

На правах рукописи

Ли Юнь

Ли Юнь

**ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВАН ЦЗЯНЬЧЖОНА
В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ
И СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Новосибирск

2019

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

- Научный руководитель: **Шитикова Раиса Григорьевна**,
кандидат искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена»,
заведующая кафедрой музыкального воспитания
и образования
- Официальные оппоненты: **Гарипова Нинэль Фёдоровна**,
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО
«Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова», профессор кафедры
общего курса фортепиано
- Брагинская Наталия Александровна**,
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»,
проректор по научной работе, заведующая кафедрой
истории зарубежной музыки
- Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова», кафедра
истории музыки

Защита состоится «14» июня 2019 года в 16.00 на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» по адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru

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

Автореферат разослан «__» _____ 2019 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. На фоне современной фортепианной культуры Китая фигура Ван Цзяньчжона выделяется как своеобразный эталон творчества, в котором обобщен современный подход китайских композиторов к музыке для фортепиано. В XX столетии под влиянием западного искусства китайская музыка претерпевает серьезные преобразования. На каждом историческом этапе композиторы страны ищут различные способы интеграции национальных и западных традиций. Это способствует формированию нового языка, с помощью которого создается множество выдающихся произведений, в том числе фортепианных, вобравших в себя китайский национальный стиль и формы западноевропейского искусства.

Ван Цзяньчжон (王建中 — Wang Jianzhong; 1933–2016) — один из самых известных композиторов, внесших большой вклад в развитие фортепианной культуры КНР. Список его сочинений разнообразен по жанрам. Подобно русским музыкантам, принадлежавшим «новой фольклорной волне», Ван Цзяньчжон обращался к локальным народным традициям и преломлял их в своей музыке. Вместе с тем его называют «патриархом» среди творцов, экспериментировавших с западно-восточными музыкальными параллелями.

Ван Цзяньчжон — не только широко признанный в Китае современный композитор, но и столь же известный ученый, пианист и преподаватель фортепиано. Это имеет существенное значение для характеристики его творчества, расцвет которого совпал с периодом Культурной революции. Важно отметить, что все сделанное им в эти годы получило заслуженную высокую оценку, превосходящую рамки культурно-политического запроса времени. В 60–70-е годы XX века Ван Цзяньчжон и Чу Ванхуа¹ по праву считались «двумя великими предводителями, поддерживающими Север и Юг китайского фортепианного музыкального творчества»².

Произведения Ван Цзяньчжона воплощают органичное слияние традиционной музыки Китая с классической и современной композиционной техникой Запада, при этом сохраняют характерные национальные черты. Его не случайно называют «одним из немногих творцов, которые добились несомненного успеха, особенно в жанре фортепианной аранжировки»³. Сочинения этого автора благодаря своей высокой художественной ценности и яркому национальному колориту приобрели всеобщее признание в исполнительских и педагогических кругах. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона оказывает большое влияние на современных композиторов и педагогов Китая.

Наследие Ван Цзяньчжона, несомненно, заслуживает исследовательского внимания и всестороннего изучения. В Китае о композиторе написаны отдельные критические и аналитические статьи, в России его имя вообще не известно. Работы китайских музыковедов не проясняют существа стиля и художественного метода Ван Цзяньчжона. Поэтому изучение его творчества, в том числе фортепианного, в контексте национальных традиций и важнейших элементов современного музыкального мышления *представляется актуальным и значимым для музыкальной науки.*

Степень изученности проблемы. Поскольку Ван Цзяньчжон является крупнейшим музыкальным деятелем, который внес весомый вклад в развитие музыкальной культуры Китая, его имя упоминается во многих трудах. Фортепианное наследие композитора привлекает внимание китайских ученых в трех аспектах: претворение в его творчестве национальных традиций, работа автора в жанре аранжировки и, наконец, преломление в его музыкальном языке современных тенденций художественно-творческого мышления. Первый аспект представлен в китайском музыкознании наиболее полно, поскольку проблема национального стиля находится

¹ Чу Ванхуа (р. 1940) — современный китайский композитор.

² Вэй Тингэ. Рассуждения о фортепианных аранжировках Ван Цзяньчжона // Музыковедение Китая. 1999. № 2. С. 70.

³ Там же.

в эпицентре исканий отечественного музыкознания. Поиски композиторов Китая в этом направлении были постоянно активными на протяжении XX столетия вне зависимости от геополитической или художественной мотивации. Однако освещение этого явления в трудах музыковедов Китая сопряжено с некоторой теоретической путаницей, колебаниями в эстетических концепциях, что связано с политическими тенденциями времени. Идеологизация музыковедения влекла за собой одностороннее понимание явления «национального музыкального стиля». Среди наиболее значительных исследований, посвященных претворению национальных традиций в творчестве Ван Цзяньчжона, выделим работы таких авторов, как Сон Цзень, Сун Цзе, Чэнь Сюй и других⁴.

Второй аспект изучения творчества Ван Цзяньчжона, тесно связанный с первым, посвящен, как отмечено выше, жанру аранжировки, занимающему значительное место в наследии композитора. Этот аспект представлен в аналитических очерках Ван Синьяня, Вэй Тингэ, Сон Чжаоханя, У Мэна⁵. Вместе с тем следует подчеркнуть некоторую односторонность подхода указанных авторов к рассматриваемому жанру, который позиционируется ими как единственно верный способ воплощения национального элемента. Творчество Ван Цзяньчжона со всей очевидностью показывает, что национальная природа его музыки проявляется не только в аранжировках, но и в других жанрах, аккумулируя самые репрезентативные черты китайского музыкального опыта.

Третий аспект научных изысканий посвящен проблеме влияния на художественное мышление Ван Цзяньчжона тенденций зарубежной музыки, классической и современной, наиболее явно проявляющихся в его фортепианном творчестве. Следует, впрочем, подчеркнуть, что специальных работ по данной проблеме об этом авторе нет, за исключением небольшой статьи и диссертации Сун Цзе⁶. Тем не менее его имя фигурирует в числе других композиторов, откликающихся на достижения западноевропейского авангарда, в работах Вэй Тингэ, Лю Хунбина, Ся Бина, Цинь Цингуна, Чжэн Иньле⁷. В их трудах обосновывается органичность применения додекафонии в национальной пентатонной музыке, а также уделяется внимание аранжировке как способу воплощения национальных черт китайской культуры.

Как видим, каждый из трех аспектов представляет лишь одну из характеристик творчества Ван Цзяньчжона. Вместе с тем, суть его индивидуального стиля состоит в органичном синтезе типичных черт традиционной китайской и зарубежной музыки, способствующем обогащению

⁴Сон Цзень. Исследование фортепианного творчества Ван Цзяньчжона // Фортепианное искусство. 1999. № 3; Сун Цзе. Исследование фортепианных произведений Ван Цзяньчжона: дис. ... канд. искусствоведения. Ланьчжоу, 2005; Чэнь Сюй. Гармоническая техника в фортепианных сочинениях Ван Цзяньчжона. Кантон, 2004. № 3. С. 32–35.

⁵Ван Синьянь. Аналитическое исследование композиторской техники в китайских фортепианных аранжировках пьесы «Река Люян» // Модные веяния в искусстве. 2013. № 11. С. 53–56; Вэй Тингэ. Рассуждения о фортепианных аранжировках Ван Цзяньчжона // Музыковедение Китая. 1999. № 2. С. 64–73; Сон Чжаохань. Характерные особенности китайской фортепианной аранжировки (на примере аранжировок, написанных на темы народных песен провинции Юньнань). Пекин, 2011. № 12. С. 42–47; У Мэн. Исследование композиторской манеры фортепианной аранжировки «Алые пионы расцвели» Ван Цзяньчжона. Цзянси, 2012. С. 8–12.

⁶Сун Цзе. Музыкаловедческий анализ современной композиторской техники в фортепианных произведениях Ван Цзяньчжона // Анализ и исполнение китайских фортепианных произведений. Пекин, 2010. № 1. С. 118–120; Сун Цзе. Исследование фортепианных произведений Ван Цзяньчжона: дис. ... канд. искусствоведения. Ланьчжоу, 2005.

⁷Вэй Тингэ. Взаимосвязи между традиционным и современным творчеством в китайской фортепианной музыке // Музыковедение Китая, 2011. № 3. С. 7–12; Лю Хунбин. Использование додекафонной техники при написании мелодии, обладающей пентатонным стилем. Пекин, 2000. С. 127–131; Ся Бин. Использование приемов серийной музыки в Китае // Сб. научно-образовательных статей. 2008. С. 194–198; Цинь Циньгун. Краткий анализ использования додекафонной техники и пентатоники // Синьтайский педагогический университетский вестник, 2001. № 2. С. 13–21; Чжэн Иньле. Обучение серийной манере письма. Шанхай, 2007.

манеры письма как самого композитора, так и национальной культуры в целом. Однако работ, посвященных интегративной природе музыкального языка композитора, нет ни в китайской, ни зарубежной, в том числе русской, литературе. В связи с чем центральной проблемой настоящей работы является обоснование слияния у Ван Цзяньчжона национальных традиций и современного мышления и формирование на этой основе самобытного стиля композитора.

Объект исследования — фортепианное творчество Ван Цзяньчжона.

Предмет исследования — сочетание в фортепианных сочинениях китайского мастера национального стиля с новыми техническими приемами, характерными для западного композиторского письма.

Цель диссертации — выявление особенностей яркого и неповторимого стиля композитора, основой которого стал органичный синтез национальной специфики с музыкально-языковыми достижениями западного искусства в XX столетии.

В соответствии с поставленной целью определены следующие задачи:

- уточнить характеристику исторических этапов и особенностей становления фортепианной культуры Китая;
- определить значение творческой фигуры Ван Цзяньчжона для современной китайской фортепианной культуры;
- исследовать основополагающие черты стиля композитора, объединяющие национальные и европейские компоненты;
- обосновать принципы аранжировки как ведущего метода воплощения национальной специфики в фортепианной музыке китайских композиторов;
- продемонстрировать полноту претворения китайским мастером самых разнообразных национальных традиций;
- раскрыть особенности преломления серийной техники в творчестве Ван Цзяньчжона.

Материал исследования включает в себя корпус биографических, музыкально-теоретических, нотных материалов и источников. В их числе:

- изданные фортепианные произведения Ван Цзяньчжона⁸;
- биографические материалы, воспроизводящие становление и развитие творческого облика композитора;
- аудио- и видеозаписи выступлений пианистов, исполняющих сочинения Ван Цзяньчжона;
- труды по истории эстетической и философской мысли Китая, элементы которой были усвоены и отражены в творчестве композитора.

Методология и методы исследования. Теоретико-методологическую основу концепции составили труды общего характера российских ученых, в которых освещаются вопросы теории стиля, в том числе национального. Среди них монографии, диссертации и научные статьи таких авторов, как Б.В. Асафьев, С.С. Скребков, М.К. Михайлов, Е.В. Назайкинский, Л.Н. Раабен, В.В. Медушевский, Е.М. Царева, Р.Г. Шитикова и др.⁹. Другим методологическим базисом явились

⁸ Архив автора отыскать не удалось. Возможно, это связано с переездом композитора в США. Известно, что в 2003 году в одном из концертов в 2003 году он играл пьесу «Ночная песнь рыбака», представляющую аранжировку старинной песни. Произведение не опубликовано.

⁹ Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам. Вып. 1. Словарь наиболее необходимых музыкально-теоретических обозначений. Пг., 1919; Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973; Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л., 1981; Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990; Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39; Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М., 2003; Раабен Л.Н. Система, стиль, метод // Критика и музыкознание. Л., 1975. С. 76–93; Царева Е.М. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981; Шитикова Р.Г. Категория «национальный стиль» в контексте теоретического осмысления современной музыкальной культуры // Реальность этноса: Материалы VI Международной научно-практической конференция. СПб., 2004. С. 522–526.

работы по проблематике «композитор и фольклор» Г.Л. Головинского, И.И. Земцовского, Е.К. Карелиной и вопросам ладовой организации европейской и восточной музыки Л.В. Бражник, С.П. Галицкой, К.И. Южак¹⁰.

Кроме того, для разработки концепции большое значение имели труды по истории культуры Китая, в том числе музыкальной, таких авторов, как М.Н. Дрожжина, У Ген-Ир, Г.М. Шнеерсон, В.Н. Холопова, Н.Ю. Симоненко, Н.А. Спешнев, Н.А. Виноградова, М.Е. Кравцова¹¹. Немаловажную роль сыграли также исследования по теории и истории фортепианного искусства А.Д. Алексеева, Л.Е. Гаккеля, С.А. Айзенштадта, П.В. Гайдай¹², а также публикации таких китайских ученых, как Бянь Мэн, Дэ Пэйшэнь, Вэй Тингэ, Фань Цзуинь, Ван Аньго, Чэн Чжэн, Чэнь Сюй, Ван Ин, У На, Лянь Бо, Чжэн Иньле, Сун Цзе, Дин Сяо, Дин Янь, Ся Бин и многих других, рассматривающих специфику национального стиля, общие и специальные вопросы китайской фортепианной культуры.

В основании диссертации положен комплексный подход, в русле которого использованы методы культурологического, исторического, сравнительного и музыкально-теоретического анализа: целостного, стилевого, жанрового. Кроме того, использован метод активной иллюстрации (термин Е.В. Вязковой), нацеленный на подтверждение рассматриваемых положений посредством привлечения обширного наглядного материала в виде нотных примеров, поэтических текстов, иллюстраций.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Магистральная линия развития в Китае фортепианного искусства характеризуется стремлением, с одной стороны, творчески освоить эту изначально заимствованную область инструментальной культуры, с другой — привнести в нее особенности самобытного национального стиля.

¹⁰Головинский Г.Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX — XX веков. Очерки. М., 1981; Земцовский И.И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке. Л.; М., 1978; Галицкая С.П., Плахова А.Ю. Монодия: проблемы теории. М., 2013; Южак К.И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории: в 2 кн. СПб., 2006; Карелина Е. К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование. М., 2009; Бражник Л.В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья: дис. ... доктора искусствоведения. Казань, 2003.

¹¹История китайской цивилизации — одной из древнейшей в мире [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://refdb.ru/look/1068171-p2.html>.; Китай. Информационно-библиографический путеводитель [Электронный ресурс] / Музыка, танцевальное и песенно-сказительное искусство. С.78–80. Режим доступа: <http://www.ncbs.ru/Downloads/kitaua.pdf>; Китай: История, культура и историография / отв. ред. Мункуев Н. Ц. М., 1977; Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирск, 2004; У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). Историко-теоретический анализ. СПб., 2005; Шнеерсон Г.М. Музыкальная культура Китая. М., 1952; Холопова В.Н. Китайский авангард: От Сан Туна до Тан Дуна // М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера. М.; СПб., 2003. С. 243–251; Симоненко Н.Ю. Особенности китайских нарративных песен в диахроническом аспекте // Известия Волгоградского педагогического университета. 2015. № 2 (97). С. 166–170; Спешнев Н.А. Песенно-повествовательное искусство // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 3. Литература. Язык и письменность. М., 2008. С. 110–119; Виноградова Н.А. Китай // История зарубежного искусства: учеб. 4-е изд., доп. М., 1984. С. 120–128; Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. СПб., 2004.

¹²Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. Л., 1990; Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. М., 1988; Айзенштадт С.А. Зарождение фортепианного искусства в странах Дальневосточного региона // Идеи и идеалы. Научный журнал. 2012. № 4. Т. 2. С. 101–109; Гайдай П.В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая // Известия Волгоградского педагогического университета. 2014. № 3 (88). С. 61–64.

2. Ван Цзяньчжон является одной из центральных фигур китайской фортепианной музыки 1960–2000-х годов. Его нужно отнести к композиторам-классикам, пролагающим путь развития национального искусства к выходу на мировой уровень.

3. Важнейшее значение для кристаллизации творческого метода мастера приобрел жанр аранжировки, который способствовал формированию национальной составляющей его манеры письма.

4. Ван Цзяньчжон активно осваивает отдельные техники композиции XX века, решая сложные проблемы их интеграции с традициями китайской культуры.

5. Ван Цзяньчжон создал уникальный авторский стиль, существом которого стало воплощение на фортепиано богатства и глубины китайской музыкальной традиции во всей ее полноте и многообразии.

Научная новизна исследования. Настоящая диссертация — первый опыт систематического исследования фортепианного творчества Ван Цзяньчжона в китайском и российском музыковедении. **В работе впервые:**

- рассмотрено фортепианное творчество Ван Цзяньчжона сквозь призму слияния национальных и западноевропейских характеристик музыкального языка и мышления¹³;
- представлен целостный взгляд на творческую личность художника, его место в китайской музыкальной культуре XX столетия;
- выявлена жанровая специфика фортепианной музыки композитора;
- осуществлен анализ особенностей подхода Ван Цзяньчжона к аранжировке как основополагающему способу преломления национального материала;
- рассмотрена философско-эстетическая сторона мышления композитора, отразившаяся в его фортепианной музыке.

Теоретическая значимость исследования заключается в комплексном осмыслении фортепианного наследия Ван Цзяньчжона, что позволяет:

- расширить существующую в настоящее время в музыковедении картину становления китайской фортепианной музыки;
- обосновать на материале произведений Ван Цзяньчжона принципы аранжировки как ведущего жанра национальной культуры;
- выявить перспективные для других китайских композиторов методы совмещения национальных элементов и западноевропейской техники;
- раскрыть вклад фортепианного творчества Ван Цзяньчжона в мировую музыкальную культуру;
- наметить пути дальнейшего изучения творчества Ван Цзяньчжона как выдающегося представителя китайской фортепианной музыки.

Практическая значимость исследования. Работа намечает перспективы для дальнейшего изучения процессов развития современной китайской музыки. Всесторонний анализ произведений Ван Цзяньчжона особенно важен для исполнителя, ищущего пути интерпретации его музыки.

Рекомендации по практическому применению результатов диссертационного исследования. Материалы диссертации могут стать составной частью таких учебных дисциплин, как «История мировой музыкальной культуры», «История неевропейских музыкальных культур», «История фортепианного исполнительства», «История фортепианной педагогики», «Теория музыки», «Анализ музыкальных произведений» и др.

Достоверность выводов настоящего исследования обеспечивается: опорой на апробированную в современном искусствознании методологическую базу, представленную

¹³ В диссертации Сун Цзе, посвященной исследованию фортепианной музыки Ван Цзяньчжона, акцент сделан на анализе современной композиторской техники автора.

трудами российских и китайских ученых; соответствием цели и задач работы ее содержанию; репрезентативностью круга проанализированных текстовых источников и музыкальных произведений Ван Цзяньчжона и других китайских композиторов; обоснованностью выводов об исторической преемственности и взаимосвязанности творческих процессов, протекавших в музыкальной культуре XX — начала XXI века.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Отдельные положения работы представлялись на международных научно-практических конференциях «Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен» (СПб., 2015, 2016, 2017), «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (СПб., 2015, 2016, 2017). Материалы исследования были использованы при проведении лекций для студентов факультета музыки РГПУ им. А. И. Герцена. Основные результаты исследования отражены в одиннадцати научных публикациях, в том числе пяти — в изданиях, рецензируемых ВАК РФ.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 4 «История музыки стран Востока», п. 7 «Общая теория музыкального искусства», п. 9 «История и теория музыкальных жанров», п. 10 «Теория и история музыкального языка (выразительных средств музыки)» паспорта специальности 17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы на русском, английском и китайском языках и пяти приложений. Первое включает список музыкальных произведений композитора и его научных трудов, во втором приведены нотные примеры, третье содержит перечень аудио- и видеозаписей выступлений пианистов, исполняющих произведения Ван Цзяньчжона, в четвертом представлены материалы, посвященные национальным традициям песенно-сказительного искусства, в пятом дан список упоминаемых в работе композиторов на русском, английском и китайском языках. Объем основного текста — 164 страницы; общий объем работы 246 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы выбор темы исследования, ее актуальность; определены цель, задачи, научная новизна; отражены сведения об апробации исследования, а также о структуре и объеме диссертации.

Глава 1 — «Китайская фортепианная культура в ретроспективе XX столетия: основные тенденции развития» — посвящена изложению целостного взгляда на состояние и развитие китайской фортепианной музыки XX столетия. Несмотря на сложный социальный контекст, творческая активность композиторов, осваивавших фортепианную культуру, не прекращалась на протяжении столетия.

В Параграфе 1 — *«Поиски национального стиля в китайской фортепианной музыке XX века»* — рассмотрена генеральная линия этого поиска: стремление к обретению национального облика фортепианной музыки — этой изначально заимствованной области инструментальной культуры.

До 1949 года фортепианная музыка воспринимается как чужеродная и китайские композиторы обращаются к ней достаточно редко. Тем не менее, в таких произведениях, как «Флейта пастушка» Хэ Лутина (1934), фортепианная эпическая поэма «Лунная ночь на Сюньяне» Цзян Вэнье (1943), Колыбельная песня Цзян Динсяня (1934), «Хуагу» Цзюй Вэя (1945), «Сюита весеннего путешествия» Дин Шаньдэ (1945) и других ранних образцах уже проявляется своеобразная характерная черта: мелодия, содержащая в себе национальные ладовые черты, становится первоосновой «китайского стиля» фортепианной музыки.

С 1950 года начинается этап целенаправленного и разнообразного освоения национального стиля.

Следующий этап его становления приходится на период Культурной революции, охватывающий 1966–1976 годы. Взаимодействие политического и художественного факторов в эти годы приводит к появлению так называемой «музыки Культурной революции». Сложность данного феномена порождена не только обстановкой, обусловленной политикой, экономикой и культурой этого периода, но и чрезвычайной хаотичностью внутри самого феномена. По сути, именно китайская традиционная музыка и аранжировка становятся единственно возможными для музыкального, в том числе фортепианного творчества в Китае.

Непосредственно после окончания Культурной революции стартует политика «реформ и открытости», нацеленная на «возрождение нации». Понимание «национального стиля в музыке» также обретает более многообразные формы. Некоторые мастера по-прежнему используют китайскую ладовую систему в качестве базового элемента, проводя преобразования и эксперименты по развитию гармонии. В эпоху открытости многие авторы, стремясь к новой манере письма, опираются на смелые изыскания в области техники, прибегают к додекафонии, применяя ее либо в чистом, либо в измененном вариантах.

Общей же тенденцией становится органичное сочетание различных новых технических приемов и достаточно явственно ощутимого китайского народного лада, благодаря чему произведение, написанное на основе современных принципов, одновременно в полной мере отражает и национальную специфику. Преодолев этап, когда было допустимо только написание аранжировок, фортепианная музыка вступает в период настоящего расцвета, достигая большей индивидуальности и разнообразия посредством активных творческих поисков и открытий.

В авангарде этого процесса — фортепианное творчество Ван Цзяньчжона: до 80-х годов XX века большое число его произведений относится к жанру аранжировок народных песен и инструментальных сочинений. Его аранжировки этого периода отличаются программностью, манера письма в полной мере соответствует традиции, в дальнейшем композитор чаще использует европейские непрограммные жанры, такие как скерцо, токката, а также прибегает к современным приемам организации нотного текста.

Самым значимым поворотным моментом в формировании национального стиля в китайском фортепианном творчестве можно считать 1980 год. До этого времени композиторы в основном используют мажор-минорную звукоорганизацию, добавляя адаптированные элементы национальной музыкальной лексики. К наиболее характерным чертам относятся: пентатонный лад, яркая выразительная мелодия, национальная по своей окрашенности гармония и др.

Китайское фортепианное искусство после 1980 года переживает существенные перемены, о чем наиболее отчетливо свидетельствуют такие моменты, как, например, широкое использование современной техники письма, многогранность понимания китайского национального стиля, выраженная многообразием творческих приемов. Вместе с тем сохраняются привычные доминирующие элементы китайского фортепианного творчества предыдущих периодов, отражающие сущность китайской традиционной культуры.

В Параграфе 2 — *«Аранжировка как основополагающий для китайских музыкантов метод преломления национальной специфики: к содержанию понятия»* — проанализировано понятие «аранжировка»; соотнесено его содержание с родственными дефинициями «переложение», «обработка», «транскрипция», «парафраза».

Относительно данных терминов немаловажным представляется утверждение Н.А. Рыжковой, обосновывающей, что происходят они из разных языков — русского, латинского, греческого, немецкого, французского, и в каждом из них имеется свой спектр значений, относящийся к различным сферам деятельности. Так, «обработка» и «переложение» — русские слова (обрабатывать, т. е. видоизменять что-либо и переключивать что-либо); «транскрипция» — латинское (*transcriptio*, букв. — переписывание), «парафраза» — греческое, обозначающее пересказ. Нако-

нец «аранжировка» происходит от немецкого *arrangieren* или французского *arranger*, что буквально означает «приводить в порядок, устраивать».

В Китае все многообразие сочинений, связанных с жанровой дефиницией «музыка на музыку» и представляющих главным образом композиторскую проекцию образцов песенного и танцевального народного искусства, принято обозначать термином «аранжировка»¹⁴. Это объясняется тем, что зачастую сами авторы затрудняются точно определить вид внутрижанровой модификации, так как, во-первых, они тесно связаны друг с другом и во многом перекликаются и, во-вторых, представляют в своей сущностной первооснове, независимо от разновидностей, подлинный творческий процесс, не уступающий по своему характеру собственно сочинению композиции.

Качество аранжировки простирается практически на все звучание произведения, на его звуковой облик. Аранжировка преобразует исходный музыкальный материал по стилю, форме, с глубоким художественным переосмыслением, а, следовательно, по внутреннему содержанию, поскольку вслед за стилевыми изменениями меняется и содержательная сторона. Это самые общие соображения на тему, безусловно, очень интересную, требующую специального исследования.

Даже беглый взгляд на аранжировку и все связанные с этим понятием аспекты и виды работы над музыкальным текстом позволяет увидеть особую роль аранжировки в творческой деятельности музыканта. Можно сказать, что это специфическое (и достаточно самостоятельное) искусство, имеющее свою отдельную сферу в пространстве музыки.

В Параграфе 3 — «*Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки. Внутрижанровые разновидности и особенности музыкального языка*» — рассмотрена специфика национальной трактовки аранжировки как основы преломления китайского звукового менталитета в области фортепианной музыки.

Существенную роль в процессе становления китайского фортепианного искусства сыграли аранжировки. Созданные на основе китайской оперы, а также народных песен, они получили повсеместное распространение. Аранжировки способствовали зарождению и интенсивному развитию фортепианного творчества. Пьесы, созданные путем аранжировки, могли отличаться от исходных произведений, например, структурными или жанровыми параметрами. При этом обязательным условием фортепианной аранжировки являлось обновление художественной формы (например, ее метроритмической стороны) с опорой на первоначальный текст.

Процесс становления и развития аранжировки в Китае совпадает с этапами эволюции музыкальной культуры, в том числе фортепианной. С точки зрения исторического анализа в эволюции фортепианного переложения в Китае прослеживается пять этапов.

Первый этап — период зарождения фортепианной аранжировки как жанра охватывает первые 30 лет XX века. Второй этап развития китайской фортепианной аранжировки протекает с 1930 по 1949-й год. Третий этап начинается в 1949 году после провозглашения Китайской народной республики и завершается в конце 1950-х. Четвертый этап — 1966–1976 годы. Напомним, что это период так называемой Культурной революции, значительно осложнившей развитие искусства, в том числе фортепианной музыки. Вместе с тем в это время китайская фортепианная аранжировка переживает небывалый подъем. Пятый этап — период политики реформ и открытости — начинается в 1980 годы и продолжается до настоящего времени.

В китайской музыке складывается несколько разновидностей аранжировок, различающихся по способу работы с исходным образцом. Наибольшее распространение из них получают две. В первой аранжировка идет вслед за первоначальным текстом, созвучна ему и стремится его «дооформить». Сюда относится сочинение или добавление инструментальных партий к солирующему голосу.

¹⁴Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994.

Во второй разновидности аранжировки могут меняться стилевые особенности первичного текста, его темп, ритм, размер, тембровый облик, наконец, и сама концептуальная идея. Несмотря, однако, на то, что первоначальная основа в процессе аранжировки существенно преобразуется, оригинал сохраняет образную яркость, нечто, присущее только данному сочинению.

Еще один классификационный подход связан с социокультурными параметрами бытования и собственно музыкальными характеристиками исходного текста и способами его преобразования. При таком подходе различаются три типа. Прежде всего — это так называемые *аранжировки «образцового театрального представления»*. В период Культурной революции форма образцового театрального представления не допускала никаких изменений ни в структуре, ни в мелодии. Это являлось очень сильным ограничительным условием для музыкантов того времени и приводило к тому, что композиторские приемы и техника не могли быть использованы в полной мере. Фортепианные пьесы этого типа имели сильную политическую окраску. Характерными произведениями являются «Захват горы Тигра» Чу Ванхуа на основе одноименной песни из пекинской драмы Лю Пэйжана и Ма Цисиня «Захват горы Тигра», фортепианная сюита «Красный женский отряд» Ду Минсиня, написанная по материалам музыки из балета «Красная женская армия» У Цзюцяна, Ду Минсиня, Ван Яньцяо, Ши Ваньчуня, Дай Хонвэя, а также фортепианная аранжировка «Северный ветер» Инь Чэнцзуна, созданная по балету Хэ Цзичжи, Ма Кэ, Чжань Лу, Лю Чжи, Чэнь Ци «Седая девушка», представляющему собой, как и предыдущее произведение, пример революционного образцового спектакля.

Другой тип — это *аранжировка вокального произведения*. В аранжировках этого типа выделяются три разновидности. В первую очередь это аранжировка древних песен. В качестве примера приведем произведения Ван Цзяньчжона «Три вариации на тему Мэй Хуа», «Река Люян» и др., а также совместно созданное композиторами Лю Чжан и Чу Ванхуа сочинение «Засада со всех сторон»; назовем также пьесу «Китайская флейта и барабан в сумерках (Сиянсяогу)» Ли Инхая. Вторая разновидность — аранжировка современной народной песни. Как известно, мелодика в китайской традиционной музыке основана на принципе монодии и при создании многоголосной фортепианной фактуры требуется использование наиболее ярких средств выразительности данного инструмента. Из наиболее характерных произведений приведем «Алые пионы расцвели», «Совместная работа военных и крестьян», «Вышивание надписи на золотом полотне», «Излияние благодарности после освобождения» Ван Цзяньчжона и «Вариации на тему народных песен Шэньбэй» Чжоу Гуанжэна. Третья разновидность — аранжировка песен, имеющих автора. В этой разновидности аранжировки в большей степени задействована изначальная музыкальная тема и ее сопровождение. Типичными образцами являются коллективная работа Инь Чэнцзуна, Чу Ванхуа, Лю Чжуаня, Шэнь Лихоня «Хуанхэ», сочинения Ван Цзяньчжона «Песня на дороге», Чу Ванхуа «Мерцание красной звезды» другие.

Третий тип — *фортепианная аранжировка произведений для народных инструментов*. Ярко репрезентируют данный тип такие пьесы, как «Луна, отраженная в реке Эрцунь» Чу Ванхуа, «Сотни птиц воспевают феникса» Ван Цзяньчжона, «Осенняя луна в Пинху» Чэнь Пэйсюня.

Формированию «портрета» рассматриваемого жанра в значительной степени способствует упомянутый выше принцип монодийности, восходящий к национальным истокам и очень высоко ценимый в традиционном искусстве страны.

Ладовой основой аранжировки является, как правило, пентатоника, представленная двумя видами — чистой пентатоникой и с измененным тоном. В пентатонике не используются никакие добавочные звуки. Например, в произведении Ван Цзяньчжона «Три вариации на тему Мэй Хуа» содержится так называемый лад *F-гун*: мелодия базируется на семиступенном ладе или на гексахорде в амбигусе октавы. Второй вид — произведения, мелодия которых содержит измененный тон. Так, в пьесе Ван Цзяньчжона «Река Люян» используется лад *A-Гун* с измененным звуком *Gis*. Также в произведении Чу Ванхуа «Луна, отраженная в реке Эрцунь», написанном в ладе *E-Гун*, встречаются измененные звуки *Ais* и *Dis*.

Наконец, в Параграфе 4 — «*Отражение традиций песенно-сказительного искусства в фортепианной музыке Китая*» — представлена значимая для понимания китайской музыки проблема преломления в ней традиций песенно-сказительного искусства. Эти традиции воплощаются через имитацию игры аккомпанирующих народному сказителю инструментов и подражание характеру произнесения текста, декламации в мелодии. В фортепианных пьесах ярко отражаются разнообразные особенности фонетики и интонации южного и северного диалектов, например: Тяньцзинского Шидяо, Сучжоу Таньцы, Цзинюнь Дагу, Даоци северного Шэньси, Фуцзянь наньинь, смешанного пения в Фуцзяне и других. Отчетливое и мелодичное произнесение, варьирование и более существенные преобразования музыкального текста при изменении тональности и иные характерные черты, свойственные данной традиции, воплощаются в контурах и развитии фортепианных мелодий. Кроме того, контраст света с тенью, пустоты и наполненности, между словами и мелодиями, рифмы в конце предложений тоже выражают разные чувства.

Поэтому в творчестве и фортепианном исполнительстве в стиле песенно-сказительного искусства первостепенной задачей является осмысление потенциальных особенностей фонетики исходного мелодического образца с помощью разнообразного речитатива и пения. Понимание внутреннего содержания мелодии играет очень важную роль в музыкальном творчестве. В работе рассмотрены различные виды песенно-повествовательного искусства: Тяньцзинский Шидяо «Оучэн» Чжао Юаньжэна; Сучжоу Таньцы «Влюбленность бабочки в цветы» Ван Цзяньчжона, Прелюдия и фуга № 7 Чэнь Минчжи, «Слушая песню-сказ» Ни Хунцзиня; Цзин'юнь Дагу «Этюд» Чу Ванхуа; Даосские напевы северного Шэньси «Фаньшэнь даоцинь» Ван Цзяньчжона; Фуцзянь Наньинь Гуо Цзужуна «Четвертая фортепианная соната C-dur»; Фуцзяньское смешанное пение «Прелюдия» Гуо Цзужуна и др., проанализированы особенности их музыкальной формы, мелодических черт, средств выразительности, что позволило выявить аналогичные черты в фортепианном творчестве китайских композиторов.

В Главе 2 — «Статус творческой личности Ван Цзяньчжона в контексте китайской фортепианной музыки XX столетия» — рассмотрены художественные заслуги и значение творчества композитора для китайской фортепианной культуры последней трети XX столетия и настоящего времени.

В Параграфе 1 данной главы — «*Ван Цзяньчжон — основоположник эстетической концепции прекрасного и стилизованных основ китайского фортепианного искусства*» — дана оценка роли тех новаций, которые воплотил китайский мастер в своей музыке.

Ван Цзяньчжон принадлежит к художественным деятелям, которые внесли существенный вклад в развитие фортепианной культуры Китая. В его композиторском творчестве и педагогической деятельности проявляется внимание именно к этому инструменту. Эстетическая красота национального колорита в фортепианном звучании, стройность формы, художественное совершенство произведений Ван Цзяньчжона снискали любовь и славу не только в кругах профессиональных музыкантов, но и широкой слушательской аудитории. Исследование наследия Ван Цзяньчжона показывает, насколько значительное влияние оно оказало на формирование и развитие фортепианного искусства в Китае, а также непосредственно на становление композиторов нового поколения.

Творчество Ван Цзяньчжона поражает стремительной эволюцией, непрерывными исканиями без оглядки назад, вплоть до отрицания собственных старых сочинений, безудержным, все ускоряющимся стремлением к совершенству и обновлению, что сопровождается усложнением музыкального языка, рафинированием стиля, обострением экспрессии, движением к инновационным формам современного музыкального мышления.

Чтобы осмыслить вклад композитора в фортепианное искусство, необходимо представить эстетико-культурный слой, который питал мировоззрение и дух художника. Смыслы китайской культуры, такие как «подобие живому», «одухотворенность» и «настроение» пронизывают все национальное художественное творчество как таковое, начиная с од свободной формы

и заканчивая каллиграфическими картинками и танцевальной музыкой. Пустив корни, китайская культура постепенно росла и перенимала от предыдущих поколений и древнюю классическую музыку, и обладающее особой спецификой настроение поэзии и живописи или, другими словами, красоту возвышенного содержания¹⁵. Содержание — это важнейшая категория классической китайской эстетики. Изначально она зародилась в теории живописи в период 6 династий, ее исторической предпосылкой выступили даосская философская школа доциньской эпохи, буддийские учения периода Вэй-Цзинь, а также учения династий Суй и Тан¹⁶ и сложившиеся позднее, связанные с поэзией и другими сферами искусства, концепции «слова и мысли, тела и души, вымысла и реальности, чувств и картины»¹⁷.

Самая главная отличительная черта китайской фортепианной музыки связана с тем, что при взаимопроникновении китайской и западной культур она продолжает отображать древнюю классическую культуру и эстетическое содержание, сохраняя яркий национальный колорит. Эта стилевая концентрация выражается при формировании и воспроизведении содержания, создавая особое эстетическое переживание «возвышенности, изящества, прозрачности и формы», в полной мере раскрывая характерное для китайской культуры понимание содержания.

Органичные связи творчества Ван Цзяньчжона с китайской музыкальной эстетикой сказываются в обращении к сюжетам и музыкальным образцам, корнящимся в истории и культуре страны, что отражает глубокую любовь композитора к национальному материалу, обладающему характерным колоритом.

Специальное внимание уделяется мастером единству общих культурных, эстетических и музыкальных требований, их адекватности содержанию произведения. Композитор придерживается позиции, согласно которой при создании фортепианного опуса необходимо передавать присущие народному искусству настроения и идеи, что в конечном итоге подчеркивает содержательную красоту фортепианного произведения.

Особой чертой китайской культуры является тонкая взаимосвязь поэзии и музыки. Сочетание литературы и искусства в Китае имеет собственную долгую традицию, начиная с таких произведений, как «Книга песен», «Чуские строфы» и заканчивая «Ханьскими юэфу», поэзией времен династии Тан и Сунскими «Цы». Юаньская драма, а также другие художественные формы ярко отразили данную традицию. И хотя поэзия в период после династий Хан и Вэй постепенно стала отделяться от музыки, обе формы все еще сохранили между собой внутренние связи, обусловленные схожей природой. Их сочетание часто порождает неожиданный художественный эффект¹⁸. По этой причине китайские песни, созданные на основе древних классических поэтических текстов, обладают точностью слога, утонченностью и одухотворенностью. Мелодия отличается «вкрадчивостью» и бесконечным течением, а также в высшей степени обладает лирическими возможностями. Заключение в музыке и поэзии эстетическая мысль способна полностью передать дух китайской традиционной культуры.

Палитра выразительных средств в музыкальном произведении, связанном с поэтическим источником, как правило, обусловлена поэтическим строем стихотворения, в котором элементы природы одухотворены и находятся в непрерывном, эмоционально окрашенном движении. В качестве примера подобного рода приведем «Три вариации на тему Мэй Хуа» Ван Цзяньчжона, вдохновленном одноименным стихотворением Мао Цзэдуна. Данное произведение не только раскрывает потенциал стихотворения, но оказывается его органичным продолжением и максимально созвучным сильным чувствам, заложенным в строках стиха. Созданный в резуль-

¹⁵ Гуань Цзяньхуа. Обзор китайской музыкальной эстетической культуры. Пекин, 1995. № 1. С. 52.

¹⁶ Лю Цзайшэн. История старинной китайской музыки. Пекин, 1989. С. 17; Китай: История, культура и историография. М., 1977; Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учеб. пособие. СПб., 2004. С. 935–936; Виноградова Н.А. Китай // История зарубежного искусства: учеб. / под ред. М.Т. Кузьминой, Н.Л. Мальцевой. 4-е, изд. доп. М., 1984. С. 120–128.

¹⁷ Гуань Цзяньхуа. Обзор китайской музыкальной эстетической культуры. Пекин, 1995. № 1. С. 52.

¹⁸ Лянь Бо. Китайская традиционная музыкальная культура. Пекин, 2001.

тате яркий и уникальный музыкальный образ наполнил фортепианную аранжировку новым ходом мыслей и обновленным внутренним содержанием.

Кроме того, с древней китайской поэзией связаны и такие сочинения Ван Цзяньчжона, как сюита «Пять Юньнаньских народных песен», «Четыре народные песни Шаньбэй», воспроизводящие в своеобразной форме стилистику стихотворного первоисточника.

В китайской традиционной культуре имеют общее происхождение также такие виды искусства, как музыка и живопись. В музыкальной эстетике в полной мере ощущается схожее с «изобразительным содержанием» чувство прекрасного.

Китайская традиционная музыка ставит во главу угла принцип линейности, восходящий к национальным истокам и очень высоко ценимый в традиционном искусстве страны, в живописи, каллиграфии и других областях художественного творчества. В музыке линейное мышление проявляется в опоре на монодийность, гетерофонию, исключении каких-либо гармонических ассоциаций. Фортепианные аранжировки Ван Цзяньчжона в полной мере унаследовали данную черту традиционной культуры¹⁹. Особенно четко это прослеживается в том, что главенствует в пьесе мелодия, позиционирующая собой квинтэссенцию идеи линейности. Посредством манеры исполнения, способов извлечения звука, его тембровой окрашенности и других приемов достигается взаимодействие движения и покоя, мнимого и реального. С этими представлениями тесно связан подход Ван Цзяньчжона к формированию фактуры, ее темброво-колористических элементов — сочетанию регистров, наличию звукоподражаний природе и других ассоциаций. С наибольшей полнотой это проявляется в фортепианных аранжировках «Алые пионы расцвели», «Цветные облака бегут за луной», «Река Люян», «Влюбленность бабочки в цветы», «Сакура», в оригинальных авторских композициях «Песня в поле», «Картина», балете «Небесная река Хуанхэ», танцевальных представлениях «Расцвет камелии», «Красное облако» (в соавторстве с Чжан Ицзи).

В Параграфе 2 — «*Жанровые приоритеты композитора Ван Цзяньчжона*» — дана развернутая панорама жанров, вовлеченных в искусство мастера.

Основную часть его наследия составляет *фортепианная музыка*. К этой сфере композитор обращается на протяжении всего творческого пути. Фортепианное творчество автора отличается жанровым многообразием. Вместе с тем доминируют две категории: *аранжировки народных песен и оригинальные авторские композиции*. Первая группа — аранжировки — охватывает миниатюры, построенные на основе подлинных народных песенно-танцевальных мотивов. Вторая из обозначенных групп представлена классическими европейскими жанрами. Среди них выделяются циклические структуры — концерт, соната, сюита, вариации, и одночастные пьесы — токката, скерцо и другие.

Примечательной чертой его творчества является стремление к детальному отражению национальных нюансов народного творчества. Композитор обращается к фольклору разных провинций Китая. В частности, на юньнаньском материале основана сюита Пять юньнаньских народных песен. В пьесе «Девушка из Дали» звучит подлинный напев народной песни «Течет река», в пьесе «Загадка» — одноименная песня народности «и», в миниатюре «Народная песня» использована мелодия юньнаньской песни «Гнать коня». В пьесе «Река Люян» аранжирована одноименная хунаньская песня. Фольклор Шаньбэй звучит в «Четырех народных песнях Шаньбэй». С традициями северных провинций Хэбэй, Шаньси, Хэйлуцзян связана миниатюра «Вышивание надписи на золотом полотне». На фольклор южных провинций Гуандун, Юньнань, Фуцзянь ориентированы сюита «Пять юньнаньских народных песен» и пьеса «Цветные облака бегут за луной».

Особую жанровую группу составляют фортепианные сочинения, в которых, наряду с использованием конкретных образцов, композитор прибегает к претворению особенностей

¹⁹ Лю Исин. Художественные черты фортепианных аранжировок в Китае // Художественные деятели. 2012. № 2. С. 236–239.

игры на национальных китайских инструментах. Так, в пьесе «Сто птиц воспевают феникса» в фортепианной фактуре имитируется звучание и приемы игры на *зурне* и *соне*, что воссоздает эффект птичьего пения. В пьесе «Три вариации на тему Мэй Хуа», традиционно исполняемых на *цине*, слышны звукоподражания этому инструменту.

В целом фортепианное творчество Ван Цзяньчжона во всех его жанровых ипостасях являет яркие образцы претворения национальных традиций, что подтверждается, во-первых, содержанием большей части произведений, конкретизированным характерными программными заголовками, использованием образов, сцен из жизни народа, воссозданием типичных для страны картин природы; во-вторых, непосредственным цитированием и более опосредованным претворением фольклорных песенно-танцевальных образцов, а также из театра Драмы, имитацией в фортепианной фактуре звучания национальных китайских инструментов; в-третьих, ладовой основой музыкального материала и другими стилизованными приемами, как например, использование характерного для китайских песен приема *rubato* и др. Немаловажен также синтез национальных традиций и европейских принципов построения музыкальной формы.

В параграфе 3 «*Фортепианная аранжировка в творчестве Ван Цзяньчжона: к проблеме претворения национальных традиций*» — представлено развернутое исследование преломления национального колорита в эстетической окрашенности фортепианной музыки и элементах музыкального языка.

К фортепианным аранжировкам Ван Цзяньчжона обращается на протяжении всего творческого пути. В целом можно выделить три периода его работы в данной области: период Культурной революции, десятилетие после него и конец девяностых годов. Расцвет жанра начинается в 1970-е годы: только с 1972 по 1976 год Ван Цзяньчжон написал десять аранжировок очень высокого художественного уровня.

Аранжировки композитора отличает большое жанровое и тематическое разнообразие творчески претворяемого материала. В качестве источников для обработки автор использует классические древние и современные народные песни, фрагменты из народной оперы и драмы, что отражает глубокую любовь Ван Цзяньчжона к национальному материалу, обладающему характерным колоритом. Кроме того, в ряде аранжировок материалом являются популярные зарубежные песни. Большое значение придается взаимному обогащению тембрового звучания народных инструментов и фортепиано.

Все обозначенные разновидности детально рассмотрены в работе на примере таких сочинений композитора, как «Песня на дороге» (1972), «Река Люян» (1972), «Алые пионы расцвели» (1973), «Три вариации на тему Мэй Хуа» (1973), «Сто птиц воспевают феникса» (1973), «Цветные облака бегут за луной» (1975), «Влюбленность бабочки в цветы» (1975), «Четыре народные песни Шаньбэй» («Излияние благодарности после освобождения», 1973), «Преданный и сердечный» (1972), «Сакура» и «Колыбельная уму» (1973).

На основе аранжировок осуществляется воплощение существенных для китайской народной музыки элементов музыкального языка. Создавая свои фортепианные аранжировки, композитор придает особое значение воплощению национального стиля. Его творчество основано на китайской пентатонике, которая является ключевым элементом в большинстве произведений народной музыки. Она получает прямое продолжение в фортепианных сочинениях, наполняя их выразительностью и раскрывая национальный колорит.

В Параграфе 4 — «*Влияние мышления “Шидафу” на эстетику и стиль китайского мастера*» — исследован важнейший аспект, существенный для понимания специфики фортепианного творчества Ван Цзяньчжона.

Шидафу — сугубо китайское явление. Это привилегированный класс чиновников, который появился в китайском обществе феодального периода еще во времена династии Хань (206 до н. э. — 220 г. н. э.) и занял в нем одно из центральных мест. Понятием *шидафу* характеризуется социальный слой высокообразованных аристократов, допущенных к управлению, и специфическая культура, свойственная этому классу. Влияние *шидафу* на творчество Ван

Цзяньчжона заметно в первую очередь в том, что оно всегда очень четко отражало текущие политические настроения. Так, ему удалось запечатлеть все изменения, происходившие в искусстве времен Культурной революции. В этот период он создал целый ряд ярких музыкальных произведений.

С другой стороны, постоянная ориентация на политическую конъюнктуру привела к тому, что в творческом наследии музыканта отсутствуют произведения, которые не соответствовали концепциям, принятым в определенный период времени. И все-таки, резюмируя, нужно отметить, что чуткость натуры Ван Цзяньчжона позволила ему сполна воплотить в своих работах мотивы национальной культуры, что придало его творчеству большую глубину и художественную ценность.

В Параграфе 5 — «*Черты стиля Жун-цянь в фортепианном творчестве Ван Цзяньчжона*» — дан развернутый анализ существенного качества стиля композитора, отраженного в понятии Жун-цянь.

Жун-цянь является важным способом выражения линейного мышления в китайских инструментальных произведениях, а также элементом, воплощающим в себе национальные особенности китайской музыки. Понятие «Жун-цянь» принадлежит музыковеду Юй Хуэйюню (1926–1977). Согласно его концепции, обобщающей черты китайского вокального искусства и экстраполируемой на китайскую музыку в целом, Жун-цянь включает в себя четыре основных аспекта: мелодию, ритм, динамику и тембр. Все оригинальные народные песни различных этнических регионов Китая и традиционные инструментальные произведения, созданные путем переложения оригинальных народных песен и оперных драм, содержат в себе мелодию, динамический диапазон, ритм, четкую артикуляцию и другие признаки Жун-цянь. Эти аспекты образуют систему элементов, важных для дифференциации музыкальных стилей и характеристик различных национальных районов Китая. Стиль нашел свое органичное воплощение в профессиональном композиторском творчестве, став, по сути, «визитной карточкой» национальной музыкальной культуры XX — начала XXI века.

Ван Цзяньчжон является одним из мастеров, на высоком уровне владеющим множеством различных композиторских приемов, восходящих к стилю Жун-цянь. Среди них — специфическая народная орнаментика, воплощаемая через фортепианную мелизматическую, характерная мелодика, насыщенная монодийной интонационностью. Художник смог искусно соединить традиционную народную музыку и современные тенденции фортепианного творчества. Он подытожил и обобщил характерные особенности Жун-цянь как стиля традиционной музыки, что способствовало дальнейшему ее развитию. В диссертации подробно проанализированы в данном аспекте пьесы «Горная песня», «Алые пионы расцвели», «С возлюбленным», «Три вариации на тему Мэй Хуа», «Сто птиц воспевают феникса» и др.

В Параграфе 6 — «*Национальные элементы музыкального языка*» — раскрываются особенности музыкально-выразительных средств, восходящие к национальным традициям. К ним относятся мелодический пентатонный лад, специфические колебания опорных тонов лада, своеобразная аккордика — новые для китайской музыки структуры, которые может дать только фортепианная фактура. Композитор использует разнообразные приемы. Среди них *бестерцовая аккордовая вертикаль*, содержащая кварты, квинты или секунды и придающая произведению уникальное национальное изящество и восточный колорит, например, в пьесах «Сто птиц воспевают феникса», «Три вариации на тему Мэй Хуа» и «Река Люян». Кроме того, — *пентатонный аккорд*, структура которого и колорит могут видоизменяться по-разному, как это происходит в пьесах «Со старшим братом», «Девушка из Дали», «Сто птиц воспевают феникса». Далее это может быть *аккорд с добавленным терцовым тоном*, позволяющий добиться национального пентатонного гармонического эффекта. Такие приемы встречаются в пьесах «Алые пионы расцвели», «Река Люян», «Сто птиц воспевают феникса». Наконец — *полиладовые сочетания*, предполагающие изложение мелодии и гармонии в различных ладах. Все эти приемы усиливают народный характер произведений.

Кроме того, в фортепианных произведениях Ван Цзяньчжона уделяется особое внимание использованию черт народной ритмики. Ритмическое мышление композитора, отраженное в чередовании периодичности и аperiodичности акцентов на сильную/слабую доли, а также частом добавлении гибких свободных ритмов, исполняемых *rubato*, придает произведениям характерные черты национального песенного стиля.

Наконец, важнейшим национальным элементом фортепианного письма становится имитация звучания китайских народных инструментов. Ван Цзяньчжон смог привнести технику игры на народных музыкальных инструментах в свои фортепианные пьесы, тем самым наделив их богатым народным колоритом.

Заключительная Глава 3 — «Особенности преломления современного музыкального мышления в творчестве Ван Цзяньчжона» — посвящена анализу претворения в музыке китайского композитора одной из западноевропейских техник XX столетия.

В Параграфе 1 — «Исторический процесс зарождения и развития серийной музыки сквозь призму китайской музыкальной науки» — рассмотрен важный для китайских музыкантов пласт авангардной культуры Запада.

Любой новый технический прием всегда имеет в своей основе какое-либо историческое предвосхищение. И даже самые яркие открытия — не только додекафония, но и сериализм, модальность или новоладовая техника, не были исключением²⁰, поскольку в контексте дальнейших экспериментов, приведших к выходу за пределы акустических границ музыки, выглядят как новые рельефы исторической традиции.

И все же «авторский бренд» выдающегося открытия первой половины столетия остается связанным с именем А. Шёнберга. Именно в его творчестве метод композиции на основе «двенадцати лишь между собой соотнесенных тонов» (*Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*) получает не только теоретическое обоснование, последовательное подтверждение, но и оказывается встроенным в исторический процесс развития музыкального языка. Не случайно в одной из своих лекций создатель новой системы подчеркивает, что он «не изобрел прием додекафонии, а открыл его»²¹.

Ко времени А. Шёнберга тональность как наиболее значимая «структурная сила» классической музыки вошла в противоречие с художественным универсумом XX столетия. В связи с этим должна была появиться «новая структурная сила», которая смогла бы стать достойной заменой первой силе. Произведения, написанные А. Шёнбергом в первые годы XX века, относятся к романтическому периоду в творчестве композитора и еще обладают тональностью. Далее А. Шёнберг интуитивно начинает постигать такие явления, как хроматизация и атональность. В результате в конце 1910 — начале 1920-х утверждается его додекафонный метод. Данный метод является примером атональной додекафонии. Четыре формы (модуса) серии — *originalis*, *retroversus*, *inversus*, *retroversus inversus* и их преобразования становятся главными элементами для создания музыкального произведения. Таким образом, возникает новая, атональная по своей природе, музыкальная «структурная сила», пришедшая на смену классико-романтической тональности.

В китайском музыкознании зарождение и развитие додекафонии рассматривается как последовательная закономерность, в которой, по утверждению известного музыковеда Ли Чанцоня, происходит эволюция от природного лада до додекафонной последовательности согласно следующим этапам: «декоративная мелодическая хроматика — гармоническая хроматика — много-составная хроматическая система — свободная атональность — додекафонная структура»²². Аналогичные суждения встречаются также в работах Чжэн Иньле, Ван Гуйшэна, Лю Ханя, Сюэ Циня, Цинь Циньгуна, Лю Хунбина, Ван Чжэнья и других ученых.

²⁰ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

²¹ Ли Чанцонь. Шёнберг и его додекафонная композиционная техника. Сучжоу. 2001. № 2. С. 82–85.

²² Там же. С. 83.

Додекафонный строй является современным музыкальным языком, тогда как глубинное содержание китайской культуры накапливалось в национальной музыке в течение нескольких тысяч лет. Их объединение — это слияние традиции и современности, это совершенно новое, оригинальное сочетание, которое явилось логическим результатом развития²³. Традиционная пентатонная музыка нуждалась в обновлении, ей были необходимы новые музыкальные импульсы. В этом отношении додекафония не только постепенно завоевала признание и одобрение со стороны общественности, но и удовлетворила потребности пентатонной музыки в обновлении и развитии, став одним из наиболее значимых композиционных приемов в творчестве китайских композиторов XX — начала XXI века.

В Параграфе 2 — «Применение додекафонии²⁴ в творчестве китайских композиторов XX — начала XXI века» — раскрывается специфика национальной интерпретации одного из сущностных элементов западного музыкального мышления XX столетия.

Развитие и становление додекафонной серийной музыки в Китае не было безоблачным, но тем не менее, она заняла свое место в композиционной технике китайских авторов в XX — начале XXI века. Сянь Синхай, находившийся в Париже в 30-е годы XX века и достаточно рано познакомившийся со структурой додекафонии, стал одним из первых, кто решил использовать эту характерную для западной композиции технику в национальной музыке.

Однако в освоении этой весьма привлекательной для китайских музыкантов техники возник достаточно длительный перерыв — до 80-х годов XX века. В это время приходит осознание того, что возможен союз пентатонного мышления и додекафонии, несмотря на то, что они принадлежат к двум совершенно разным музыкальным системам. Напомним, что в пентатонной народной музыке используется несколько ладов в зависимости от того, какой тон является основным: *Гун*, *Шан*, *Цзюэ*, *Чжи* или *Юй*. Все они обладают ярким национальным колоритом, а пентатонная мелодия, благодаря своей ладовой структуре ориентированная на применение консонансов, отличается легкостью как для восприятия, так и для исполнения. Додекафонная же музыка, напротив, характеризуется высоким напряжением мелодической линии и сложностью гармонии.

Главной же целью при обращении к современным композиторским техникам является разрешение конфликта между атональным свойством додекафонии и традиционным ладовым строем.

Для придания народных черт мелодии додекафонного произведения используются следующие приемы: 1) *структурирование серии* — обеспечивает внятность, легкость для восприятия на слух, является основным композиционным требованием; 2) *проникновение народного лада в создаваемую серию* — для передачи глубины китайского национального стиля часто добавляются характерные черты народного лада, выраженные в типичных интервальных ходах; 3) *использование народных традиционных ритмов*, поскольку присутствие народных черт в додекафонной мелодии зависит не только от специфики самой мелодии, но и от ее ритмической структуры; 4) *введение в тему традиционных тональных элементов* — в итоге объединения серийности и традиционной тональности мелодическая линия становится более внятной и легкой для восприятия, приобретая национальные черты. В качестве примеров данной тенденции в работе представлены цикл Чэнь Минчжи Восемь фортепианных миниатюр и музыка к кинофильму «Семья маньчжурских журавлей» Лу Шилина, написанная в додекафонной манере.

В результате сочетания додекафонного ряда и привычного для народной музыки пентатонного звукоряда возник своеобразный китайский вариант додекафонного ряда, который получил название *пентатонный додекафонный ряд*²⁵. Существует несколько его разновидностей: *связу-*

²³ Ван Гуйшэн. Додекафонная гармония — серийные произведения. Тяньцзинь. 2001. №3. С. 36–42.

²⁴ В китайской музыкальной науке термины «додекафония» и «серийность» интерпретируются неодинаково и имеют разные обозначения. Автор настоящей работы ориентируется на китайскую трактовку данных терминов.

²⁵ Чжэн Иньле. Основы серийной музыки. Шанхай, 2007.

ющий вид — в данном звукосочетании для формирования серии применяется так называемое слитное соединение; *переплетающийся вид* — в нем несхожие пентатонные звукоряды пересекаются подобно зигзагу; *цепной вид* — в нем звуки серии взаимопереплетаются, т. е. каждое звено связано с последующим; *наложение* — в данном виде разные пентатонные звукоряды накладываются друг на друга; *проникающий вид* — здесь в додекафонную последовательность целиком включен один пентатонный звукоряд, или, напротив — в пентатонный звукоряд добавляются звуки, не относящиеся к пентатонике

Китайский «пентатонный додекафонный ряд» по своей структуре подразделяется на несколько типов :1) *последовательность из двух звукосочетаний, схожих по интервальной структуре* — данная последовательность состоит из шести двухзвуковых сочетаний, при этом каждое двузвучие образовано мелодическим интервалом: малой терцией или большой секстой как наиболее часто встречающимися в народной музыке; 2) *последовательность из трехзвуковых сочетаний, схожих по интервальной структуре* — данную серию можно рассматривать как последовательность, образованную четырьмя схожими по структуре трехзвуковыми сочетаниями, каждое из которых состоит из большой секунды и чистой кварты. Кроме того, данная серия также может быть интерпретирована как последовательность из трех схожих по интервальной структуре четырехзвуковых сочетаний. Каждое из них состоит из большой секунды, чистой кварты и большой секунды; 3) *последовательность из двух шестизвуковых сочетаний, схожих по интервальной структуре* — при этом второе шестизвуковое сочетание является ракоходным вариантом первого, создавая тем самым симметричную последовательность.

Разновидности китайского пентатонного додекафонного ряда рассмотрены на примере сочинений «Дождливая ночь» Чжу Шижэнь, Десятая симфония Чжу Цзяньэра и «Звуки затихают» Хуан Юйи.

Как показывает практика, при использовании столь различных по своим характеристикам систем музыкального мышления вполне возможно сохранить творческие принципы додекафонной техники и одновременно передать национальную специфику пентатоники. Это сочетание органично осуществил в своем творчестве Ван Цзяньчжон. Ему удалось соединить национальный стиль с западными техническими новациями XX столетия во всей полноте.

Подробно анализ уникальных достижений композитора на этом поприще дан в Параграфе 3 — «Современные композиторские приемы в музыке Ван Цзяньчжона», посвященном проблеме влияния на художественное мышление композитора тенденций зарубежной музыки.

В 1983 году Ван Цзяньчжон использует додекафонный строй в качестве композиционной основы при написании Сюиты, заключающей в себе яркие черты китайского народного стиля. Произведение состоит из пяти сольных пьес: «Пастораль», «Песня», «Маленькое скерцо», «Фу-га», «Гонги и барабаны». Их объединяет базовая серия первой пьесы, которая получает постепенное развитие и видоизменение в последующих номерах сюиты. Созданное в 1985 году Скерцо достаточно ясно выражает характерные черты сочетания пентатоники и новой техники. Музыкальная ткань становится зигзагообразной, стремительно восходящей двухголосной звуковой моделью, образованной четырьмя тонами, относящимися к разным ладам. В поздних произведениях композитор многократно использует такого рода ладовые приемы, основанные на пентатонике. Детально рассмотрена в данном ракурсе пьеса «Настроение». В ее основе лежит искусственный восьмиступенный звукоряд, поделенный на две связанные между собой части, которые располагаются параллельно на расстоянии трех тонов и представляют собой типичные для пентатоники четырехзвуковые сочетания. Во всей пьесе многократно используется прием смещения всего восьмиступенного звукоряда и его частей, что приводит к постоянным изменениям звуковой окраски и гармонической структуры музыкального произведения.

По глубокому убеждению Ван Цзяньчжона, для использования современных приемов необходимо владеть мастерством, а также уметь раскрыть акустические возможности инстру-

мента, их художественные особенности : «Я надеюсь, что мои произведения, созданные на основе современной композиционной техники, смогут также вобрать в себя черты народного стиля»²⁶.

По мнению композитора, творчество всегда должно стремиться к новому развитию вслед за современными тенденциями. Использование только старых композиционных приемов является неприемлемым, но нельзя также абсолютизировать значимость современной техники письма.

В Заключении формулируются основные результаты исследования.

1. Китайская музыка в XX столетии раскрывает свой самобытный характер и приобретает значимость в пространстве мировой музыкальной культуры. Благодаря многолетним усилиям множества композиторов были созданы произведения, сочетающие в себе национальные традиции и классические и современные западные композиционные техники. Заимствуя стили различных западных направлений, а также перенимая успешный опыт фортепианного творчества, они смогли раскрыть богатство и многообразие национального музыкального искусства, при этом одновременно существенно обновив его.

2. На фоне китайской фортепианной музыки фигура Ван Цзяньчжона выделяется как основополагающая. Его по праву можно считать патриархом современной фортепианной музыки Китая. Его подход к западноевропейской культуре, к национальному наследию, подвижничество стремление вывести это наследие на мировой уровень достигают высоких результатов. В итоге творчество мастера оказалось самым влиятельным в китайской музыке последней трети XX столетия. Ван Цзяньчжон стал композитором-классиком, проложившим путь развития национального искусства к выходу за локальные границы.

3. В творчестве ему удается сохранить национальные стилевые черты, которые проступают в таких областях, как содержание, мелодия, лад, форма, качество звука и др., в чем отражается эстетика «тьмы, дали, пустоты и спокойствия» китайской поэтики. Ван Цзяньчжон в полной мере задействовал потенциал, заключенный в фактическом материале, взятом из традиционной песенной и инструментальной музыки, вводя такие типичные для нее черты, как прием Жун-цян, пентатонный лад, равномерные и неравномерные метроритмические структуры, одноголосие и др. Ясность и определенность звучания инструмента, неспособного передать неопределенность высоты звука, и прием Жун-цян сливаются воедино, в чем также проявляется национальный колорит.

4. Культивируемый Ван Цзяньчжоном жанр аранжировки являет собой существенный вклад в мировую фортепианную культуру XX столетия. Он не только оказался своеобразным «резервуаром» народного мелоса, но позволил воплотить прогрессивные тенденции композиторской техники. Эта аккумуляция народных элементов и их органичное слияние с европейским фортепианным стилем становится примечательной чертой китайской фортепианной музыки. Именно в аранжировках музыкальный язык, напитавшийся от многих источников, приобретает цельность и эстетическую полноту. Аранжировки Ван Цзяньчжона обогатили многогранный спектр фортепиано, дополнив его ладовым и интонационно-ритмическим колоритом китайской музыки. Фортепиано оказалось включенным в китайскую культуру во всей полноте, отразив ее очарование, красочность, особую утонченность. Эти краски не могут не привлечь пианистов и иных музыкантов мира.

5. Композитору удается сочетать китайскую эстетическую мысль и западную композиционную технику, раскрыв характерные черты каждого явления на уровне музыкального языка. Заклучив красоту звучания фортепиано в новые структуры, в которых универсальное и китайское уже с трудом отделимы друг от друга, Ван Цзяньчжон создает новый стиль, узнаваемый и яркий, соединивший восточный колорит и тонкость гармонической палитры. По произведениям Ван Цзяньчжона и других мастеров можно увидеть, что общей тенденцией становится органичное сочетание различных западных современных технических приемов и достаточно явственно ощу-

²⁶*Цянь Ипин* В память о Ван Цзяньчжоне: претворение национальных традиций в фортепианном творчестве. Пекин. 2016. № 2. С. 7.

тимого китайского народного лада, благодаря чему произведение, написанное на основе новейших акустических принципов, одновременно в полной мере отражает и национальную специфику.

6. Музыкальная форма большинства произведений Ван Цзяньчжона опирается на европейские каноны композиторского письма. В этом и состоит основная идея: объединение классических структур с национальными особенностями музыкального языка.

7. Суть новаторских приемов Ван Цзяньчжона заключается в сочетании достаточно высокого уровня владения композиционным мастерством и наличия индивидуальных творческих особенностей. Он смог адаптироваться к современным тенденциям в области композиционной техники, а также ясно и четко раскрыть характерные национальные черты. Найденные им пути соединения традиционной китайской и зарубежной музыки способствуют обогащению тезауруса композитора. Открытые им способы интеграции пентатонного лада и додекафонии являются одной из предпосылок яркого стиля автора, высокой художественной ценности и профессионального уровня его музыки.

В целом, отношение Ван Цзяньчжона к развитию музыки в Китае сказывается в его внимании ко всему новому, к динамике современных тенденций. Его творчество содержит явный посыл следующим поколениям: использование только старых композиционных приемов является неприемлемым, но при этом нельзя переоценивать и значимость современной техники письма. Открытость новому должна опираться на память о неиссякаемой глубине традиции, о духовных свойствах народной культуры. Эта мысль китайского композитора остается определяющей для молодых художников, творящих в XXI столетии.

Публикации по теме диссертации

в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. *Ли Юнь*. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия / Юнь Ли, Р. Г. Шитикова // Культура и цивилизация. — 2017. — Т. 7. — № 2А. — С. 38–55 (1,2 п.л. / 0,6 п.л.).

2. *Ли Юнь*. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки / Юнь Ли // Культура и цивилизация. — 2017. — Т. 7. — № 5А. — С. 288–295 (0,5 п.л.).

3. *Ли Юнь*. Фортепианная аранжировка в Китае: внутрижанровые разновидности и особенности музыкального языка / Юнь Ли // Университетский научный журнал. — 2017. — № 34. — С. 222–228 (0,5 п.л.).

4. *Ли Юнь*. Применение додекафонии в творчестве китайских композиторов XX — начала XXI века / Юнь Ли // Культура и цивилизация. — 2018. — Т. 8. — № 1А. — С. 151–159 (0,6 п.л.).

5. *Ли Юнь*. Современные композиционные приемы в творчестве Ван Цзяньчжона / Юнь Ли // Университетский научный журнал. — 2018. — № 38. — С. 153–159 (0,5 п.л.).

в других изданиях:

6. *Ли Юнь*. Жанровые приоритеты композитора Ван Цзяньчжона / Юнь Ли, Р. Г. Шитикова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : Сборник научных трудов. — СПб. : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2016. — Вып. 7. — Ч. 2. — С. 78–85 (0,5 п.л. / 0,25 п.л.).

7. *Ли Юнь*. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона: предпосылки к стилевому анализу / Юнь Ли // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. — СПб. : Астерион, 2016. — Вып. 11. — С. 110–115 (0,4 п.л.).

8. *Ли Юнь*. Жанр фортепианной аранжировки в творчестве Ван Цзяньчжона / Юнь Ли, Р. Г. Шитикова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : Сборник научных трудов. — СПб. : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2017. — Вып. 8. — Ч. 2. — С. 248–257 (0,8 п.л. / 0,4 п.л.).

9. *Ли Юнь*. Поиски национального стиля в китайской фортепианной музыке XX века / Юнь Ли, Р. Г. Шитикова // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. — СПб. : Астерион, 2017. — Вып. 12. — С. 178–189 (0,9 п.л. / 0,6 п.л.).

10. *Ли Юнь*. Черты стиля Жун-цянь в фортепианном творчестве Ван Цзяньчжона / Юнь Ли // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : Сборник научных трудов. — СПб. : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2018. — Вып. 9. — Ч. 2. — С. 33–43 (0,8 п.л.).

11. *Ли Юнь*. Отражение традиций песенно-сказительного искусства в фортепианной музыке Китая / Юнь Ли // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. — СПб. : Астерион, 2018. — Вып. 13. — С. 96–105 (0,6 п.л.).