42

突慢

mf f

10 11

Ещё один сольный номер юной революционерки – ария Ли Темэй – № 9 «Осветить мой путь вперёд навсегда» (*D-dur* – *A-dur*). В цикле арий с аккомпанементом с нее окончательно утверждается монументальный героический фортепианный стиль, подготовленный кодой предыдущей, седьмой арии. Инь Чэнцзун сочиняет вступление, контрастирующее самой арии: это самостоятельный восьмитактовый период в натуральном си миноре (сама ария начинается в ре мажоре (пример 43). Обращают внимание мощные аккорды, в том числе усиленные форшлаговыми повторениями (тт. 3–4). А также подчеркнуто резкий диссонанс – задержание *A* к терции квинтсектаккорда второй ступени *G*, звучащие одновременно (т. 2).

Тем не менее, европейские средства совершенно не заслоняют здесь китайские: национальный колорит создается благодаря мелизматике, например, в примере 20 в вокальной партии видно, что за счёт форшлага (звук ми) нисходящий мажорный тетрахорд приобретает пентатоническую окраску (лад цзеюэ).

Пример 43

The musical score for Example 43 is presented in two systems. The first system includes a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is in 2/4 time, marked '中慢' (Moderato), and features a series of chords and arpeggiated figures. The vocal line is in 2/4 time, marked '【二黄原板】' (Erhuang Yuanban), and features a melodic line with a tempo marking of 62. The second system continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part includes a section marked 'f' (forte) and 'mp' (mezzo-piano). The vocal line includes a section marked 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time.

Неспроста автор наделяет героиню этой лейтинтонацией: Цзюэ – лад как гнева (по отношению к врагам), так и гуманности (по отношению к семье и союзникам Темэй).

В фортепианной сюите номер отсутствует

№ 10. «Пусть ненависть и ярость прорастут в моём сердце!» – восклицает Ли Темэй в своей арии (*e-moll – G-dur*), которая в опере звучит уже после расстрела ее отца. Как и в арии «Не покидаем поле боя», начальный раздел здесь подражает оркестровому *tutti*. Уплотнённая аккордовая фактура (в том числе с форшлаговыми повторениями аккордов), полновесные тремоло и арпеджиато, чёткая пульсация ударных и обилие сложных ритмов в вокальной партии – всё указывает на гнев, ярость и ненависть, упоминаемые в тексте (пример 44). Из тональности *e-moll* также условно выделяется лад цзюэ. Но если в предыдущей арии гнев и гуманность пребывали в равновесии, то теперь готовность победить врагов перевешивает.

Пример 44

The musical score for Example 44 consists of two systems. The first system shows a vocal line (soprano) and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "提起 敌 寇" (Tǐqǐ Dì Kòu). The piano accompaniment features dense chordal textures with many triplets and sixteenth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics "心 肺 炸!" (Xīn Fèi Zhà!). The piano accompaniment continues with similar dense textures, including a section marked with a forte (f) dynamic and a triplet of sixteenth notes. The score is written in E minor/G major (one sharp) and includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*.

В фортепианном отыгрыше перед основным, более подвижным разделом присутствует почти одновременное резкое сочетание диатонической и альтерированной ступени в разных октавах (гармония секундакорда второй ступени ре мажора с пониженной гармонической ступенью, которая тут же переходит в натуральную (пример 45). Такой эффект приближает фортепиано к звучанию инструментов с неопределённой высотой звука. В применении глиссандо тоже можно видеть аллюзию на колокольчики и гучжень в традиционном китайском оркестре. В эпизоде в размере $\frac{1}{4}$ (пример 46) в вокальной партии чувствуется уже другой лад китайской пентатоники – юй – лад мудрости и одновременно мрака. В тексте напева на этот раздел приходятся слова: «Я готова: арестуй меня...».

Пример 45

Example 45 is a musical score for piano and voice. The piano part is in G major, 2/4 time, and features a complex harmonic structure with a sharp contrast between diatonic and altered notes. The vocal part is in G major, 2/4 time, and features a melody that is both expressive and technically demanding. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *mf*, and tempo markings such as "由慢渐快" (rushing from slow to fast) and "快速" (fast). The lyrics are in Chinese: "咬住恨, 嚼碎仇恨强嘴" (Bite and hold the hatred, chew and crush the hatred, strong mouth).

Пример 46

Example 46 is a musical score for piano and voice. The piano part is in G major, 2/4 time, and features a complex harmonic structure with a sharp contrast between diatonic and altered notes. The vocal part is in G major, 2/4 time, and features a melody that is both expressive and technically demanding. The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, and *mf*, and tempo markings such as "快速" (fast). The lyrics are in Chinese: "咬住恨, 嚼碎仇恨强嘴" (Bite and hold the hatred, chew and crush the hatred, strong mouth).



В № 11 – ария Ли Юйхэ «Я воспитан партией, чтобы стать железным человеком» (*cis-moll – fis-moll*) (пример 47). В опере это последняя ария героя перед звучанием Интернационала и расстрелом. Музыкальный материал основан на пятиступенном ладе юй, иногда переходящем в цзюэ. Смена устоя приходится на моменты, когда фактура становится прозрачнее, а в тексте звучат относительно спокойные слова «Моим единственным сожалением... является счёт, который я не отдал».

Пример 47

Кода, на слова «С какой радостью я бы умер за революцию!» – самый эффектный и яркий раздел в плане фактуры (пример 48): подчеркнута ангемитонная мелодия на *ff* сопровождается мощными октавами и тремолирующими аккордами в аккомпанементе.

Пример 48

The musical score for Example 48 consists of two systems. The first system features a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line in the treble clef. The piano part includes a powerful arpeggiated introduction marked *f* (forte) and *ff* (fortissimo), followed by a melodic line with various dynamics including *mp* (mezzo-piano), *sf* (sforzando), and *mf* (mezzo-forte). The vocal line has lyrics in Chinese: "为革命 粉身碎骨" (For the revolution, I will sacrifice my body and bones). The second system continues the piano accompaniment with a melodic line in the treble clef, marked *mf* (mezzo-forte), and a vocal line with lyrics: "也 心甘!" (Also, I am willing!). The tempo marking "慢速" (Adagio) is present in the second system.

Завершает цикл переложений арий из оперы "Легенда о красном фонаре" № 12 – ария Ли Юйхэ «Бушующий дух в небесах». Инь Чэнцзун для финала выбирает не последнюю арию Ли Юйхэ, а ту, которая максимально и наиболее цельно выражает его характер и веру в победу. К тому же это самая большая ария, прекрасно подходящая на роль итога.

Здесь собираются все виды техники: предельно быстрые арпеджиато, октавные и гаммообразные пассажи – все это чередуется в свободном, почти импровизационном сопоставлении с нарастанием энергии и героической мощи к коде.

Как и во многих других ариях, Инь Чэнцзун сочинил вступление. Его музыка вызывает аллюзии на начало Второго фортепианного концерта Рахманинова. Колокольная раскатка «аккорд – бас», постепенное крещендо, приводящее к важнейшему лейтмотиву, который изложен аккордами, а мелодия представляет собой опевание одного тона. Видимо, Инь Чэнцзун увидел его близость (конечно, совершенно случайную) одной из лейтинтонаций рахманиновского концерта и решил усилить эту аллюзию. В результате и завершающая ария, и вся сюита

приобрели значительно большую монументальность и вписались в русско-европейский и мировой интертекст.

Пример 49

The musical score for Example 49 consists of two systems. The first system features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics '曾 胜' (Zeng Sheng) and '狱 警 传' (Yu Jing Chuan). The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*. The second system continues the vocal line with the lyrics '似 猿 噪' (Si Yuan Zao) and '我 迈' (Wo Mai), and the piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *mp*.

Как уже отмечалось, в фортепианной сюите присутствуют и любопытные частные образцы синтеза традиций китайской и европейской музыки. К примеру, и для той, и для другой культуры характерны пустые бурдонные квинты. Инь талантливо обыгрывает этот приём, используя его то в сочетании с китайской мелодией, то с европейскими гармоническими последовательностями.

Уже само переложение фрагментов китайской оперы для фортепиано – синтез традиций. Попад в Китай, фортепиано почти сразу стало очень популярно у композиторов и исполнителей. Несмотря на то, что во время культурной революции фортепианную музыку, как мы уже отмечали, пытались запретить как буржуазный, антисоциалистический пласт культуры, именно с этого начался новый этап её развития, когда появилась устойчивая тенденция «использовать

зарубежные достижения в интересах Китая»⁷².

В переложениях арий из оперы «Легенда о Красном фонаре» Инь Чэнцзуна сохраняет оригинальное очарование пекинской оперы и значительно усиливает традиции западного искусства, прежде всего за счет фортепианной фактуры, опирающейся на традиции романтиков (Лист, Григ, Рахманинов), Дебюсси и неофольклористов XX века. Эти две разные формы искусства идеально сочетаются друг с другом, создавая китайскую национальную амальгаму музыки европейского типа.

Инь Чэнцзун использовал европейские методы композиции, чтобы не только продемонстрировать уникальные музыкальные характеристики фортепиано, но сохранить китайские национальные особенности.

Сравнив переложения арий для голоса фортепиано и ударных с фортепианной сюитой, отметим, что номера с первого по пятый отличаются от клавира только тем, что в них отсутствуют строчки вокальной и ударной партий. Несмотря на ограниченные изменения в звучании арий при приспособлении к ним фортепианных аккомпанементов, следует заметить, что для развития музыкальной культуры европейского типа в Китае сочинения Инь Чэнцзуна на основе революционной оперы оказались важными, поскольку здесь отчётливо проявились возможности вписать фортепиано в контекст национальной традиции, рассматривать западный инструмент как выразитель китайского музыкального мышления, сохраняющего тембровые и выразительные ресурсы инструментального ансамбля пекинской оперы, но расширяющего возможности традиционного сопровождения за счёт ограниченного использования некоторых элементов европейской гармонии, не нарушающего канонического звучания арий.

Клави́р Инь Чэнцзуна – значительное произведение, в котором успешно были объединены европейские методы транскрипции с материалом пекинской оперы,

⁷²Го Чжиюй. Творчество Сунь Ицяна: синтез национальных и европейских традиций: дисс. канд. иск. – СПб., 2022. – С. 17.

что стало важным этапом в развитии китайского фортепианного творчества. Применительно к традиционной пекинской опере впервые была предложена замена национального инструментального сопровождения пению европейским клавишным инструментом.

Глава 3. Концерт «Хуанхэ» для фортепиано с оркестром и его первооснова – одноименная кантата Сянь Синхая

Центральным произведением в творчестве Инь Чэнцзуна является концерт «Хуанхэ». Здесь в полной мере выявились его виртуозные возможности как пианиста, а также композиторское дарование как самого Иня, так и его коллег.

Меру участия в создании музыкального текста концерта каждого из членов коллектива определить затруднительно, хотя формальные задачи между участниками коллектива были разделены достаточно чётко: над созданием фортепианной партии работали Чу Ванхуа⁷³ и Инь Чэнцун, Лю Чжуан⁷⁴ отвечала за форму концерта в плане её соотнесения с материалом кантаты Сянь Синхая (она была единственным на тот момент композитором с полноценной композиторской выучкой) Шэн Лихун⁷⁵ занимался идеологическим воспитанием коллектива, Юй Хэйю был наблюдателем от министерства культуры и лично Цзян Цин – жены Мао Цзедуна, которая была министром. Ши Шучэн⁷⁶ и Сюй Фэйсин⁷⁷ – самые молодые участники коллектива, по всей видимости, выполняли секретарские функции. Таким образом, скорее всего, собственно композиторской работой занимались три человека: Чу Ванхуа, Инь Чэнцун и Лю Чжуан

Особое значение концерта определяется тем, что он был создан по непосредственному заданию и под прямым контролем официальных властей Китая, поэтому работа может быть однозначно охарактеризована как знаковое явление культурной революции.

Прежде всего, это касается проблемы авторства концерта. При том, что коллективные произведения – совсем не редкость в истории музыки – здесь есть

⁷³Чу Ванхуа (1941 г.р.) учился в Китае и Австралии, автор симфонических циклов, сонат, хоровых, камерно-инструментальных сочинений, пьес для традиционных китайских инструментов. Один из наиболее авторитетных современных китайских композиторов.

⁷⁴Лю Чжуан (1932—2011^[1]) училась в Китае и СССР, преподавала в консерваториях Шанхая и Пекина. Автор фортепианных, хоровых произведений, песен.

⁷⁵Шэн Лихун (1926–2022) – пианист, член КПК.

⁷⁶Ши Шучэн (1946 г.р.) в 1989 году сделал новую редакцию концерта "Хуанхэ".

⁷⁷Сюй Фэйсин (1946 г.р.) – ученик Инь Чэнцзуна.

отличия от европейских композиторских подходов: прорисовывается характерная для китайских традиционных ансамблей форма коллективного авторства, основанного на импровизации. Концерт содержит фиксированный текст, но явно сохраняет черты импровизационности, проявившиеся в процессе композиции. По ряду признаков его можно рассматривать как своего рода записанную импровизацию, отражающую способы китайского традиционного музицирования на основе сочинения Сянь Синхая. Такой подход не свойствен жанру европейского фортепианного концерта. Следует обратить внимание на гармонический язык и формообразование в произведении. Они, конечно, имеют в большой степени европейскую природу. Однако функциональные связи в гармонии реализуются в логике, не типичной для европейских нормативов классико-романтической эпохи, на которые явно ориентируется концерт «Желтая река» (Лист, Чайковский, Рахманинов). Однако, необходимо отметить, что и сама европейская музыка первой половины XX века отошла от тонально-функциональной гармонии.

Формы разных частей концерта имеют черты репризности, но говорить здесь о каком-либо воплощении типичных инструментальных форм европейской традиции трудно. Совершенно очевидно, что, несмотря на виртуозное (на крайнем пределе возможностей пианиста) использование ресурсов рояля, здесь реализуются многие приёмы музицирования на китайской цитре – гучжене. В некоторых местах (например, в третьей части) длинные репетиции при изложении мелодии явно указывают на связь с практикой игры на китайских цимбалах – янцине. Очень специфична трактовка оркестра. При том, что здесь нормальный для большого оркестра состав, принципы инструментовки весьма своеобразные. Они характеризуются плотными пластами созвучий, объединяемых чаще по высоте, чем по тембру (черта, роднящая композицию с китайскими традиционными дворцовыми ансамблями).

Большое значение имеет связь концерта с кантатой Сянь Синхая, где не только содержится тематический материал, преобразованный в концерте, но

определены смысловые моменты, выраженные как в словесном тексте, так и в его музыкальных прочтениях.

3.1. Сянь Синхай. Кантата «Хуанхэ» как результат синтеза китайской и европейской музыкальных традиций

В 1939 году композитор Сянь Синхай написал кантату «Хуанхэ», отразившую мощь защитников родной державы во время войны при сопротивлении японским захватчикам. В качестве текстов для кантаты были выбраны патриотические сочинения Гуан Вэйжэня⁷⁸. Яркие мелодии и пламенные стихи воодушевили патриотизм многих китайцев и призвали народ к защите родины, в частности реки Хуанхэ – символа самого китайского народа.

В отличие от пекинской оперы «Легенда о красном фонаре», в кантате Сянь Синхай, написанной до влияния коммунистической идеологии, значительно более глубокий китайско-европейский синтез (он учился в Парижской консерватории у Поля Дюка).

По структуре кантата представляет собой восьмичастную композицию, в которую входят следующие номера:

1. Песня лодочников на Хуанхэ; 2. Ода Хуанхэ; 3. Хуанхэ, пришедшая с небес; 4. Баллада о жёлтой воде; 5. Песня-диалог на берегу реки; 6. Гнев Хуанхэ; 7. Защитим Хуанхэ; 8. Ревущая Хуанхэ.

В первом номере задействованы главным образом инструменты классического симфонического оркестра. Часть начинается с нисходящего хроматического пассажа (пример 50), который можно условно назвать лейтмотивом реки Хуанхэ. Таким образом, Сянь Синхай с первых же звуков решительно указывает на принадлежность своего произведения прежде всего западной традиции, так как для китайской характерна бесполутоновость.

Пример 50. Лейтмотив Хуанхэ

⁷⁸Гуан Вэйжэнь (1913–2002). Настоящее имя Чжан Гуаннэнь. Цикл «Хуанхэ» – самое известное его произведение. Два стихотворения, зачитывались при исполнении фортепианного концерта «Хуанхэ» без музыки, несмотря на то, что в кантате они были омузыкалены.

(合 唱)

Vivace

Однако этот хроматический пассаж продолжается всего четыре такта, после чего сменяется «покачивающимися» мотивами на больших секундах у гобоев, кларнетов, фаготов, скрипок и виолончелей. Здесь полутонов уже нет; музыка создает впечатление плавного качания лодки на волнах (пример 51). Утверждается китайский колорит: мажорная пентатоника *in D*: звукоряд *D, E, Fis, A, H*.

Пример 51. Напев лодочников

Далее (цифра 30) в партитуру вводятся ещё две строки для ударных инструментов – уже не из европейского симфонического оркестра, а национальных (китайский барабан, тарелки, пипа, сяньсянь). В партитуре эти строки обозначены только иероглифами (не итальянскими терминами).

Завершающее вступительный раздел полифоническое наложение нисходящего хроматического пассажа и «покачивающегося» секундового мотива, который теперь поет хор, представляет собой яркий пример использования европейской полифонической техники.

Основная тема (пример 52) представляет собой образец традиционной пентатоники. Переключки солиста и хора – короткие, лаконичные речитативы с преобладанием силлабической манеры пения. Если тенор поёт без инструментального сопровождения, то хор отвечает ему вместе с оркестром, при этом задействованы лишь инструменты с определённой высотой звука. (группа деревянных духовых, валторны, струнная группа; а из ударных – только литавры).

Пример 52 (вокальная партия) «Гребём! Ещё рывок!»

Музыкальный пример 52 представляет собой вокальную партию. Вверху — партия тенора (T. solo) в нотации с ключом F# и 4/4 тактом. Внизу — партия хора (Coro) в нотации с ключом B и 4/4 тактом. Под нотами даны китайские тексты: «波涛, 冷风, 浪花, 高如山! 扑上脸! 打进船!».

Кульминационный эпизод части (цифра 70) характеризуется уплотнением оркестровой ткани и увеличением количества голосов: широкое *divisi* в хоре, у струнных и у деревянных, энергичное акцентирование каждой доли. В характере музыки появляется маршеобразность,

После этого (цифра 90) метр меняется на трёхдольный. Здесь происходит инверсия хроматического пассажа (пример 53): он начинается не с нисходящего движения у всех деревянных духовых и струнных, а с восходящего.

Пример 53. Инверсия лейтмотива волн Хуанхэ

Музыкальный пример 53 — оркестровый фрагмент. Включены партии: VI. I, VI. II, Vle., Vc., Cb. в нотации с ключом F# и 3/4 тактом. Музыка содержит хроматический пассаж, начинающийся с восходящего движения.

Следующий, контрастный лирический раздел обозначен ремаркой *Andantino* (цифра 100). Его начинают играть струнные, затем к ним присоединяется арфа и,

наконец, духовые, вместе с которыми вступает хор. Эпизод основан на тех же двух элементах темы лодочников – качающихся триолях и мотиве с шестнадцатыми. Однако второй получает новый вариант (пример 54). В вокальной партии в это время говорится о близости противоположного берега («Мы увидели берег реки, мы ступили на берег!»).

Пример 54. Вариант мотива песни лодочников



Значительно меняется характер музыки в коде (*Allegro*), в которой возвращается энергичное движение и тем самым отчасти восполняется функция отсутствующей репризы. Вводится пунктирный ритм, усиливается активность и маршевость. Постепенно всё возвращается к начальным интонациям, и последние возгласы (пример 55) хор исполняет почти *a cappella* – в оркестре его сопровождают лишь литавры, держащие ритм, и затихающее арпеджио у арфы (текст: «Вернувшись, ещё сразимся в смертельном бою с бушующими волнами Хуанхэ»).

Пример 55. «В смертельном бою! В смертельном бою! Ай-о!».

imp.
r-lo.

meno mosso, accel. ... e rit.

Arg.

Sopr.

唉! 唉! 唉! 唉!

Вторая часть – «Ода Хуанхэ», лирическая ария для баритона соло с оркестром. Характер светлый, торжественный; во вступлении оркестра песенные интонации готовят появление основной темы. Во вступлении (пока не начал петь баритон) декламирует чтец («Эх, друг! Хуанхэ благодаря своему героическому духу появилась на равнинах Азии...»). В фактуре заметно появление подголосочной полифонии с элементами имитации (пример 56).

Пример 56. Часть 2, начало декламации

Arg.

朋友! 黄河以英雄的气魄出现在亚洲的原野, 它象征着我们民族

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

div.

unis.

Здесь способ изложения музыкального материала европейский, а сами мелодии китайские.

Основная тема – диатоническая мелодия, звучащая очень светло благодаря бесполутоновости и отсутствию альтераций. Тема проходит сначала у виолончелей, а затем ее подхватывает певец (характерный прием в европейских операх второй половины XIX века).

Пример 57. Тема песни у виолончелей

Andante sostenuto

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

В основном разделе большое место в оркестровке занимает арфа, играющая гармонические фигуры аккомпанемента в духе европейской романтической музыки. Весь номер построен как ряд эпизодов, плавно перетекающих один в другой и вариантно развивающих лирическую тему. В оркестровой фактуре большую роль играют небольшие имитационные переключки.

В такте 39 появляются *divisi* духовых на триольных нисходящих имитациях, которые можно трактовать как мотив потока (слова «От подножия горы Куньлунь мчится к берегу Жёлтого моря»).

Пример 58. Мотив потока (триоли духовых)

Fl.

Ob.

Fag.

Agr.

Bari.

昆 仑 山 下 奔 向 黄 海 之 边, 把

Начало следующего эпизода отмечено возвращением унисона у флейт (два такта до цифры 50). Здесь по-прежнему сохраняется западная имитационная полифония, но все инструменты играют бесполутоновую китайскую мелодию. Это оркестровая интермедия перед новой строфой песни. Солист поет эту же мелодию со словами «Ах, Хуанхэ! Ты колыбель китайской нации! С тебя началась 5000-летняя культура древней страны».

Пример 59. «Ах, Хуанхэ! Ты колыбель китайской нации!» (тема у оркестра)

The musical score is for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. In the first measure, the Flute and Oboe are silent, while the Clarinet and Bassoon play a descending eighth-note scale. In the second measure, all instruments play a rising eighth-note scale. In the third measure, the Flute and Oboe play a rising eighth-note scale, while the Clarinet and Bassoon play a descending eighth-note scale. In the fourth measure, all instruments play a rising eighth-note scale. A box with the number '50' is placed above the Flute staff in the third measure.

Развитие достигает значительного контраста, когда флейты, гобои, кларнеты и скрипки играют восходящий гаммообразный пассаж (цифра 80). Характер музыки меняется со спокойного, повествовательного, на решительный и взволнованный.

Вместе с арпеджиато арфы возвращается тема с проходящими хроматизмами из первого раздела части. Однако теперь она более яркая и полнозвучная благодаря увеличению количества голосов.

Пример 60. Маршевая тема с пассажем

Кода обозначена ремаркой *Più mosso*. Мелодия партии солиста энергичная, уверенная, величественная. Её слова: «Великий дух нашего народа был порождён тобой...». Здесь сплетаются европейские гармонии с полутонами (в партии низких струнных и валторн) и китайская пентатоника (деревянные духовые, высокие струнные, вокальная партия). Фактура же чисто западная — гомофонно-гармоническая в сочетании с подголосочной полифонией.

Пример 61. Кода (начало)

Вари. 千万条铁的臂膀，我们民族的伟大精神 将要在你的哺育下

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

Третья часть кантаты – «Река Хуанхэ спускается с небес» - не получила нового воплощения в фортепианном концерте, поэтому мы лишь отметим ее наиболее важные специфические черты. Чередуются эпизоды со звучанием китайского щипкового инструмента сяньсань и симфонического оркестра, иногда вместе с китайскими инструментами. На этом фоне звучит декламация чтеца, рассказывающего о величии и силе Хуанхэ.

Музыка раздела *poco animato* наполнена ровными, размеренными песенными интонациями. Виолончели подражают звучанию сяньсая, играя кварты и квинты *pizzicato*.

Пример 62. Часть 3, начальный раздел

跳跃着,像一条飞龙,日行千里,注入浩浩东海,虎口龙门,摆成天上的奇阵。人不敢在它的身边接近,就是毒龙,也不敢在水底存身。

Пассажи секстолей шестнадцатых у арфы изображают бурный поток волн. Темы же, звучащие у других инструментов (кларнет, фагот, струнно-смычковые) имеют более спокойную песенную интонацию. Их ладогармонической основой остаётся ангемитоника, хотя присутствуют альтерации.

Четвертая часть, «Баллада о жёлтой воде», лирический хоровой номер, в котором китайские пентатонические интонации очень естественно включаются в оркестровку и фактуру европейского типа. Тремоло струнных почти в точности подражают звучанию традиционных китайских щипковых инструментов (пример 63).

полутонами (пример 64). Разделение в партии кларнетов и валторн придаёт звучанию объёмность. Вообще в этой части *divisi* в разных партиях подчеркивает утонченность звучания.

Пример 65. Часть 4, средний раздел

Coro

(女高音) *Adagio*

(女低音)

(男高音)

(男低音)

自从鬼子来，百姓遭了殃！奸淫烧杀，一片凄凉

f

f

Пятая часть, «Песня-диалог на берегу реки», - еще один номер, не вошедший в фортепианный концерт. Здесь активно звучат китайские ударные инструменты, подчеркивая активный, энергичный ритм.

Используется приём антифонного, вопросо-ответного распределения голосов. Так, после исполнения этой строки двумя певцами вторую фразу, как эхо, повторяют струнные. Здесь партии меняются порядком вступления, так как до этого вокалисты отвечали оркестру.

Пример 66. Пятая часть, основная тема

小三弦
(或琵琶)

大三弦

Moderato

第一小提琴
Violini I

第二小提琴
Violini II

中提琴
Viols

大提琴
Violoncelli

低音提琴
Contrabassi

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Наибольший контраст наступает в коде (*Allegro*). Впервые за всю часть оркестр играет *tutti*, причём у флейт и гобоев сразу появляется движение шестнадцатыми. Оно используется в качестве вариационных фигураций на тему песни. Это связано в том числе и с текстом: «Ненависть и злость в душе бурлят, как волны Хуанхэ! Здесь на берегу мы решили, что должны вместе нанести ответный удар!»

Пример 67. Пятая часть, кода (*tutti*)

«Гнев Хуанхэ» (часть шестая), соло сопрано – трагическая песня, которая поется от лица женщин, потерявших своих детей. Мелодия, открывающая шестую часть, звучит у струнных сурово и безнадежно (на что указывает ремарка *Pesante* и преобладание низкого регистра). Интонации плача появляются в имитации, которую исполняют фагот и гобой, а также в подголосках смычковой группы. Композитор ставит соответствующее обозначение – *piangendo* (подобно плачу).

Пример 68. Шестая часть, тема с имитацией (*Piangendo*)

Мелодическая линия вокальной партии остаётся по большей части восточного типа. Она изменяется в соответствии с текстом, обогащается новыми мотивами. В оркестре её сопровождают деревянные духовые, валторны и струнные, но вступление их голосов никогда не бывает одинаковым.

Новый раздел начинается в размере 6/4. Подражанием звучанию этнических китайских смычковых инструментов (скрипки баньху и/или цзиньху) является бурное тремоло смычком у струнных. Также к нему присоединяется глиссандо арфы.

Пример 69. Часть 6, эпизод с тремоло

The musical score for Example 69 consists of three staves. The top staff is for the vocal solo (S. solo) in G major, 6/4 time. It contains the lyrics: "你 不要叫 喊， 乌 云啊 你 不要躲 闪， 黄 河的水". The middle and bottom staves are for the first and second violins (VI. I and VI. II), which play a rapid tremolo pattern throughout the section. The section concludes with a *div.* (divisi) marking and triplet figures in the violin parts.

Также можно отметить признаки китайского метроритмического стиля баньши – неравномерное синкопирование в партии сопрано и дублирующего её гобоя (цифра 70).

Наибольшей динамизации (вплоть до трех форте) музыкальный материал достигает в коде (*L'istesso tempo*). К концу части широкое *divisi* и тремоло литавр становятся ярким фоном заключительных возгласов солистки на словах «Ты должен отдать этот кровавый долг за меня! Ты должен возвратить им сполна!».

Седьмая часть, «Защитим Хуанхэ», резко контрастирует с предыдущей. Медленное скорбное причитание сменяется быстрым энергичным маршем, на фоне которого звучит декламация чтеца. Небольшое вступление накапливает напряжение, находящее выход в основной теме, в которой вступает хор.

Пример 70. Часть 7, вступительная тема (с декламацией)

Весь номер представляет собой фактурные вариации на исходный тематический материал. Мужские и женские голоса хора вступают в октаву и дублируются в оркестре. Классическая тональная система здесь безусловно доминирует. При этом, возможно, для колористического разнообразия, Сянь Синхай применяет и тональное варьирование темы: после небольшого модуляционного хода заключительный раздел номера звучит и заканчивается в ми бемоль мажоре – доминанте к тональности следующего, восьмого номера.

Пример 71. Часть 7, тема хора

Слова вокальной партии: «Ветер ревёт, кони ржут, рычит река Хуанхэ! Защитим нашу Родину! Защитим Северный Китай!» сопровождаются радостной, жизнеутверждающей, победной музыкой.

Заключительная, восьмая часть, «Ревущая Хуанхэ», открывается оркестровым вступлением. Проходящее почти через весь диапазон арпеджиато арфы и тремолирующие аккорды смычковых изображают шум воды. Вторым

элементом вступления становится плавная песенная тема пасторального характера у фагота. Со сменой темпа с *Poco adagio* на *Allegretto* текст «Ах, Хуанхэ! Вздыхай свои громадные волны, выпусти свой неистовый крик, за весь угнетенный народ Китая, за всех угнетенных народов мира!» иллюстрируется не только тремоло струнных и восходящими диатоническими гаммами, но и хроматическими пассажами в партии деревянных духовых, создающими явные аллюзии на самое начало кантаты (ее первый номер).

Пример 72. Часть 8, оркестровое вступление

15 20

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Пример 73, вступление хора

6

35

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

Tb.

Пример 74. Часть 8, второй раздел (*Andante*)

В последовательности контрастных эпизодов финала отражается содержание всей кантаты: пейзажные прирольные зарисовки (то спокойно-пасторальные, то бурные), лирические напевы, активные, энергичные мелодии в духе воинственных танцев.

Кантата завершается продолжительной, торжественной, энергичной и яркой кодой (*Maestoso*). В ней задействованы весь хор и оркестр. Гимнические интонации подчёркнуты аккордовой фактурой с *divisi*, придающей звучанию особую широту и масштабность. В хоре в это время звучат слова: «Однако новый Китай уже расцвёл. Народ повсюду сплотился вместе, поклявшись защищать родные земли!». Глиссандо арфы, а в заключительной каденции нисходящие пассажи шестнадцатых у струнных и духовых, подражают «рычанию Хуанхэ» и «героическому крику реки Чжуцзян». Стремительная каденция приводит к тональности *B-dur*, тоника которой и становится заключительным аккордом. Тема родины, о которой поют трудящиеся жители Китая, сохраняется в поэтическом тексте.

В кантате преобладает западный тип оркестровки: автор применяет на протяжении всего произведения инструменты обычного симфонического оркестра. Этнический китайский инструмент – лютяня сянсань – введён только в одну часть цикла; кроме неё, использован ряд ударных народных инструментов.

Синтез двух систем присутствует и в партии хора. Каждая часть начинается с мелодекламации – чтения (не пения) на фоне инструментальной партии. Для китайской традиционной музыки это нехарактерно. Западные традиции

проявляются и в фактуре вокальных партий. В ней сочетаются гомофония и полифония, используется *divisi* и антифонное распределение голосов. Чисто китайская в ней только мелодическая основа – ангемитонная, хотя в ней иногда чувствуется чёткая опора на семиступенную классическую тональную систему.

3.2. Фортепианный концерт «Хуанхэ» – музыкальное выражение задач культурной революции⁷⁹

Музыка Сянь Синхая оказалась весьма привлекательной для переработки в концертную композицию. В период культурной революции работа с музыкой патриотической кантаты оказалась одной из немногих возможностей для создания нового произведения для фортепиано с оркестром. Таким образом, через тридцать лет после написания кантаты появилось знаковое для Китая сочинение. Инь Чэнцзун захотел создать фортепианный концерт на основе музыки Сянь Синхая. Вскоре по решению парткома филармонии была утверждена группа авторов, работавших над концертом под руководством Инь Чэнцзуна. В состав коллектива вошли, как уже отмечалось, ещё шесть музыкантов. В процессе работы над концертом было создано несколько вариантов. Так, первая часть, первоначально написанная в сонатной форме, была упрощена по требованию кураторов проекта, поскольку это показалось слишком сложным для восприятия. В конечном варианте музыка этой части обрела вариационную форму, напоминающую профиль свободной трехчастной. В финал были введены мелодии «Интернационала» и песни «Красный восток», воспевающей Мао Цзэдуна. Очень тщательно прорабатывалась национальная составляющая музыки. В партитуру введены пипа и сяоди, в фортепианной партии имитируются звучания китайских традиционных инструментов. С большим пониманием творческой задачи решена фортепианная партия. Авторы глубоко изучили лучшие европейские образцы жанра концерта.

В партитуре концерта «Хуанхэ» отражены композиторские навыки Инь Чэнцзуна и других авторов. Желтая река, Хуанхэ, как известно, является колыбелью китайской культуры. Чтобы сочинить это произведение, музыканты самостоятельно прошли вдоль Желтой реки от провинций Шаньси и Шэньси до

⁷⁹ В данной главе использован материал публикации автора диссертации: Лю Чувэй. Фортепианный концерт «Жёлтая река» – опыт художественного выражения задач «культурной революции». // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2024. – 55(2). – С. 196–205.

водопада Хукоу, любовались великолепными пейзажами реки и слушали истории о сопротивлении японским милитаристам во время войны. Этот опыт авторов концерта отражается в каждой его части, что придает ему особое очарование.

Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» состоит из четырех частей: 1. «Песня лодочников на Хуанхэ»; 2. «Ода Хуанхэ»; 3. «Возмущение Хуанхэ»; 4. «Защитим Хуанхэ».

Ниже приведена таблица, показывающая соотношение восьми частей кантаты и четырех частей концерта.

Кантата «Хуанхэ»	Концерт «Хуанхэ»
1. Песня лодочников на Хуанхэ	1. Песня лодочников на Хуанхэ
2. Ода Хуанхэ [3.Хуанхэ, пришедшая с небес]	2. Ода Хуанхэ
4. Баллада о желтой воде [5.Песня-диалог на берегу реки]	3.Возмущение Хуанхэ
6. Гнев Хуанхэ	
7. Защитим Хуанхэ	4. Защитим Хуанхэ
8. Ревущая Хуанхэ	

Первые две части наиболее непосредственно переложены в фортепианном концерте. Третий и пятый номера кантаты, не получившие отражения в Концерте, заключены в квадратные скобки. А две последние части концерта включают материал из разных номеров, что отражено в таблице: третья часть использует материал четвертого и шестого, а четвертая – седьмого и восьмого номеров.

Авторы нашли возможность сохранить характерные черты китайской музыки в условиях европейского концертного жанра. В первой части, «Песня лодочников на Хуанхэ», краткие энергичные мотивы песни лодочников не менее эффектно звучат у фортепиано в одноголосном изложении. Также сохраняется начальный пассаж на крещендо, типичный для традиционных китайских опер. «Ода Желтой реке» (вторая часть) сохраняет лирическую протяженную мелодию кантаты, а

фортепианная фактура делает ее еще более романтической, но с ярким национальным колоритом (как это бывало в концертных произведениях Шопена, Грига, Чайковского, Рахманинова, Равеля, Гершвина). В третьей части, «Желтая река в гневе», мелодия, характерная для южнокитайской земли Цзяннань, придает музыке и мощь, и гибкость. В финале Концерта («Защитите Желтую реку») тема представлена каноном, что усиливает ее энергетический заряд.

Первая часть, «Песнь лодочников на Хуанхэ». Несмотря на то, что в кантате Сянь Синхуа нет сонатных форм, авторы концерта по первоначальной идее хотели ее использовать как традиционную для первой части жанра концерта. Другой вопрос, что было решено ее все же не использовать, чтобы не усложнять композицию. Но уже один этот факт – попытка изменить форму – свидетельствует о том, что концерт – не простая обработка или переложение, а свободная фантазия по произведению-первоисточнику.

В концерте первая часть стала более компактной и сосредоточенной на основной идее. Было сокращено вступление, из которого исчезли лирические элементы, но, конечно, добавлены специфически фортепианные виртуозные пассажи.

Музыкальный материал первой части строится на песне, заимствованной из кантаты и использующий ритм, характерный для трудовых запевов. Тональность первой части кантаты сохранена – D-dur. В самом начале громкое длительное звучание барабанов, литавр, хроматические пассажи деревянных духовых отражают потоки ужасающих и могучих волн Желтой реки. После этого на гармонии тоники у фортепиано звучат короткие и мощные оstinatные попевки лодочников, составляющие материал первого раздела. В кантате эти попевки были распределены между группами хора (одна группа – хор а капелла, вторая – хор с поддержкой оркестра tutti), а в концерте – между фортепиано соло и оркестром, который поддерживается фортепианными пассажами. Пианисту, таким образом, приходится очень быстро «перевоплощаться» и менять «роли».

Хотя сонатной формы здесь нет, но первая часть сохраняет ее некоторые черты: преобладание энергичного движения и значительные контрасты. Вторая тема – мелодический вариант первой, но мягкая, лирическая (как и в кантате). В заключении части возвращаются быстрый темп и активные ритмы, но уже на другом материале (тематической репризы нет) и значительно короче по времени. Таким образом, к концу происходит как бы ускорение развития, а в целом первая часть по-своему, в своей оригинальной форме передает дух активности и энергии, характерный для начальных частей фортепианных концертов. В этом свете показательно различие концовок первых частей в кантате и концерте. В кантате часть завершается тихой звучностью и гармонией, которая по-китайски и одновременно импрессионистически «размывает» ощущение тоники – при тональности D-dur заключительный аккорд – «си – ре – фа диез - ля» - тоника с секстой, но секста оказывается в басу, в качестве гармонического фундамента. Первая часть концерта завершается громко, энергично и в быстром темпе, на совершенно определенной тонике D-dur – то есть, гораздо ближе к традициям европейского концерта.

Вторая часть, «Ода Хуанхэ». Музыкальный материал второй части строится на материале музыки кантаты, воспевающей главную реку китайцев – это ода или гимн. Часть состоит из ряда эпизодов, плавно перетекающих один в другой и раскрывающих развитие одного образа, одной лирической темы. Тональность второй части – B-dur, тогда как в кантате соответствующий номер звучал в C-dur. В самом начале (вступлении) «Оды Желтой реки» лирические интонации изложены глубоким богатым тембром виолончели. Затем, основное проведение темы звучит у фортепиано. Ритм в этой части характеризуется плавностью и ровностью, что показывает бесконечность течения реки, Дуэт оркестра и фортепиано рисует величие и могущество реки. Постепенно нарастающее развитие приводит лирический образ к мощному экстатическому звучанию в кульминации, что полностью соответствует характеру оды и вообще типично для лирических тем в романтических фортепианных концертах (Листа, Грига,

Чайковского, Рахманинова). Коду исполняют струнные, придавая теме особую теплоту и задушевность.

Таким образом, эта часть, как и бывает обычно-вторых, лирических частях концертов, имеет один ведущий образ, проходящий различные стадии своей жизни.

Третья часть, «Возмущение Хуанхэ». Часть сформировалась как результат комбинирования материала из различных номеров кантаты. По сравнению с четвертым номером кантаты, из которого взята лирическая тема крайних разделов, в среднем разделе введен контрастный материал. Однако тональность четвертого номера – Es-dur – сохранена.

Музыкальный материал первого сегмента формы строится на песне «Баллада о желтой воде» из кантаты и (во вступлении) на мелодии из четвертого номера кантаты, которая в концерте поручена китайской бамбуковой флейте. В фортепианном соло используется характерная для китайской народной музыки мажорная пентатоника с тональным центром на ми-бемоле, а также аппликатура, характерная для игры на гучжэне. Все эти средства выразительности направлены на создание утонченного пейзажа Желтой реки, в традициях нежной романтической пасторали. Второй, подчеркнуто драматический раздел вносит резкий контраст (такого контраста еще не было в концерте) и рисует совершенно другую картину: землю топчут японские захватчики, на берегах реки – бесприютные беженцы. Тема трансформируется и звучит напряженно и драматично – в параллельном миноре, в отличие от первоисточника. Исходя из поэтических фрагментов кантаты Сянь Синхая, видно, что здесь воплощается гнев нации, отстаивающей свою независимость и сражающейся с захватчиками.

После этого в рефренном проведении основной темы в партии фортепиано заметно подражание китайскому инструменту (каждый звук мелодии играется с репетициями. Затем, в еще одном минорном эпизоде звучит тема из шестого номера кантаты. А завершающее проведение рефрена динамизировано за счет виртуозных пассажей солиста.

Таким образом, эта часть, избыточная для традиционного трехчастного концерта и характерная скорее для симфонии, является важнейшей зоной развития конфликта во всем цикле. Именно в ней сосредоточен основной музыкальный конфликт произведения.

Четвертая часть, «Защитим Хуанхэ». Последняя часть написана в вариационной форме. Она состоит из вступления, темы с девятью вариациями и коды. Музыкальный материал строится на номерах «Защитим Хуанхэ» (основная тема) и «Ревущая Хуанхэ» (вступление в финале концерта) из кантаты. Однако тональный план финальной части концерта заметно изменен в сравнении с его первоисточником – седьмым номером кантаты. В кантате тональный план открыт: начальные разделы в Es-dur, а завершение в C-dur. В концерте – совершенно другие тональности: вступление в C-dur, основная тема в A-dur, а конец – в D-dur. Во вступлении у медных духовых звучит торжественная тема в до мажоре, затем – отрывки из патриотической песни-оды Мао Цзедуну «Алеет Восток». Музыка отличается яркостью и мощностью. Если ориентироваться на тексты из кантаты Сянь Синхая, здесь тоже отражена борьба народа за независимость и освобождение. Кроме того, в конце финала присутствует фрагмент из «Интернационала» (этого не было в кантате), который очень органично встраивается в тематизм Концерта. Основная тема в A-dur: она, если исходить из содержания кантаты, рисует образ воинов, противостоящих японским захватчикам, она звучит как победная тема с признаками танца. Цепь вариаций раскрывает смысловые оттенки темы. В вариационном развитии, при этом, меняется структура гармонического языка фортепианной и оркестровой партий, а также тональность темы. Что особенно нужно отметить, есть даже мотивное вычленение элементов темы, что характерно для разработок европейских (прежде всего немецких) сонатных форм.

По-видимому, изменения тональностей сделаны ради достижения большего тонального единства концерта. Вокально-инструментальные жанры типа кантат или ораторий и в европейской традиции не обязательно требуют замкнутого

тонального плана. Совсем другие традиции тонального построения сложились в крупных инструментальных формах сонатно-симфонического цикла, к которым относится и концерт. И хотя, как мы видели, в переложениях арий из оперы «Легенда о красном фонаре» гармоническая логика была достаточно далека от европейской функциональности, но кантата Сянь Синхая значительно более органично вобрала черты европейской традиции, чем пекинская опера, что не могло не отразиться и на фортепианном концерте «Хуанхэ». Авторы концерта в тональном плане частей следуют функциональной логике: Т (первая часть) – S (вторая и третья части) – D – Т (финал). Если бы была сохранена тональная последовательность первых двух номеров кантаты (D-dur – C-dur), это было бы совершенно нетипично для тональных планов крупных инструментальных циклов. Зато тональность шестой низкой ступени (B-dur после D-dur) образует большетерцовое соотношение, очень характерное для Листа, Рахманинова и других романтиков. К тому же тональность второй части (B-dur) является доминантой к тональности третьей части (Es-dur) – второй низкой ступени (значительно более сильной субдоминанте) для D-dur.

Тональный план финала незамкнут, но очень выразительно возвращает через доминанту (A-dur) в исходную и главную тональность всего цикла (D-dur).

В каждом фортепианном концерте по-своему решается проблема соотношения «солист – оркестр». Здесь солист играет безусловно главную роль, но он не противопоставляется оркестру, а образует с ним единое целое, что ближе всего концертам Рахманинова. Концерт изобилует виртуозными вставками фортепиано в тематический материал кантаты. Они особенно эффектны в крайних частях, но также придают интенсивность развитию во второй и третьей частях, изменяя характер темы.

В целом, концерт «Хуанхэ», конечно, является очень своеобразным образцом адаптации законов европейской композиции к принципам китайского инструментального мышления, реализованным при прямом участии идеологического аппарата партии. В жанровом отношении он вобрал в себя черты

фантазии, программной сюиты и отчасти даже симфонии (четырёхчастность с ярко выраженной драматической кульминацией в третьей части). Но прежде всего он остается концертом – исконно праздничным жанром, главная выразительная сила которого – в китайском тематическом материале и его виртуозной обработке, которая особенно эффектна и энергетически заразительна в исполнении самого Инь Чэнцзуна.

Заключение

Инь Чэнцзун занимает важное, хотя и очень специфическое место в музыкальной культуре современного Китая. Будучи, прежде всего, пианистом-виртуозом, большую часть жизни он занимался концертными выступлениями и педагогикой, причём дольше всего жил в США. Вместе с тем, оказавшись одним из немногих китайских музыкантов, не пострадавших в период культурной революции, но, напротив, став одной из главных творческих фигур этого противоречивого времени, он оставил большой след как композитор, создатель знаковых сочинений, отражавших суть революционных процессов в Китае.

В результате исследования складывается творческий портрет Инь Чэнцзуна – аранжировщика. Какими качествами обладал Инь Чэнцзун, что именно он оказался в такой роли? По всей видимости, решающим моментом явилась его способность отрешиться от позиции создателя "новой художественной реальности", которая характерна для деятелей искусства романтической и постромантической эпох. Написав лишь несколько пьес в качестве единственного автора (ещё до начала культурной революции), он взялся переосмыслить не свою музыку, адаптируя её для фортепиано. Причём, и это он с удовольствием делал в коллективе, не выявляя индивидуального стиля. Учитывая его статус крупного музыканта международного масштаба, китайские власти были удовлетворены «скромностью» Иня.

Отсутствие личностной окрашенности характерно для культур этикетной направленности, но совсем не свойственно фортепианному творчеству XIX – XX веков. В Европе этого времени тоже встречаются образцы коллективных произведений. Вспомним, к примеру, Сонату для скрипки и фортепиано Шумана – Дитриха – Брамса или парафразы «Тати-тати» русских композиторов. Здесь мы сталкиваемся с участием группы авторов, где роль каждого обозначена вполне чётко и каждый пишет свой определенных раздел. Индивидуальность видна во всех эпизодах композиции. Ничего подобного в концерте «Хуанхэ» обнаружить

невозможно. Конечно, в большом коллективе авторов реально созданием партитуры занимались трое, причём работали с уже существующим сочинением Сянь Синхая. Соавторство касалось различных сторон композиции, в том числе таких, которые с современной европейской точки зрения, вовсе не входят в состав понятия «авторство». Речь идет об идейной и, шире, идеологической «планировке» композиции. Так, при китайском подходе к коллективному авторству, нужно было бы указывать Балакирева как соавтора «Ромео и Джульетты» Чайковского, а Стасова – как соавтора его же «Бури» - ведь они предложили не только программу, но и конкретные композиционные решения, вплоть до деталей структуры и тонального плана. А в коллективе соавторов концерта «Хуанхэ» логично было бы поставить первым Сянь Синхая, по аналогии с известными «парами» типа «Бах – Гуно», «Паганини – Лист» и т.д. Такой подход к авторству, когда идейная сторона значит больше, чем техническая материализация, когда-то имел место и в Европе, а именно в период анонимного церковного изобразительного искусства.

На разных этапах своего творческого пути Инь Чэнцзун участвовал в различных по составу и количеству авторских коллективах. Так, в пьесах по китайским народным песням он, основываясь на фольклоре, придал ему современное звучание в духе европейского неофольклоризма, что выглядело одновременно и совершенно китайским, и европейским. Иные стиливые решения присутствуют в транскрипциях арий и в сюите из пекинской оперы «Легенда о красном фонаре». Здесь задача пианиста состояла в том, чтобы донести до слушателей любимые мелодии, показав при этом максимум выразительных возможностей фортепиано. Для этого Инь Чэнцзун использовал ресурсы романтического и постромантического (Дебюсси) пианизма, воссоздав этими средствами неповторимый китайский колорит. И именно эти переложения стали исторически знаковым событием и поворотным моментом в отношении коммунистического руководства Китая в период культурной революции к

фортепиано и к возможности использования элементов европейской традиции вообще⁸⁰.

Если фортепианные переложения из «Красного фонаря» были исключительно личным порывом Инь Чэнцзуна, откликнувшегося на запросы народных масс, то концерт «Хуанхэ» стал уже спланированным результатом политики усвоения и приспособления европейских музыкальных традиций к специфике культурного контекста Китая и идеологем культурной революции. И не только результатом, но и впечатляющим достижением, ставшим событием мировой музыкальной жизни. В работе показано значение этого концерта как самодостаточного произведения, во многом превосходящего эффект от первоисточника – кантаты Сянь Синхая.

Необходимо отметить, что подход к авторству в концерте «Хуанхэ» совершенно адекватен той мере проявления индивидуальности авторов, которая в нем реально имеет место. Для китайского национального канона музицирования это естественно. Неслучайно не указываются авторы музыки в спектаклях пекинской оперы, даже в их реформированном современном варианте.

Конечно, в романтической музыке существуют прецеденты произведений для фортепиано с оркестром, созданные по принципу транскрипции. Например, «Большая симфоническая фантазия на темы из "Лелио" Берлиоза» и «Фантазия "Скиталец"» Шуберта – Листа. Однако полноценный многочастный концерт – несколько иное явление. В этом смысле "Хуанхэ" занимает специфическое положение в истории жанра. Тем не менее, по творческим результатам получилось произведение, которое естественно стало в ряд виртуозных произведений XX века, рассчитанных на самую широкую слушательскую аудиторию, вроде «Рапсодии в стиле блюз» Дж. Гершвина.

⁸⁰Лю Тяньцюань. «Я всегда иду своим путём...»: изгибы творческой судьбы живописца Пан Сюньцина (1906–1985) // Электронный научно-исследовательский журнал "ARTE". 2022. № 2. – С. 101-111.

Коллективное произведение на основе сочинения классика, официально признанного властью, соответствует установкам революционной идеологии. Вспомним, что подобный принцип декларировался и в советской музыке, в частности, в драматическом действе «Путь Октября», созданном членами Проколла. Но китайский опыт дал более органичное решение. Проколловский проект – всё-таки результат суммирования отдельных номеров, где авторство каждого участника обозначено, а качество музыки очень неоднозначно (наряду с выдающимися хорами А.А. Давиденко присутствуют весьма посредственные сочинения других авторов). В концерте «Хуанхэ» Инь Чэнцзун – несомненный лидер коллектива, но его нельзя назвать автором ни одного законченного построения. Концерт является коллективной работой во всех разделах. Именно эта особенность, отражающая идеалы культурной революции, показалась нам важной темой для научного осмысления, которую мы попытались реализовать в своей диссертации. Несмотря на то, что затронутые нами проблемы в других аспектах разрабатывались нашими коллегами, думается, предпринятый здесь музыкально-аналитический и музыкально-культурологический ракурс исследования процессов, связанных с творчеством Инь Чэнцзуна, вносит вклад в осмысление развития музыки европейского типа в Китае и понимания особенностей её взаимодействия с национальным каноном.

Литература

1. *Айзенштадт, С. А.* Фортепианные школы стран Дальневосточного региона. Китай, Корея, Япония / С. А. Айзенштадт. — Владивосток: Дальнаука, 2015. — 247 с.
2. *Алексеев, А. Д.* История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1988. — 415 с.
3. *Алексеев В. М.* Наука о Востоке: Статьи и документы / В. М. Алексеев. — М.: Наука, 1982. — 536 с.
4. Аранжировка // Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / гл. ред. А. М. Прохоров. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1991. — Режим доступа: <http://www.vedu.ru/bigencdic/3482> (дата обращения: 09.11.2023).
5. *Бай, Бинбин.* Развитие китайской музыкальной культуры на рубеже XX–XXI веков / Бинбин Бай. — Минск: Республиканский институт высшей школы, 2011. — 165 с.
6. *Брагина Н. Н., Ван Цзе.* «Китайский романтизм» в камерной вокальной музыке первой трети XX века // *Брагина Н. Н., Ван Цзе.* Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального. — С. 70 – 77. // Вестник культурологии. — 2021. — № 2 (97). — С. 63–78.
7. *Брагина, Н. Н., Ван, Цзе.* Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального / Н. Н. Брагина, Цве Ван // Вестник культурологии. — 2021. — № 2 (97). — С. 63–78.
8. *Будаева Т.Б.* Музыка китайского традиционного театра цзинцзюй (пекинская опера): Дис. ... канд. иск. / Мос. гос. консерватория. М., 2011. — 28 с.
9. *Бянь, Мэн.* Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бянь Мэн. — СПб., 1994. — 140 с.
10. *Ван, Ин.* О взаимодействии китайской и европейской музыкальных культур / Ин Ван // Контакты музыкальных культур: Сборник статей аспирантов и магистров КНР. — СПб.: Композитор, 2007. — С 12–14.

11. *Ван Ин.* Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ин Ван. — СПб., 2009. — 25 с.
12. *Ван Инь.* Элементы пекинской оперы в китайских фортепианных произведениях / Ин Ван // Вестник Педагогического университета Монголии. — 2013. — 53 с.
13. *Ван Хань.* Исполнительское освоение музыки разных народов в контексте идей диалога культур: дисс. ... канд. педагог. наук / Хань Ван; Московский государственный педагогический университет. — М., 2012. — 141 с.
14. Ван Цзин. Фортепианный концерт в творчестве китайских композиторов: к истории становления жанра // Художественное образование и наука. 2023. № 3. – С. 83–92.
15. *Ван Цзясинь, Загидуллина З.З.* Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» Сянь Синхая – Инь Чэнцзуна. Особенности структуры и использования тембровых возможностей фортепиано // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства. История и современность. – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Жиганова, 2020. - С. 313-323.
16. *Вэй, Яньгэ.* Новая музыка Китая 20–40-х годов / Вэй Яньгэ // Китайская культура 20–40-х годов и современность / Ред. В. Ф. Сорокин. — М.: Наука, 1993. — С. 143–171.
17. *Гайдай, П. В.* Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая / П. В. Гайдай // Известия Волгоградского педагогического университета. — 2014. — № 3(88). — С. 61–64.
18. *Гайдай П. В.* Фортепианная культура Китая: пути становления национальной школы: монография. - Чита: Забайкальский гос. ун-т, 2016. - 193 с.
19. *Гаккель, Л. Е.* Фортепианная музыка XX века: Очерки / Л. Е. Гаккель. — 2-е изд., доп. — Л.: Сов.композитор, 1990. — 288 с.

20. *Го Хао*. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке: автореф... кандидата искусствоведения / Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки. – Новосибирск, 2018. – 23. с.

21. *Го, Чжиюй*. Синтез европейской и китайской ладовых систем как основа индивидуального стиля Сунь Ицяна / Чжиюй Го // Музыка и время. — 2022. — № 8. — С. 29–31.

22. *Го Чжиюй*. Соединение национальных мотивов и европейской музыки в фортепианном творчестве в годы становления Нового Китая / Чжиюй Го // Музыковедение. — 2022. — № 8. — С. 33–36.

23. *Го Чжиюй*. Преломление элементов китайской философии в фортепианной музыке Сунь Ицяна // Университетский научный журнал. 2022. № 67. С. 74-78.

24. *Дай Юй*. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Юй Дай. — Нижний Новгород, 2017. — 24 с.

25. *Данилова А.В.* Китайская композиторская школа. Традиции и современность // Наука. Образование. Общество. Тенденции и перспективы развития: сб. мат-лов конф.. – Чебоксары: ООО "Интерактив-плюс", 2019. – С. 20–22.

26. *Жень Шуай*. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: дисс. канд. иск. – СПб., 2019. – 240 с.

27. *Лесовиченко А.М., Нгуен Л.Л.* Место вьетнамского театра кай лыонг в художественной культуре // Художественная культура и образование: теория, история, методика. – Новосибирск: НГПУ, 2010. – С. 48-51.

28. *Ло Чжихуэй*. Концертная жизнь современного Китая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Чжихуэй Ло. — СПб., 2012. — 22 с.

29. *Ли Юнь*. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Юнь Ли. — Новосибирск, 2019. — 22 с.

30. *Ло Чжихуэй*. Концертная жизнь современного Китая: диссертация ... кандидата искус.: Санкт-Петербург, 2016. – 213 с.
31. *Ло Шиш*. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: диссертация ... кандидата искус. Москва, 2003. 275 с.
32. *Лю Чувэй* Китайский пианист Инь Чэнцзун: личность и творчество в контексте времени // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2025. №4. – С. 31–37.
33. *Лю Чувэй*. О первых опытах совместного творчества Инь Чэнцзун и Чу Ванхуа по воплощению национальной темы // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2024. № 4. – с. 51–62.
34. *Лю Чувэй*. Фортепианный концерт "Жёлтая река" – опыт художественного выражения задач "культурной революции" // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 55 (2). – С. 196-205.
35. *Лю Чувэй*. Фортепианная сюита Инь Чэнцзун на материале оперы «Легенда о красном фонаре» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). – С. 85–96.
36. *Лю Тяньцюань*. «Я всегда иду своим путём...»: изгибы творческой судьбы живописца Пан Сюньцина (1906–1985) // Электронный научно-исследовательский журнал "ARTE". 2022. № 2. – С. 101–111.
37. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1973–1982.
38. *Мункуев, Н. Ц.* Китай: История, культура и историография / отв. ред. Н. Ц. Мункуев. — М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1977. — 248 с.
39. *Су Юйчен*. О становлении китайского оркестра народных инструментов // Комуникативна організація музичного твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: зб. ст. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. Вип. 116. – С. 155–163.

40. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2017. — 188 с.
41. Су Юйчен. О становлении китайского оркестра народных инструментов // Комуникативна організація музичного твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: зб. ст. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. Вип. 116. С. 155–163.
42. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лу Сунь. — Нижний Новгород, 2016. — 254 с.
43. Сунь Цзюань. Китайский музыкальный театр новой эпохи: основные тенденции развития современной оперы во второй половине XX столетия / Цзюань Сунь // Весник Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. — 2010. — № 1 (13). — С. 66–70.
44. Сюй Чжэнтао. Можно ли все объяснить временем? — «Черно-белый собор» Инь Чэнцзуна // Аудиовизуальная первая линия. 2013. №12. — С. 51–55.
45. Сяньлян, Чжан. Особенности музыкальности мышления в китайском и европейском искусстве / Чжан Сяньлян // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. — 2018. — № 1 (29). — С. 93.
46. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). Историко-теоретический анализ / Ген-Ир У. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. — 344 с.
47. У Ген Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае / Ир Ген У // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2009. — № 89. — С. 139–147.
48. Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов : 17.00.02 / Юй Фань: дис. ... канд. искусствоведения. — Нижний Новгород, 2019. — 243 с.

49. Хань Ша. Соединение Пекинской оперы и фортепиано – художественная ценность и статус развития фортепианного аккомпанемента в «Легенде о красном фонаре» / Ша Хань // Музыкальная жизнь. — 2019. — № 12. — С. 75–77.
50. Холопов Ю. Н. Пентатоника. Музыкальная энциклопедия / Ю. Н. Холопов. — Т. IV. — М., 1978. — С. 234–237.
51. Холопова В. Н. Китайский авангард: От Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера. — М.; СПб.: Алетейя, 2003. — С. 243–251.
52. Хуа Симэй. Шестилетний путь фортепианного искусства Инь Чэнцзуна // Обучающиеся за границей. 2011. №2. С. 10 – 11.
53. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2008. – 21 с.
54. Цзинь Мин. Откровения о фортепианном творчестве Инь Чэнцзуна и его народных музыкальных произведениях // Художественное исследование. 2013. №3. – С. 12 – 13.
55. Цу Нин. Роль творчества Инь Чэнцзуна в развитии национального китайского фортепианного искусства // Современное педагогическое образование, 2022, №1. – С. 103-110.
56. Цуй Шо. Гибридный тематизм в инструментальной музыке Брайта Шенга // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 1. – С. 46-49.
57. Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века : дис. ... канд искусствоведения : 17.00.02 / Ва Цюй. — Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2015. — 233 с.

58. *Чжэн Цзинюань*. Творческий облик выдающегося музыканта Инь Чэнцзун // *Advances science and technology*. Сб. ст. междунар. науч-практ. конф. – М.: Актуальность, 2022. – С. 150-153.

59. *Чжао Сяошэн*. Беседа с г-ном Инь Чэнцзуном: от Санкт-Петербурга, Пекина до Нью-Йорка // *Фортепианное искусство*. 1996. – №6. – С. 4.

60. *Чжан Мини*. Музыка для кларнета периода культурной революции в Китае // *Личность, творчество, образование в культурном пространстве Дальнего востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: мал-лы междунар. науч-практ конф.* – Хабаровск: Хабаровский гос. ин-т культ., 2022. – С. 188-196.

61. *Чжан Мини*. Лескова Т.В. К истории функционирования кларнета в Китае // *Научно-практическая реализация творческого потенциала молодежи: материалы V Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых / Хабаровский государственный институт культуры; науч. ред. Е. В. Савелова.* – Хабаровск: ХГИК, 2020. – С. 276-281.

62. *Чжан Чао*. Фортепианный концерт «Жёлтая река» (первая и вторая части): музыкальный анализ и методические рекомендации // *Современное педагогическое образование*. 2018. № 6. – С. 226–230.

63. *Чжан Юй*. Проникновение зарубежной музыки в Китай: первые этапы диалога двух традиций // *Музыкальное образование и наука*, № 2 (15), 2021. – С. 61-63]

64. *Чжан Бэйбэй*. Инь Чэнцзун — мастер, пишущий легенду о национальной фортепианной музыке // *Культура и история*. 2011. №4. – С. 25–27.

65. *Чжан Чао*. Фортепианный концерт «Жёлтая река» (первая и вторая части): музыкальный анализ и методические рекомендации // *Современное педагогическое образование* — 2018. — № 6. — С. 226–230.

66. *Чжан Юй*. Проникновение зарубежной музыки в Китай: первые этапы диалога двух традиций / Юй Чжан // *Музыкальное образование и наука*. — 2021. — № 2 (15). — С. 61–63.

67. *Чжу Линьцзи*. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Линьцзи Чжу. — Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2021. — 219 с.

68. *Чэнь Цзэкан*. Национальные китайские ударные инструменты: история и роль в традиционной и современной музыкальной культуре% дисс. на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. — М., 2024. — 168 с.

69. *Чэнь Шуюнь*. Фортепианное творчество китайских композиторов XX-начала XXI веков: основные стилевые направления: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Шуюнь Чэнь. — Нижний Новгород, 2020. — 19 с.

70. *Шитикова Р. Г.* Категория «национальный стиль» в контексте теоретического осмысления современной музыкальной культуры / Р. Г. Шитикова // Реальность этноса. Образование и национальная идея: Материалы VI Международной научно-практической конференции. — СПб.: Астерион, 2004. — С. 522–526.

71. *Шнеерсон, Г. М.* Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. — М.: Музгиз, 1952. — 249 с.

72. *Юй Н.* Пекинская опера как разновидность Китайской оперы / Н. Юй // Музыка. Педагогика. Культура: Сборник научных и научно-методических статей, Санкт-Петербург, 09–10 ноября 2020 года / Санкт-Петербургское отделение объединения педагогов фортепиано «ЭПТА» («EPTA – RUSSIA» European Piano Teachers Association); Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры при поддержке Комитет по культуре Ленинградской области; Санкт-Петербургский государственный институт культуры. Том Выпуск 4. — Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 2020. — С. 184–188.

73. *Юнусова В. Н.* Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Общество и государство Китая: сборник материалов 44-й научной конференции / ред.кол. А.И.

Кобзев и др. — М.: ФГБУН ИВ РАН, 2014 (Учёные записки ИВ РАН, Отдел Китая: Вып. 15). Т. 44: Ч.2. — С. 780–788.

74. *Ямпольский И. М.* Аранжировка / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. — М.: Советская энциклопедия, 1973. — Т. 1. — 504 с.

75. *Янь Кай, Лежнева Т.М.* Концерт "Хуанхэ" в контексте культурной революции // Развитие науки и образования в условиях мировой нестабильности: современные парадигмы, проблемы, пути развития. – Ростов/Д.: изд. ВЗМ, 2021. – С. 321-322.

76. *Янь Тун, Гэн Сян.* Инь Чэнцзун — музыкант, обнимающий родину музыкой // Музыкальный мир. 1995. №8. С. 89–92.

77. *Янь Ян.* Деятельность китайских оркестров традиционных инструментов нового типа в 1960-х- 1970-х годах // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования. 2012. Т. 49. - С.108-211.

На китайском языке

78. *王欣嘉, 钢琴-黄河-殷承宗*//文化月刊, 1997年第2期, 第87–90页。 *Ван Синцзя.* Фортепиано — Желтая река — Инь Чэнцзун // Культурный ежемесячник. — 1997. — № 2. — С. 87–90.

79. *王小侠, 文革时期文化语境中的钢琴音乐创作*//音乐创作, 2014年第7期, 第128–129页。 *Ван Сяося.* Фортепианное творчество во время культурной революции// Музыкальное творчество. — 2014. — № 7. — С. 128–129.

80. *王静, 殷承宗的钢琴“革命”年代*//电视时代, 2007年第12期, 第53–58页。 *Ван Цзин.* Фортепианная «революционная» эпоха Инь Чэнцзуна // Время телевидения. — 2007. — № 12. С. 53–58.

81. *王秋弘, 借古开今话琴韵——关于殷承宗钢琴作品中的风格意识与实现途径*//乐府新声: 沈阳音乐学院学报, 2016年第4期, 第136–140页。 *Ван Цюхун.* О развитии фортепианной музыки в будущем на примере прошлого

- анализ музыкального стиля и его применении в фортепианных произведениях Инь Чэнцзуна// Новый голос Юефу: Вестник Шэньянской консерватории. — 2016. — № 4. — С. 136–140.
- 82.汪毓和, 《中国近现代音乐史》(修订版), 人民音乐出版社, 372页。
Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Изд. 2-е, перераб. — Пекин: изд-во Народной музыки, 2004. — 372 с.
- 83.戴嘉枋, 钢琴协奏曲《黄河》的音乐分析//音乐艺术: 上海音乐学院学报, 2004年第4期, 第39–45页。*Дай Цзяфан*. Музыкальный анализ концерта для фортепиано с оркестром «Желтая река» // Музыкальное искусство: вестник Шанхайской консерватории. — 2004. — № 4. — С. 39–45.
- 84.邓毅志, 中国钢琴作品中的民族化风格//大舞台, 2014年第11期, 第189–190页。*Дэн Ичжи*. О национальном стиле в китайских фортепианных произведениях // Большая сцена. — 2014. — № 11. — С. 189–190.
- 85.老轩, 红灯高举闪闪亮——现代京剧《红灯记》创作背后的故事//党的生活 (黑龙江), 2021年第5期, 第6–8页。*Лао Сюань*. «Красный фонарь сияет высоко» — история создания современной пекинской оперы «Легенда о красном фонаре» // Партийная жизнь (Хэйлунцзян). — 2021. — № 5. — С. 6–8.
- 86.刘伟, 殷承宗: 生命如歌琴作声//国际人才交流, 2000年第6期, 第56–59页。*Лю Вэй*. Играет песню жизни на фортепиано — о мастере Инь Чэнцзуне // Международный обмен кадрами. — 2000. — № 6. — С. 56–59.
- 87.刘小龙, 《黄河》四十载, 琴艺寄终生——殷承宗先生新年访谈录//钢琴艺术, 2010年第8期, 第8–10页。*Лю Сяолун*. Сорокалетняя история концерта «Желтая река», фортепианное искусство на всю жизнь. Новогодняя беседа с г-ном Инь Чэнцзуном // Фортепианное искусство. — 2010. — № 8. — С. 8–10.
- 88.刘小龙, 钢琴是我的事业——著名钢琴家殷承宗访谈录//钢琴艺术, 2002年第12期, 第12–18页。*Лю Сяолун*. «Фортепиано — мое дело»: интервью известного пианиста Инь Чэнцзуна // Фортепианное искусство. — 2002. —

№ 12. — С. 12–18.

89. 刘迎春, 关于钢琴协奏曲《黄河》——钢琴大师殷承宗演奏风格解析//北方音乐, 2009年第12期, 第12–13页。 *Лю Уинчунь. Анализ исполнительского стиля маэстро Инь Чэнцзуна на примере концерта для фортепиано с оркестром «Желтая река» // Северная музыка. — 2009. — № 12. — С. 12–13.*
90. 李晗, 现代京剧唱腔音乐的变革与创新——以现代京剧《红灯记》为例//艺术教育, 2020年第9期, 第127–130页。 *Ли Хань. Реформа и инновации певческой музыки в современной пекинской опере — на примере современной пекинской оперы «Легенде о красном фонаре» // Художественное образование. — 2020. — № 09—С.127–130.*
91. 刘靖之, 《中国新音乐史论》, 香港中文大学出版社, 2009年, 853页。
Лю Цзинчжи. История новой китайской музыки. Гонконг: Издательство китайского университета, 2009. 853 с.
92. 许哲涛, 时间能否概括一切——殷承宗的“黑白教堂”//视听前线2013年第12期, 第51–55页。 *Сюй Чжэтао. Можно ли все объяснить временем? «Черно-белый собор» Инь Чэнцзуна // Аудиовизуальная первая линия. — 2013. — № 12. — С. 51–55.*
93. 谭宏伟, 殷承宗: 我们无法选择时代//中国新闻周刊, 2006年第11期, 第72–73页。 *Тан Хунвэй. Мы не можем выбрать эпоху // China News Weekly. — 2006. — № 11. — С. 72–73.*
94. 华锡梅, 殷承宗——六十年钢琴路//留学生, 2011年第2期, 第10–11页。
Хуа Симэй. Шестилетний путь фортепианного искусства Инь Чэнцзуна // Обучающиеся за границей. — 2011. — № 2. — С. 10–11.
95. 杜家骏, 中国戏曲融入钢琴的佳作——殷承宗《红灯记》中的浪漫元素分析//艺术百家, 2014年第1期, 第245–249页。 *Ду Цзяцзюнь. Сочетающий китайскую оперу и фортепианную музыку шедевр – анализ романтических элементов в «Легенде о красном фонаре» Инь Чэнцзуна // Сотни школ искусства. — 2014. — № 1. — С. 245–249.*

96. 金茗, 文革时期殷承宗中国钢琴音乐创作的民族化艺术启示//艺术研究, 2014年第3期, 第72–75页。Цзинь Мин. Откровения о фортепианном творчестве Инь Чэнцзуна и его народных музыкальных произведениях / Мин Цзинь // Художественное исследование. — 2013. — № 3. — С. 72–75.
97. 曾艳, 钢琴协奏曲《黄河》的民族性艺术特征漫谈//大舞台, 2015年第1期, 第173–174页。Цзэн Янь. Анализ художественных особенностей и национальный характер концерта для фортепиано с оркестром «Желтая река» // Большая сцена. 2015. №1. С. 173–174
98. 崔静瑶, 钢琴协奏曲《黄河》的音乐分析与解读//音乐大观, 2023年第3期, 第5–10页。Цуй Цзиньяо. Музыкальный анализ и исследование концерта для фортепиано с оркестром «Желтая река» // Музыкальный обзор. — 2013. — № 3. — С. 5–10.
99. 张蓓蓓, 殷承宗——书写钢琴与民乐的传奇//文史杂志, 2011年第4期, 第25–27页。Чжан Бэйбэй. Инь Чэнцзун — мастер, пишущий легенду о национальной фортепианной музыке // Культура и история. — 2011. — № 4. — С. 25–27.
100. 张国峰, 中国音乐不能离开民族之根——著名钢琴家殷承宗//音乐世界, 1994年第10期。Чжан Гофэн. Китайская музыка не может без корня народа – об известном пианисте Инь Чэнцзуне // Музыкальный мир. — 1994. — № 10. — С. 17–18.
101. 战丽, 戏韵与琴韵——钢琴伴唱京剧《红灯记》的创作与演奏技法研究//中国戏剧, 2021年第4期, 第81–82页。Чжан Ли. Оперный ритм и мелодия циня: Исследование техники создания и исполнения пекинской оперы «Легенды о красном фонаре» в сопровождении фортепиано в китайской драме. // Вестник Шанхайской консерватории, 2021, № 4. — С. 81–82.
102. 张燕南, 中国钢琴音乐与钢琴教育发展//音乐教育研究论文集, 上海

- 音乐学院, 2011年, 第97页。Чжан Яннань. Развитие китайской фортепианной музыки и фортепианного образования // Исследования в области музыкального образования. Вестник Шанхайской консерватории. — 2011. — 97 с.
103. 赵晓生, 圣彼得堡—北京—纽约, 殷承宗先生访谈录//钢琴艺术, 1999年第6期, 第4—9页。Чжао Сяошэн. Беседа с г-ном Инь Чэнцзуном: от Санкт-Петербурга, Пекина до Нью-Йорка // Фортепианное искусство. — 1996. — № 6. — С. 4—9.
104. 赵世民, 与殷承宗面对面//人物, 2000年第1期, 第88—90页。Чжао Шиминь. Лицом к лицу с Инь Чэнцзуном // Люди. — 2000. — № 1. — С. 88—90.
105. 赵世民, “最重要的是爱”——殷承宗访谈录//中外书摘, 2000年第3期, 第65—66页。Чжао Шиминь. «Самое важное — это любовь» — беседа с Инь Чэнцзуном // Китайский и зарубежный литературный обзор. — 2000. — № 3. — С. 65—66.
106. 赵晓生, 《通往音乐圣殿》, 上海音乐出版社, 2003年, 87页。
Чжао Сяошэн. Путь в музыкальный священный храм. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2003. — 87 с.
107. 周广仁, 著名钢琴家殷承宗//钢琴艺术, 2003年第1期, 第7—9页。
Чжоу Гуанжэнь. Известный пианист Инь Чэнцзун // Фортепианное искусство. — 2003. — № 1. — С. 7—9.
108. 储望华, 集体创作的年代//钢琴艺术, 1999年第42期, 第77—90页。Чу Ванхуа. Время «коллективного творчества» // Фортепианное искусство. — 1999. — № 4. — С. 77—90.
109. 陈晓霞, 抹不去的中国情结——访世界著名钢琴家殷承宗//四川统一战线, 1994年第11期, 第17—23页。Чэнь Сяоя. Неизгладимые китайские следы Инь Чэнцзуна — интервью мирового известного пианиста Инь Чэнцзуна // Единый фронт провинции Сычуань. — 1994. — № 11. — С. 17—

23.

110. 陈华, 中国钢琴作品的演奏理念和技术特点//西北师范大学, 2009年, 45页。 *Чэнь Хуа*. Исполнительские концепции и технические особенности китайских фортепианных произведениях // Вестник Северо-западного педагогического университета. Внутренняя Монголия. — 2009. — 45 с.
111. 严彤、耿翔, 殷承宗——用音乐拥抱故土//音乐世界, 1995年第8期, 第89–92页。 *Янь, Тун, Гэн, Сян*. Инь Чэнцзун — музыкант, обнимающий родину музыкой // Музыкальный мир. — 1995. — № 8. — С. 89–92.

На английском языке

112. *Chou, Wen-chung*. Music by Asian Composers // Journal of Music In China. — 1999. — Vol. 1. — P. 111–115.
113. *Jie, Jin*. Chinese music / Jin Jie. — New York: Cambridge University Press, 2011. — 148 p.
114. *Jing, Jiang*. Views of Music in China Today: The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition // Asian Music. — 1991. — Vol. 22. — № 2. — P. 83–96.
115. *Le, Kang*. The Development of Chinese Piano Music // Asian Culture and History. — 2009. — Vol. 1. — №2. — P. 18–33.
116. *Liu, Jingzhi*. A Critical History of New Music in China. — The Chinese University Press, 2010. — 911 p.
117. *Ludden Y.* China's musical revolution: from Beijing opera to yangbanxi: D.M.A. diss.; Kentucky University– [USA], 2013. 481 p.
118. *Macfaquhar R., Schoenhals M.* Mao's Last Revolution. Cambridge: the Belknap Press of Harvard University Press, 2006. 88 p.
119. *Ming-yen Lee*. An analysis of the three modern Chinese orchestras in the context of cultural interaction across greater China: Diss. Dr. Ph.; Kent State University, 2014. 227 p.

120. *Mittler, Barbara*. From Mozart to Mao to Mozart: Western Music and Modern China // World New Music Magazine. — 2002. — Vol. 12. — P. 36–51.

121. *Wang Hui*. The End of the Revolution: China and the Limits of Modernity. Verso, 2010. 287 p.

122. *Wang, Yuhe*. New Music of China: Its Development under the Blending of Chinese and Western Cultures through the First Half of Twentieth Century. Translated by Liu Hongzhu // Journal of Music in China. — 2001. — Vol. 3. — №1. — P. 1–40.

123. *Wendy, Wan-Ki Lee*. Chinese Musical Influences, Western Structural Techniques: The Compositional Design of Chen Yi's Duo Ye // The Composer's Perspective. — 2007. — Vol. 1. — №1. — P. 1–5.

124. *Xie, Shuyin*. On the Birth and Development of Gulangyu's Piano Culture. — Xiamen, 2008. — 34 p.

125. Zhu Shuang. The Role of the Clarinet in China: by A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts / Zhu Shuang. – Arizona State University, 2017. – Текст: непосредственный. 6. 四人帮 (Банда из четырех). – Текст: электронный // Энциклопедия: [сайт]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/四人帮/425880?fr=aladdin>

Электронные ресурсы

126. 八大样板戏 (Восемь образцовых представлений и спектаклей). – Текст: электронный // Энциклопедия: [сайт]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%85%AB%E5%A4%A7%E6%A0%B7%E6%9D%BF%E6%88%8F> (дата обращения: 10.11.2019).

127. 红色娘子军 (Красный женский отряд). – Текст: электронный // Энциклопедия: [сайт]. – URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/红色娘子军> (дата обращения: 10.11.2019).

128. Пианист Инь Чэнцзун: быть верным себе [электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.gbtimes.com/kultura/piamst-chenczun-byt-vemym-sebe> (дата обращения 31.03.2023).

129. Сянь Синхай [электронный ресурс]. — Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Сянь_Синхай (дата обращения 02.04.2023).

130. Фортепианный концерт «Жёлтая река» как продукт эпохи [электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.gbtimes.com/kultura/fortepiannyu-koncert-zheltaya-reka-kak-produkt-epochi> (дата обращения 31.03.2023).