

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202303083

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА

Ван Цзин

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 126

463103153@qq.com, ORCID: 0000-0002-1472-008X

Статья посвящена истории становления жанра фортепианного концерта в музыкальном искусстве Китая. В связи с поздним освоением фортепиано — инструмента, инородного для культуры Поднебесной, все стадии овладения им и постижения его специфики китайскими музыкантами «уложились» в промежуток чуть более ста лет. Несмотря на то, что фортепианный концерт попал в поле зрения китайских авторов значительно позднее, чем другие европейские жанры, тем не менее он оказался весьма созвучным их менталитету. В работе выстроена хронология постепенного утверждения фортепианного концерта в музыкальной культуре Китая через «внедрение» в репертуар в начале XX века классических образцов жанра, созданных европейскими композиторами, до его освоения сначала А. Авшаломовым, композитором российского происхождения, а затем и китайскими музыкантами Цзян Вэнье и Чжан Сяоху. В статье на основе исследований музыковедов Го Хао и Ву Цзяцзюня определена периодизация становления фортепианного концерта в Китае и отмечены характерные тенденции в творчестве китайских композиторов при подходе к трактовке этого жанра и особого отношения к программе. В работе выявляются константные черты классического фортепианного концерта, освоенные китайскими композиторами, и то новое, что они привнесли в этот жанр в процессе его адаптации на почве национальной музыкальной традиции.

Ключевые слова: фортепианный концерт, А. Авшаломов, Дин Шандэ, Шанхайский муниципальный оркестр, Цзян Вэнье, Чжан Сяоху, концерт «Река Хуанхэ», Инь Ченцзун, программность

Для цитирования: Ван Цзин. Фортепианный концерт в творчестве китайских композиторов: к истории становления жанра // Художественное образование и наука. 2023. № 3 (36). С. 83–92. <https://doi.org/10.36871/hon.202303083>

Original article

PIANO CONCERTO IN THE WORKS OF CHINESE COMPOSERS: TO THE HISTORY OF THE GENRE FORMATION

Wang Jing

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

463103153@qq.com, ORCID: 0000-0002-1472-008X

The article is devoted to the history of the formation of the piano concerto genre in the musical art of China. Due to the late development of the piano, an instrument alien to the culture

© Ван Цзин, 2023

of the Celestial Empire, all the stages of mastering the piano and comprehending its specifics by Chinese musicians have been completed in just over a hundred years. Despite the fact that the piano concerto came to the attention of Chinese authors much later than other European genres, it turned out to be very consonant with their mentality. The work chronologises the gradual development of the piano concerto in Chinese musical culture — through the “introduction” of classical examples of European composers into the repertoire in the early XXth century, to its development first by the Russian-born composer A. Avshalomov, and then by Chinese composers Jiang Wenye and Zhang Xiaohu. Based on the research of musicologists Guo Hao and Wu Jiajun, the article defines the periodization of the formation of the piano concerto in China and notes the characteristic trends in the work of Chinese composers in their approach to the interpretation of this genre and their special attitude to the programme. The paper reveals the constant features of the classical piano concerto mastered by Chinese composers and the new things they brought to this genre in the process of adaptating it based on the national musical tradition.

Keywords: piano concerto, A. Avshalomov, Ding Shangde, Shanghai Municipal Orchestra, Jiang Wenye, Zhang Xiaohu, “Yellow River” piano concerto, Yin Chenzong, programme

For citation: Wang Jing. Piano Concerto in the Works of Chinese Composers: to the History of the Genre Formation. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2023, no. 3 (36). P. 83–92. <https://doi.org/10.36871/hon.202303083> (In Russian)

Фортепиано в китайской музыкальной культуре появилось относительно недавно, на рубеже XIX–XX веков. Среди населения Поднебесной инструмент не пользовался большой популярностью, и долгое время фортепианные сочинения исполнялись только для развлечения высокопоставленных особ.

Период «принятия» Китаем чужеродного инструмента продлился несколько веков. Первыми, кто способствовал распространению западной музыки в Китае, были христианские миссионеры. В начале XVII века миссионер Маттео Риччи (1552–1610) преподнес в дар императору Шэн-цзуну итальянский клавикорд. Правителя заинтересовало звучание инструмента, и он повелел четырем музыкантам учиться игре на нем. Однако это не поспособствовало быстрому освоению иноземного инструмента, и фортепиано все еще долго не приживалось на китайской почве.

Важным шагом на пути укоренения европейской музыкальной культуры в Китае стала установка органа в католическом храме Пекина в 1650 году, что произошло в эпоху династии Цин по инициативе немецкого миссионера-католика Адама Шалл фон Белла — китайское имя Тан-Чжован (1591–1666). И наконец, в период правления императора Цяньлуна (1735–1796) в страну активно потянулись миссионеры с Запада, в том числе для того, чтобы обучать местных придворных музыкантов игре на фортепиано.

Но и тогда эти события не оказали существенного влияния на музыкальную жизнь страны: внедрение фортепиано в музыкаль-

ную культуру Китая было осложнено несовместимостью европейской и китайской музыкальных систем: «Европейское мышление оперировало другими музыкально-теоретическими категориями (мажор–минор, пятилинейная нотация, гармония и полифония и т. п.), которые существенно затрудняли восприятие европейской системы в Китае, да и сам инструмент фортепиано, со сложной механикой, вызывал трудности в овладении игровыми приемами без профессионального педагогического наблюдения» [4, 129].

Только в начале XX века инструмент закрепился в исполнительской практике и за короткий срок своего существования получил широкое распространение. Фортепиано стало тем инструментом, для которого начали писать практически все китайские композиторы.

Городом-первооткрывателем фортепиано стал Шанхай. Именно здесь в 1904 году состоялся первый концерт фортепианной музыки. Солистом тогда еще не был китайский исполнитель, им стал итальянский пианист и дирижер Марио Пачи (1898–1946). Китайский пианист выступил с сольным концертом только через 31 год, в 1935 году. Им был Дин Шандэ (1911–1995), ученик русского профессора Б. С. Захарова, преподававшего в Шанхайской консерватории. Дин Шандэ исполнил программу, которая включала Лунную сонату *op. 27*, № 2 Л. ван Бетховена, «Приглашение к танцу» К. М. Вебера, Шестую рапсодию *Des-dur* Ф. Листа, первую часть фортепианного концерта *op. 16* Э. Грига, Полонез *op. 53* и этюды Ф. Шопе-

на, а также пьесы А. Черепнина и китайского композитора Хэ Лутина [1].

Большую роль в пропаганде западноевропейской музыки в Китае сыграл Шанхайский муниципальный оркестр (1879–1949). С приходом в 1907 году на должность его руководителя немецкого дирижера Рудольфа Бака (1866–1952) профессионализм коллектива значительно возрос. В связи с этим была пересмотрена не только репертуарная политика коллектива, но и значительно расширился диапазон концертных программ: наряду с произведениями различных жанров академической музыки оркестр начал включать в репертуар фортепианные концерты. Так китайская публика познакомилась с фортепианными концертами Моцарта, Шумана, Грига, Чайковского и Рубинштейна.

Первым написанным в жанре фортепианного концерта сочинением, где синтезировались национальные черты китайской музыки и европейская техника композиции, стал Концерт *G-dur* российско-китайского композитора Аарона Авшаломова (1894–1965), созданный в 1935 году и исполненный одним из самых знаменитых и любимых пианистов Китая, происходившим из семьи российских эмигрантов, Грегори Зингером в сопровождении Шанхайского муниципального оркестра под руководством Пачи. В основу второй части Концерта была положена мелодия из куньшаньской оперы «И ван сунь», в то время как в тематический материал третьей части был «вплетен» древний мотив «Баван снимает доспехи» для пипы [5, 20]. В трактовке Авшаломова фортепиано приобрело ярко выраженную ориентальную окраску, чему в значительной степени поспособствовали технические приемы, позволившие приблизить его звучание к тембрам китайских народных инструментов — пипы, кун-хоу, пайсяо, жуань [7, 15].

В 1970–х годах наблюдался расцвет фортепианного искусства в Китае. В это время китайские авторы освоили разнообразные жанры европейской музыки, среди которых сюита, программная миниатюра, вариации, токката, этюд. Однако фортепианный концерт приживался на китайской музыкальной почве значительно дольше, чем другие европейские жанры.

Проявление интереса китайских авторов к фортепианному концерту относится к 1930–1940 годам, когда композиторами Цзян Вэнье (1936) и Чжан Сяоху (1945)

были написаны первые произведения в этом жанре. Они были еще незрелыми с точки зрения художественного содержания и техники композиции и имели для музыкальной культуры Китая скорее историческое значение. В концерте Цзян Вэнье оркестровая партия вовсе отсутствовала, а в Первом концерте Чжан Сяоху каноны жанра все же соблюдались, что позволяет считать его первым в китайской музыкальной культуре образцом фортепианного концерта.

Одночастный фортепианный концерт *op. 16* (1936) Цзян Вэнье долгое время существовал в рукописном варианте и впервые был издан только через 70 лет со дня написания — в 2006 году, войдя в сборник фортепианных сочинений, посвященный 95-летию композитора. По своей структуре Концерт, созданный для двух фортепиано, имел сходство с образцами жанра европейских композиторов-романтиков. Можно сказать, что это произведение представляет собой миниатюрную «проекцию» традиционного западноевропейского концерта и включает интродукцию и три части, строящиеся по принципу «быстро – медленно – быстро» [2]. Концерт был впервые исполнен австрийским и японским пианистами Паулем Вайнгартеном и Иноэ Соноко 10 мая 1937 года [10, 27].

Основу драматургии концерта составляют четыре оригинальные темы, написанные с применением национальных ладов. Первая из них содержит японские черты, на что во многом повлияло знакомство автора с японским фольклором¹, три другие темы написаны с опорой на китайские пентатонические лады. Национальный колорит здесь возникает, как и в концерте Авшаломова, путем имитации китайских народных инструментов, в частности приемов звукоизвлечения на пипе (тираты во второй теме) и тремоло на гучжэне (репетиционные повторы в третьей теме). Оба фортепиано выступают в концерте на паритетных началах: солирующая функция и аккомпанемент распределены между партиями приблизительно одинаково, с небольшим преобладанием первого рояля в экспонировании тематического материала.

Дальнейшая ассимиляция концертного жанра в Китае происходила с участием творческой группы композиторов. Сама идея коллективного композиторского творчества,

¹ С 1922 по 1928 год Цзян Вэнье обучался в Японии.

характерная для искусства Китая, абсолютно чужда западноевропейской культуре и связана с идеологическими установками. Это явление стало порождением исторической эпохи и еще одним способом продемонстрировать политическую солидарность с руководством страны. В 1942 году Мао Цзэдун выступил с речью о том, что работникам литературы и искусства необходимо примкнуть к позиции пролетариата, поставив свою деятельность на службу политике партии. В связи с этим новые для музыкального искусства жанры часто осваивались коллективно, в чем проявилась одна из ведущих черт китайского менталитета — стремление «соответствовать национальной доктрине о личной ответственности каждого китайца за выведение державы на лидирующие позиции в мире» [6, 12].

В 1958 году пианистом и композитором *Лю Шикунем*² (1939 г. р.) и группой молодых китайских авторов был создан первый удовлетворяющий требованиям жанра фортепианный концерт под названием «Молодежный». В те годы в СССР активно развивалась идея приобщения детей и молодежи к жанрам фортепианной музыки через использование доступного музыкального материала, часто основанного на популярных песенно-танцевальных интонациях. Эта тенденция оказала непосредственное воздействие на замысел Лю Шикуня и его соавторов: в качестве основы фортепианного концерта был избран китайский фольклор и мелодии современных популярных песен.

Следующим образцом жанра стал знаменитый концерт для фортепиано с оркестром «Река Хуанхэ», который был создан в период «культурной революции» силами группы композиторов (Инь Ченцзун, Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шэн Лихуна, Ши Шучэна и Сюй Фэйсина). Его история восходит к 1968 году, когда выпускнику Ленинградской консерватории *Инь Ченцзуну* (1941 г. р.) партийным комитетом Пекинской филармонии было заказано написать патриотическое сочинение. Творческим источником для Инь Ченцзуна стала известная кантата Сянь Синхая «Река Хуанхэ» (1938), созданная на патриотиче-

ский текст Гуан Вэйжяня. На ее основе было решено написать фортепианный концерт с участием чтеца. Под руководством супруги Мао Цзэдуна Цзян Цин был определен политический характер сочинения — река Хуанхэ стала своеобразным символом антияпонского движения.

В этом коллективном проекте главной творческой единицей выступил Инь Ченцзун. Летом 1969 года был написан черновой вариант произведения, в августе того же года началась работа над партитурой, в которой принимали участие Инь Ченцзун, Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шэн Лихун, и к концу года сочинение было закончено. 1 мая 1970 года после предварительного прослушивания в центральном комитете КПК состоялась премьера фортепианного концерта «Река Хуанхэ». Солировал Инь Ченцзун, а руководил симфоническим оркестром Ли Дэлунь. В этом же году музыкант представил концерт за границей: он стал одним из самых исполняемых китайских произведений.

Все четыре части концерта посвящены революционной борьбе Китая против Японии. I часть называлась «Трудовая попевка лодочников Хуанхэ», II часть — «Славословие Хуанхэ». В ней декламировались два стихотворения Гуан Вэйжяня. III часть — «Хуанхэ в гневе» (в кантате Сянь Синхая это VI часть), IV часть — «Защита Хуанхэ» (в кантате это VII часть). Однако в современной практике текст, внесенный в партитуру, не исполняется.

В партитуру концерта вошли китайские фольклорные темы, которые цитировал в своей кантате и Сянь Синхай. Так, в основе тематизма первой части лежит варьирование трудовой попевки лодочников Хуанхэ. В партии солиста есть несколько звукоизобразительных эпизодов: восходящие пассажи, блестящие каденции подражают гребле лодочников, которые сражаются с волнами. В фортепианной партии третьей части есть имитация тембров китайских национальных инструментов — цитры чжэн и бамбуковой флейты. Тематизм четвертой части концерта основан на мелодии китайской революционной песни «Алеет восток», которая прославляет Мао Цзэдуна (она звучит у духовых). Помимо этого, в симфоническую партитуру введены два народных инструмента — флейта ди и тарелки бо.

Концерт оказался по-настоящему уникальным: созданный в период «культурной революции», он гармонично соединил ки-

² Лю Шикунь — воспитанник советской фортепианной школы, выпускник Московской консерватории по классу профессора Самуила Фейнберга. На Первом Международном конкурсе имени П. И. Чайковского, проходившем в 1958 году, пианист стал лауреатом второй премии.

тайский колорит и выразительные приемы западного классического фортепианного концерта (несмотря на политическую ситуацию). Произведение пронизано активным симфоническим развитием, а партия солиста — с превосходным пониманием виртуозно-выразительных возможностей инструмента и специфики жанра.

С европейским концертом эпохи романтизма сочинение роднит программность и красочность в воплощении музыкальных образов, что способствует быстрому запоминанию тем; преобладание мелодического начала; блестящая трактовка фортепианной партии. Его драматургия строится на нескольких основных темах, однако между партиями солиста и оркестра отсутствует конфликтность, оркестр скорее дополняет партию солиста. При этом оркестровая фактура достаточно плотная и темброво насыщенная. Композиторы широко используют тембры струнных инструментов, а группа духовых чаще включается либо в эпизодах *tutti*, либо с целью создания красочного звукового колорита (как, например, во вступлении к третьей части).

В 1973 году композиторами Чу Ванхуа (1940 г. р.) и Чэнь Пэйсюном (1921–2007) был написан концерт «Интернационал». Его образно-содержательный строй близок концерту «Река Хуанхэ». Тематизм, который лег в основу сочинения, также является заимствованным. Однако, в отличие от предшественника, в концерте преобладает революционно-патриотический песенный материал. Сочинение создавалось в непростых условиях: в период 1970–1973 годов все преподаватели и студенты Центральной консерватории были отправлены в 38-ю военную часть. К партитуре Чу Ванхуа обращался после тяжелого трудового дня. В этой же военной части концерт и прозвучал впервые.

Одним из последних удачных коллективных проектов стал фортепианный концерт «Дети Южно-Китайского моря», сочиненный композиторами Чу Ванхуа, Чжу Гунъи и Ян Цзин через два года после «Интернационала». Музыкальный материал произведения заимствован из китайских фольклорных источников. Инициатором его создания выступил Чу Ванхуа, который позже признался, что обратился к более опытному Чжу Гунъи с предложением о совместной работе, так как опасался, что не справится с инструментальной. Оба музыканта оказались близки друг другу по музыкальному стилю, мировоззре-

нию и мировосприятию. По задумке авторов, содержание концерта должно было отразить жизнь рыбаков. Для более достоверной передачи сюжета было избрано побережье Гуандун, где оба композитора жили, а потому хорошо были знакомы с местным бытом и фольклором. Завершив работу над концертом, Чу Ванхуа и Чжу Гунъи поехали в родные места с его записью в переложении для двух роялей, чтобы узнать мнение местных рыбаков о своем детище, что, по-видимому, увенчалось успехом. На большой эстраде в Пекине концерт «Дети Южно-Китайского моря» был впервые исполнен в 1977 году, а затем представлен в Америке, Франции, Германии и других европейских странах.

Еще одно произведение — фортепианный концерт «Горный лес» Лю Дуньнаня (1940 г. р.) — был написан в 1979 году под впечатлением китайской поэзии. Отметим, что это первый концерт, в котором национальные черты были воплощены в лирическом ключе [3, 20]. При этом в отличие от более ранних образцов концертного жанра в этом сочинении национальные образы выражены достаточно прямолинейно и не слишком рельефно. Как отмечал Го Хао, они «больше соответствуют природе китайского национального искусства, которая проявляется в каллиграфической вязи письма, тонких линиях и мягких красках классической живописи, немногословной значимости поэтических строк...» [там же, 107]. Произведение было написано в связи с возвращением композитора в Китай после обучения в университете штата Индиана (США). Спустя два года после создания концерта Лю Дуньнань исполнил его на Первом конкурсе китайской симфонической музыки и завоевал первую премию.

Каждая часть концерта имеет программный заголовок: «Весна в горах Форест», «Ночная песня гор Форест», «Праздник в горах Форест». Наряду с классическими чертами жанра в сочинении выявляются и черты, присущие фортепианным сочинениям китайских авторов, такие как программность, импровизационность, свободная вариационность. Содержание концерта отражает впечатления от первых проявлений весенней природы. Эмоции ликования, восторга, радости от пробуждающейся природы передаются через эпизоды, пронизанные ноктюрновым характером. Национальный колорит воплощен здесь посредством китайских ладов, а также мелодических интонаций, при-

сущих фольклору малого народа мяо. Музыкальный язык концерта представляет собой гармоничный сплав традиционной китайской музыки и западноевропейских композиторских технологий.

Лю Дуньнань использует в концерте традиционные для европейской музыки структуры: в первой части он применяет динамизированную вариационную форму; во второй — двухчастную форму с каденцией; в третьей — свободное рондо с виртуозной каденцией. В этом сочинении просматриваются явные параллели с жанром романтического концерта (Шопен, Шуман, Мендельсон).

Политика реформ и открытости, провозглашенная в Китае с 1978 года, позволила многим выпускникам консерваторий продолжать профессиональное обучение в Европе и США. На этом этапе жанр фортепианного концерта подвергается особенно сильному воздействию западноевропейской музыки.

В данном контексте примечательно творчество Чжао Сяошэна (1945 г. р.). В Первом фортепианном концерте «Афродита», написанном в 1985 году, был презентован авторский метод композиции Чжао, названный им самим «неоромантической комбинаторикой» («*Neoromanticombinism*») и основанный на концепции инь и ян. Согласно ей «все процессы во Вселенной могут быть рассмотрены с точки зрения гармонии диаметрально противоположных начал, таких как консонанс и диссонанс, эмоции и логика, порядок и хаос, центробежность и центростремительность, национальное и интернациональное. Музыка должна стремиться к гармонии между этими полюсами» [8, 160]. Основная идея «комбинаторики» заключается в том, чтобы найти равновесие между противоположностями китайской традиции и западноевропейской музыкальной современности. В Первом концерте композитор гармонично сочетает романтизм и модернизм, тональные эпизоды с атональными, национальный тематизм с европейским. Однако влияния западной музыки в сочинении проявляются намного ярче и многообразнее. Чжао активно использует принципы сонатности, а также применяет разнообразные современные техники композиции — политональность, сериальность и т. д. В концерте нет цитат из национального фольклора, а в тематизме присутствуют лишь намеки на китайский колорит. В более поздних опусах композитор демонстрирует национальный элемент уже значительно рельефнее.

Концерт для фортепиано с оркестром «Красота веснь» *Ду Минсиня* (1939 г. р.), написанный в 1986–1987 годах, является своеобразным итогом развития этого жанра в Китае, в нем преломились характерные черты предыдущих фортепианных концертов: масштабность, поэтичность, выразительный тематизм. В произведении гармонично соединились общеевропейский и ярко национальный китайский музыкальный язык. Концерт отличает монументальная фактура, использование выразительных тембровых и исполнительских возможностей инструмента.

Первая часть (*Allegro*) написана в сонатной форме с зеркальной репризой. Вторая часть — в сложной трехчастной форме с контрастным эпизодом в середине. Третья часть представляет собой блестящее рондо. Несмотря на яркий интонационный и ритмический национальный колорит произведения, многое в партитуре отсылает к музыкальному языку С. В. Рахманинова. Ду Минсинь разнообразно задействует технические и виртуозные свойства инструмента: тип пианизма в данном произведении также отсылает к лучшим образцам концертного жанра в творчестве русского композитора.

В 1987 году был создан Второй фортепианный концерт *Чу Ванхуа*, на практике оказавшийся не слишком востребованным. О его исполнении композитор узнал, лишь получив в 2002 году гонорар от шведской телерадиокомпании. Его Третий концерт для фортепиано с оркестром, также непрограммный, был создан по заказу компании *Tokyo International Music Corporation* (Япония). В обоих сочинениях отсутствует цитирование и заимствование материала. Воплощение национального начала в них решено совершенно в новом ключе, нежели в предшествующих произведениях этого жанра: китайские мотивы завуалированы, но «тонко переинтонируются, угадываясь исподволь, проявляясь отдельными штрихами: в интонациях, графической фактуре, вызывающей явные ассоциации с китайской и японской традиционной живописью» [3, 20–21]. Чу Ванхуа умело объединяет пентатонику с принципами додекафонии.

В настоящее время жанр фортепианного концерта широко представлен в творчестве китайских композиторов — как тех, что продолжают свою деятельность на родине, так и тех, кто давно ее покинул.

Ярким образцом жанра является Концерт для фортепиано с оркестром «Эр Хуан» *Чэнь*

Цигана, написанный в 2009 году по заказу Карнеги-Холл и исполненный Ланг Лангом и Джульярдским симфоническим оркестром (дирижер Майкл Тилсон Томас). В сочинении гармонично соединились традиционный китайский тематизм, вариационные принципы развития и симфоническое развитие. Вместе с тем именно западноевропейский тип жанра здесь выражен наиболее рельефно. Чэнь Циган использует широкий спектр композиторских техник — от сонористики до расширенной тональности.

Трактовка фортепианной партии по богатству и рельефности фактуры (аккордовые последовательности, октавные дублировки, блестящие пассажи) близка романтическому пианизму. Композитор максимально задействует темброкolorистические возможности инструмента, расписывая партию солиста на четырех и даже пяти нотных станах. В образном строе преобладают медитативные, созерцательные образы, что подчеркивают ремарки, сделанные композитором в партитуре, которые уточняют характер музыки, такие, например, как: «*the player should be very calm, as if meditating*» («исполнитель должен быть очень спокоен, как будто медитирует»).

Фортепианный концерт «Четыре духа» Чэнь И создан относительно недавно, в 2016 году. Сочинение представляет собой образец гармоничного соединения европейского и национального начала с преобладанием последнего. Четыре части концерта олицетворяют четыре символа китайской мифологии: дракона, хуанву, тигра и феникса. Национальный музыкальный стиль прослушивается благодаря цитированию фольклорных тем из различных провинций Китая, а также стилизации под народную музыку. Таким образом, национальные традиции стали творческим вдохновением для создания оригинального сочинения и самобытного воплощения китайского колорита.

Развитие жанров фортепианной музыки в китайской культуре неразрывно связано с программным аспектом. Сюжетной концепцией наделяются не только жанры, связанные с программой (сюиты, пьесы), но и произведения сугубо академической, так называемой «чистой» музыки: сонаты и концерты. В большинстве фортепианных опусов первой половины XX века воплощены так называемые «вечные» образы и символы, которым свойственно отсутствие выраженных конфликтов, стремление к гармонии, что характерно для китайского менталитета.

В соответствии с китайской философией и особым миропониманием в музыкальном искусстве Поднебесной складывается определенный тип программности, главным образом картинно-изобразительный, для которого не свойственны резкие перемены в настроении: данный вид программности выражает в музыке скорее зрительные и эмоциональные впечатления. Сюжеты природы, воплощаемые в произведениях китайских авторов, во многом отражают национальное миросозерцание: «Благодаря обращению к близким ментальности народа образам, становится доступным постижение всего нового, в том числе европейского жанра фортепианного концерта» [3, 33]. Характерно, что программность сочинений черпается исключительно из национального искусства, истории и природы, что говорит о феномене «целенаправленного ограничения музыкального содержания только теми образами, которые связаны с национальностью, Родиной и личностью автора» [там же, 34].

Уровень проработки в соответствии с типом заданной программы в произведениях китайских композиторов может быть обобщенным или детализированным, при том что воплощение образов природы является приоритетным в их фортепианных концертах, о чем красноречиво говорят названия: «Река Хуанхэ», «Горный лес», «Красота весны». Изображение в музыке образов природы потребовало использования специальных звукоизобразительных средств как в партии солиста, так и симфонического оркестра: подражание шуму воды, шелесту листвы, птичьему пению, крикам животных.

Со времени создания первого китайского фортепианного концерта и до начала периода «реформ и открытости» многие опусы, созданные в этом жанре, не только имели названия («Река Хуанхэ», «Молодежный», «Интернационал» и другие), но и заголовки к каждой из частей. В качестве «отправной точки» для сюжета чаще всего выступал конкретный литературный источник.

По окончании «культурной революции» (1976) композиторы продолжали вдохновляться конкретными поэтическими образами, однако не всегда выносили их в название: жанр фортепианного концерта постепенно подвергся «вестернизации», композиторы все чаще предпочитают программному названию нумерацию частей.

Подводя итоги становления и развития жанра фортепианного концерта в китайской

музыкальной культуре, можно выделить три ключевых этапа:

1. *Первоначальный*, когда происходило накопление творческих сил и восприятие основных признаков концертного жанра. В этот период основной вклад в его развитие внесли создатели «Молодежного» концерта — Лю Шикунь, Хуан Сяофэй, Пан Иминь, Сун Илин.

2. *Кульминационный* этап отмечен появлением произведений крупного художественного масштаба со специфическими чертами китайской композиторской школы. В это время на ее авансцену вышло новое поколение композиторов, которое активно экспериментировало с жанром фортепианного концерта, используя в основном традиционные национальные мотивы и тематику. Главными творческими достижениями этого периода признаны концерты «Река Хуанхэ» Инь Ченцзуна, Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шэн Лихуна, Ши Шучэна, Сюй Фэйсина, «Горный лес» Лю Дуньнана и «Красота веснь» Ду Минсиня.

3. *Современный* этап, знаменующий начало новых творческих поисков. Китайские композиторы продолжают разрабатывать жанр фортепианного концерта, экспериментируя в области гармонии, тембровых находок и композиторских техник, а также разнообразных стилей, находя особые пути для его развития на национальной почве.

Иную периодизацию жанра в китайской культуре представил Ву Цзяцзюнь, который выделил в эволюции фортепианного концерта два этапа.

1. До окончания «культурной революции» (1976). В этот период фортепианные концерты в основном представляют собой транскрипции и аранжировки, основанные на фольклорном материале.

2. После 1976 года. Образцы фортепианного концерта отличаются в этот период большей оригинальностью. Развитие жанра происходит двумя основными путями:

- создание фортепианных концертов в европейской традиции жанра;
- сочинение фортепианных концертов в органичном сочетании национальных музыкальных традиций и современной техники композиции [9].

Фортепианный концерт в целом сохраняет в творчестве китайских композиторов традиционные для европейского жанра черты, но приобретает яркий национальный колорит. По своим признакам концерты китайских авторов чаще всего наделены программой и обладают ярко выраженным

виртуозным и импровизационным началом. Первые части по форме приближаются к сонатным, лирические вторые части лаконичны и имеют сложную трехчастную форму, рондообразные финалы написаны с преобладанием народно-танцевального начала. Европейский музыкальный стиль проявляет себя в романтическом и импрессионистическом направлении, но в преломлении национальных традиций.

Уже на первых этапах работы с жанром фортепианного концерта китайские композиторы «адаптировали» его, привнеся в него яркий национальный колорит и используя выразительные средства, свойственные в том числе музыкальному искусству Китая, соединив все это с классическими чертами и музыкальными техниками западноевропейского фортепианного концерта. В настоящее время композиторы широко применяют приемы полистилистики, прибегая к цитатам и интонационным аллюзиям. Эти музыкальные намеки имеют не только пентатонический характер, но также содержат характерные черты западной музыки, что касается, в частности, фактурного и ладотонального развития. В монументальности китайского концерта заметны влияния фортепианных концертов С. Рахманинова и Ф. Листа.

Особенно показательны с точки зрения национального колорита рондообразные финалы концертов, в которых воплощены интонации многонационального фольклора Китая. Партия оркестра в них обычно симфонизирована, а партия солиста — виртуозна и отличается красочностью звучания. Фортепианная партия строится на разнообразных видах мелкой и крупной исполнительской техники. При этом в ней минимизировано использование полифонических форм: полифонизация музыкальной ткани уступает место диалогичности. Сам принцип концертности выражен через контрастность, а не конфликтность музыкального материала.

Жанр фортепианного концерта в Китае отражает поиски баланса между традиционной музыкальной культурой, которая по сей день остается главным источником вдохновения композиторов, и влияниями западноевропейской культуры, которые заключены в самом инструменте. Многие китайские пианисты успешно выступают на международных концертных площадках и записывают альбомы с национальной фортепианной

музыкой. Это способствует продвижению китайского музыкального искусства в целом и китайского фортепианного концерта в частности, который продолжает активно развиваться и привлекать внимание как внутри страны, так и за ее пределами.

Академическая музыкальная традиция Китая становится все более значимой и узнаваемой в международном музыкальном сообществе, и в этом процессе фортепианный концерт играет немаловажную роль. Постепенно китайская композиторская школа ста-

новится все более разнообразной, экспериментируя и вбирая различные стили и направления западной музыки. Многие современные китайские композиторы, такие как Тан Дун, Чэнь И, Чэнь Циган и другие успешно сочетают традиционные элементы китайской музыки с современными приемами композиции. Молодые китайские композиторы и талантливые музыканты продолжают расширять границы концертного жанра, делая его все более популярным в своей стране.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Бянь Мэн*. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 1994. 142 с.
2. *Ван Цзясинь*. Концерт для двух фортепиано Цзянь Вэнье как первый образец жанра в музыке Китая // Музыка: искусство, наука, практика. 2022. № 1. С. 15–26.
3. *Го Хао*. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2018. 158 с.
4. *Ли Линцзюнь*. История развития фортепиано в Китае: педагогический аспект // Современное педагогическое образование. 2019. № 4. С. 127–131.
5. *Синь Син*. Становление и развитие скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов XX века : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2022. 211 с.
6. *Цинь Цинь*. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцзян: три лика современного музыкального искусства Китая: к проблеме универсализма творческой личности : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2013. 24 с.
7. *Чжу Тин*. Инструментальное творчество А. Авшаломова: синтез культурных традиций Запада и Востока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2021. 22 с.
8. *Юй Фан*. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2019. 243 с.
9. *Wu Jiajun*. A Brief Introduction of the Development of Piano Concertos by Chi-

nese Composers // Music Life. 2015. № 3. P. 58–60.

10. *Yan Kou*. Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010. Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts Athens, Georgia. 2018. 132 p.

REFERENCES

1. Bian Meng. Ocherki stanovleniya i razvitiya kitaiskoi fortepianno kul'tury [Essays on the Formation and Development of Chinese Piano Culture]. Candidate dissertation. Saint Petersburg, 1994. 142 p. (In Russian)
2. Wang Jiaxin. Concerto for Two Pianos by Jiang Wenye as the First Example of the Genre in Chinese Music. *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika* [Music. Art, Research, Practice]. 2022, no. 1 (37). P. 15–26. (In Russian)
3. Go Xiao. Evolyutsiya kontserta dlya fortepiano s orkestrom v kitaiskoi muzyke [The Evolution of Concerto for Piano and Orchestra in Chinese Music]. Candidate dissertation. Saint Petersburg, 2018. 158 p. (In Russian)
4. Li Lingjun. History of Piano Development in China: Pedagogical Aspect. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern Pedagogical Education]. 2019, no. 4. P. 127–131. (In Russian)
5. Sin' Sin. Stanovlenie i razvitie skripichnogo kontserta v tvorchestve kitaiskikh kompozitorov XX veka [Formation and Development of Violin Concerto in the Works of Chinese Composers of the XXth century]. Candidate dissertation. Nizhny Novgorod, 2022. 211 p. (In Russian)
6. Tsin' Tsin'. Liu Shikun, Zhou Guanren i Wu Zujiang: tri lika sovremennogo muzykal'nogo iskusstva Kitaya: k probleme universalizma tvorcheskoi lichnosti

- [Liu Shikun, Zhou Guangren and Wu Zujian: Three Faces of Modern Music Art of China: to the Problem of Universalism of Creative Personality]. Candidate dissertation abstract. Saint Petersburg, 2013. 24 p. (In Russian)
7. Chzhu Tin. Instrumental'noe tvorchestvo A. Avshalomova: sintez kul'turnykh traditsii Zapada i Vostoka [The Instrumental Art of A. Avshalomov: Synthesis of Cultural Traditions of the West and the East]. Candidate dissertation abstract. Nizhny Novgorod, 2021. 22 p. (In Russian)
 8. Yu Fan. Seriinaya tekhnika v kitaiskoi kamerno-instrumental'noi muzyke 1980–1990-kh godov [Serial Technique in Chinese Chamber Instrumental Music of the 1980s–1990s]. Candidate dissertation. Nizhny Novgorod, 2019. 243 p. (In Russian)
 9. Wu Jiajun. A Brief Introduction of the Development of Piano Concertos by Chinese Composers. *Music Life*. 2015, no. 3. P. 58–60.
 10. Yan Kou. Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts Athens, Georgia. 2018. 132 p. (In English)

Информация об авторе:

Ван Цзин — аспирант (Китайская Народная Республика).

Information about the author:

Wang Jing — Postgraduate student (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 17 июля 2023 года; одобрена после рецензирования 17 августа 2023 года; принята к публикации 20 августа 2023 года.

The article was submitted July 17, 2023; approved after reviewing August 17, 2023; accepted for publication August 20, 2023.

