

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

## PROBLEMS OF MUSICAL GENRES

*Ван Цзясинь*

### **Концерт для двух фортепиано Цзян Вэнье как первый образец жанра в музыке Китая**

#### **Аннотация**

Фортепианный концерт ор. 16 (1936) китайского композитора Цзян Вэнье — первое произведение данного жанра в Китае и Японии. В работе обнаруживаются национальные ладовые особенности и их роль в тематизме сочинения, а также принципы взаимодействия с западноевропейской музыкой.

**Ключевые слова:** одночастный концерт, фортепианная музыка, Цзян Вэнье, китайские композиторы, китайская пентатоника, японские лады.

*Wang Jiaxin*

### **Concerto for Two Pianos by Jiang Wenye as the first example of the genre in Chinese music**

#### **Summary**

Jiang Wenye (1910–1983) is a Chinese composer who gained international fame in his early years. It is only in the last decade that his music has been seriously studied abroad. This article concerns his Piano Concerto (1936), the first work of this genre in China and Japan, which has been little studied. The one-movement structure of the work reveals features of the Western three-movement cycle, the theme is based on elements of Japanese and Chinese scales. Thus, the composer applies the genre's inherent principle of "competitiveness" with respect to working with the musical language of different cultures.

**Keywords:** concerto in one movement, piano music, Jiang Wenye, Chinese composers, Chinese pentatonic scale, Japanese musical scales.

DOI: 10.48201/22263330\_2022\_37\_15  
УДК 785.6:786.24(5)  
ББК 85.3

Статья поступила: 20.04.2021.

В первой половине XX века оригинальная музыка, написанная специально для двух фортепиано, представлена в творчестве С. Рахманинова (1893, 1901), Ф. Пуленка (1918, 1932), Б. Бартока (1937), Д. Мийо (1937) и других композиторов, продолжавших традиции романтического концертирования, а также сочинениями с индивидуальной техникой — в творчестве Ч. Айвза (1924), И. Вышнеградского (1934), П. Хиндемита (1942), Дж. Кейджа (1945). При этом в жанре концерта известен лишь Концерт для двух фортепиано И. Стравинского (1935). Между тем в китайской музыкальной культуре находим ещё один пример такого рода произведения — Концерт для двух фортепиано op. 16 (1936) Цзян Вэнье (Jiang Wen Ye).

Цзян Вэнье (1910–1983) — композитор, педагог, исследователь. Его творческий путь начался с громких побед на международных конкурсах по композиции и протекал параллельно с драматическими событиями в истории Китая, напрямую затронувшими его самого. Он работал в разных жанрах<sup>1</sup>. Спустя почти тридцать лет после смерти его музыка по-прежнему исполняется<sup>2</sup>, в частности симфонии, танцевальные драмы, многочисленные песенные циклы, а также месса, ставшая первым образцом жанра на китайском языке. Однако прежде всего он известен как фортепианный композитор<sup>3</sup>, автор первого концерта для этого инструмента в музыке не только Китая, но и Японии.

Между тем данное сочинение продолжительное время не затрагивалось исследователями<sup>4</sup>, чему можно найти ряд объяснений. Во-первых, неоднозначна национальная детерминация Концерта. Произведение принадлежит перу музыканта из китайской семьи<sup>5</sup>, однако было написано им в годы, когда он фактически принадлежал к японской композиторской школе: он обучался у её основателя Косаку Ямады. Но вскоре Цзян Вэнье переехал в Пекин и стал представителем китай-

ской культуры, посвятив себя её глубокому изучению.

Во-вторых, Концерт не издавался вплоть до 2006 года. Впервые он был опубликован в сборнике фортепианных сочинений Цзян Вэнье Центральной государственной консерваторией Пекина в связи с 95-летием со дня рождения композитора, проработавшего там в общей сложности двенадцать лет (1950–1957, 1978–1983)<sup>6</sup>.

В-третьих, отсутствие информации об этом Концерте на протяжении нескольких десятилетий в широком доступе, вероятно, было вызвано последствиями «культурной революции», когда имя композитора было дискредитировано из-за ложных обвинений в его связи с политическими взглядами, враждебными Китаю (в дальнейшем — КНР)<sup>7</sup>.

В 1980-е годы токийское издательство “Longyin” опубликовало сборник сочинений Цзян Вэнье, в которых впервые были обозначены опусы. Вероятно, именно это послужило толчком к научному осмыслению творчества композитора, начавшемуся только в последний год его жизни [16]. Работы XX века носили обзорный характер. Более подробно творчество Цзян Вэнье стало изучаться в XXI веке, в том числе исследовались национальные элементы в его сочинениях [14], его вклад в китайскую музыку [18; 20; 23], особенности его музыкального языка [12; 13; 21]; стилистика фортепианных сочинений [17].

В российском музыкознании, несмотря на возникший в последние годы интерес к фортепианной музыке китайских композиторов, творчество Цзян Вэнье не изучалось. Имеются лишь упоминания о его существовании в диссертации Го Хао [1], а также статьях Чжу Жуйвэня [8] и Шао Яна [9].

В данной статье рассматривается, главным образом, специфика тематизма Концерта и особенности его развёртывания в форме. Обращение к этому сочинению позволит расширить представления о периоде становления концертного жанра в Китае, а также

Японии. В связи с отсутствием в отечественной литературе работ о Цзян Вэнье и его музыке, анализ Концерта необходимо предварить кратким рассмотрением творческого облика композитора.

Путь к музыке Цзян Вэнье начал в весьма позднем возрасте (в 18 лет), однако уже с первых лет обучения композиции он продемонстрировал крупные успехи. Цзян Вэнье рано обрёл международную известность. Его оркестровая пьеса «Формозанский танец» ор. 1 (1934) завоевала серебряную медаль на Конкурсе искусств на XI летних Олимпийских играх 1936 года в Берлине<sup>8</sup>. В 1938 году цикл «Листки из альбома» (1938) получил награду по композиции на Четвёртом международном музыкальном фестивале в Венеции<sup>9</sup>.

Характерно, что во время обучения в Японии (1922–1928) он самостоятельно занимался изучением западноевропейской музыки<sup>10</sup>. Очень рано он сформулировал для себя главный принцип овладения навыками композиции, а именно — самообучение посредством прослушивания, анализа множества сочинений и размышления над ними. Он рекомендовал осваивать композиторское мастерство методом, близким написанию музыкальных диктантов: «Найдите как можно больше произведений <...> прослушайте их снова и снова, а затем вслушивайтесь в исполнение и записывайте нотами всё, что улавливаете слухом» [15. Р. 1]. Другой неотъемлемой частью обучения Цзян Вэнье было заучивание наизусть сочинений по партитурам; по его словам, именно благодаря этому он «научился основам гармонии и освоил приёмы композиции европейской музыки» [15. Р. 1].

Тогда же он познакомился с русским (а впоследствии и американским) композитором, пианистом, теоретиком Александром Черепнинным, который в то время руководил Токийским музыкальным издательством и способствовал публикации фортепианных пьес и хоровых произведений Цзян Вэнье<sup>11</sup>. Черепнин заложил в юном композиторе понимание важности национальных элементов в современной музыке [Подробнее об этом см.: 10].

В жизни Цзян Вэнье выделяется 1938 год, когда резко изменился его композиторский почерк. Причиной тому стал переезд из Японии в Китай. Его творчество стало развиваться под влиянием академической и народной музыки этой страны. Произошла смена национального колорита с японского на китайский<sup>12</sup>; вместо ориентированности на западные методы композиции стали преобладать средства выразительности традиционной музыки, в том числе использование народных напевов в качестве тем сочинений.

В Китае круг деятельности Цзян Вэнье значительно расширился. Он занялся также исследовательской работой, результатом которой стала основательная статья «Изучение древней китайской музыки: теория музыки Конфуция», которая была опубликована в Японии в 1941 году и получила там широкий резонанс. Кроме того, на протяжении всей жизни он вёл педагогическую деятельность в высших музыкальных учебных заведениях<sup>13</sup>. Вынужденное прекращение активной разносторонней работы было связано с политическими причинами<sup>14</sup>.

Период с 1938 по 1945 год стал самым продуктивным в его творчестве. В это время им были написаны такие знаковые произведения, как крупная оркестровая пьеса «Музыка конфуцианского храма» ор. 30, танцевальная драма «Принцесса Сян-Фэй» (оба сочинения были созданы в 1940 году), фортепианные сонаты, циклы пьес и др.<sup>15</sup>. Его сочинения сразу же исполнялись в Японии, Китае, США и других странах. Отметим, что они прочно вошли и в современную концертную практику.

Высокое значение Цзян Вэнье в китайской фортепианной музыке заключается, главным образом, в том, что он выдвинул в качестве объекта творческого осмысления народные обычаи и исторические сюжеты этого государства. В его сочинениях впервые наблюдается имитация тембровыми возможностями фортепиано звучания китайских народных инструментов — пипы, гучжэна и др.

Также он одним из первых занялся созданием переложений и транскрипций народной

инструментальной музыки для фортепиано. Как отметила музыковед Лян Ихон, Цзян Вэнь считал, что именно этот инструмент лучше всего может справиться с передачей национальных особенностей в области мелодики и ритма [12. Р. 140].

Концерт для двух фортепиано ор. 16 стал ярким образцом раннего творчества Цзян Вэнь. В структуре сочинения сочетаются черты одночастности и цикличности, что свойственно для многих западноевропейских романтических концертов, начиная с Ф. Листа. Внутри единой крупной формы можно наблюдать признаки трёхчастного цикла со вступлением, в котором первый раздел является краткой интродукцией, а три последующие разворачиваются по типу «быстро — медленно — быстро», характерному для жанров сонаты и концерта<sup>16</sup>.

Первый раздел Концерта — *Allegro (non troppo) quasi Recitativo* — представляет собой интродукцию со структурой АВВ<sup>1</sup>. Второй раздел (*Presto feroce*) выступает в функции сонатного *allegro* со структурой АВ|С→А<sup>1</sup>В<sup>1</sup>|→, где А может быть рассмотрена как главная партия с двумя темами, В — побочная, а С — эпизод вместо разработки<sup>17</sup>. Третий раздел написан в сложной двухчастной форме. Четвёртый (*Tempo I*) — в контрастно-составной с кодой: А В С → *Cad. D Coda*<sup>18</sup>.

Цельность формы достигается благодаря высокой тематической спаянности разделов, а именно — комплексу из четырёх тем, первая из которых представлена во вступлении, остальные последовательно экспонируются в сонатном разделе. Далее, в медленном разделе, развивается материал третьей и первой тем, а в финале возвращаются все четыре (сначала вторая, затем третья, четвёртая и первая), образуя арку в масштабах структуры всего сочинения.

Все четыре темы авторские. Они написаны с использованием национальных ладов: первая имеет японские корни, остальные построены в китайской системе юнь-гун-дяо, в которой центральное место занимает гун-группа — пять пентатонических ладов с одинаковым набором звуков (их функциональные обозначения — гун, шан, цзюэ, чжи, юй), но различным порядком их следования. В зависимости от того, какой из этих тонов находится в основе пятизвучного лада, образуются соответственно гун-лад, шан-лад, цзюэ-лад и т. д. [Подробнее об этом см.: 5].

Первая тема основана на трихорде *h-d-e* со вспомогательным звуком *a* (пример 1). Три её проведения от разных звуков образуют вступительный раздел Концерта. В его финале она проводится в ритмическом увеличении.

Вторая тема открывает главную партию сонатного раздела (*Presto feroce*) и звучит шесть раз. В разных проведениях чередуются два звукоряда — соль чжи-лад (*g-a-c-d-e*) и си чжи-лад (*h-cis-e-fis-gis*); в репризе тема прозвучит только во втором из них. В финале Концерта данная тема транспонирована на квинту выше исходного проведения (*d-e-g-a-h*). В примерах 2а и 2б представлены соответственно её первое и второе проведения, которые звучат в октавный унисон в партиях обоих фортепиано<sup>19</sup>.

Третья тема, звучащая в продолжение главной партии, представляет собой восьмитакт из двух одинаковых предложений, отличающихся лишь направлением терцового скачка во втором такте каждого из них (пример 3). Она построена в си чжи-ладу (*h-cis-e-fis-gis*).

Так, объединяющим фактором главной партии, имеющей две темы, выступает их ладовая окраска (си чжи-лад, в котором звучала третья тема и все чётные проведения второй). Кроме



2a

2b

3

того, после экспонирования каждой из них следует, во-первых, один и тот же заключительный восьмитакт, где обыгрывается трихорд *h-cis-e* (перекликающийся со звуорядом, в котором звучали обе темы), и, во-вторых, связующий ход, в котором ранее представленная тема проводится у второго фортепиано в ладу *c-d-e-g-a* (им открывался данный раздел). Наконец, на целостность восприятия главной партии влияет также общий аккомпанемент, создающий непрерывное моторное движение (единственная пауза во всей вертикали голосов возникнет только в завершении партии).

Двукратное проведение третьей темы в обновлённом виде (пример 4) образует следующий подраздел (В), выступающий как краткая побочная партия. Отличие от исходной версии мелодии — в замене второго двутакта повторе-

нием первого в альтерированном виде<sup>20</sup>. В финальном разделе Концерта она транспонируется — проводится в ре чжи-ладу (*d-e-g-a-h*) и ля чжи-ладу (*a-b-d-e-fis*).

Четвёртая тема служит в качестве эпизода вместо разработки (см. пример 5). Она складывается из звуков тетрахорда, которые присутствуют также в пентатонике аккомпанемента, образуя китайский до гун-лад *c-d-e-g-a*. Так же тема звучит и в финале Концерта.

Четвёртая тема многократно чередуется с темой, близкой ритмически и интонационно третьей (обозначим её как *производную*, пример 6), внося тем самым в эпизод элемент разработочности. Двукратные проведения четвёртой и производной тем образуют структуру  $a-b-a^1-b^1-a^2$ , из-за чего эпизод оказывается достаточно объёмным.

4 *mf* 8va

5 *f*

6 *f*

Образные трансформации в Концерте сосредоточены в третьем, медленном, разделе, построенном на материале третьей и первой тем. В первом подразделе (*Poco tranquillo, non lento*) четыре раза проводится начальный двутакт третьей темы в ритмическом увеличении на не повторяющих друг друга звукорядах: *g-a-b-e*; *e-fis-a-h*; *es-g-a-cis*; *e-g-a-d* (пример 7). Во втором подразделе (*Cantabile molto*) первая тема звучит на квинту ниже исходного проведения (пример 8) и далее также подвергается

ладовому варьированию (*a-h-cis-d-e-fis-g*; *d-e-f-g-a*; *d-e-fis-g-a-h-d*; *d-e-f-fis-g-a-h-d*).

Помимо четырёх основных тем, отметим также заключительную тему сонатного раздела, которая состоит из двух схожих четырёхтактов и складывается из трихордов *h-c-e* и *h-cis-e*. Они соответствуют японским ладам Мин-ё и Мияко-буши (пример 9, фрагмент) согласно теории этномузыколога Коидзуми Фумио (1927–1983). Он считал, что в основе японской музыки лежат тетра хорды в объёме чистой кварты.

7

8  
Cantabile molto  
p

9  
f

Различаются четыре их вида в зависимости от положения трёх центральных тонов: Мин-ё (например, *a-b-d*); Мияко-буши (*a-h-d*); Ритсу (*a-c-d*); Рю-кю (*a-cis-d*) [см.: 11].

Кроме того, в самом начале сочинения Цзян Вэнь прибегает к цитированию японской народной песни «Сакура»<sup>21</sup>. Вводя её в Концерт, композитор знакомит слушателя с японским ладом Мияко-буши. Он играет важную роль в сочинении, так как используется для ладового синтеза с темами, имеющими китайскую основу.

Например, побочная тема, выстроенная по звукам си гун-лада (*h-cis-dis-fis-gis*), содержит двугакт, в котором происходит замена *gis* и *dis* на *g* и *d*, образуя лад Мияко-буши (пример 9). То же происходит в теме эпизода при изменении структуры до гун-лада и фа гун-лада: *cis-dis-e-gis-a* вместо *c-d-e-g-a*; *fis-gis-a-cis-d* вместо *f-g-a-c-d*.

Как видим, темы не конфликтуют, они вводятся сопоставлением, а их развитие происходит, главным образом, при помощи таких средств, как транспозиция, варьированный повтор, фрагментация, ритмическое увеличение. Отсюда — ясность и лаконичность изложения, в чём проступает неоклассическая природа Концерта<sup>22</sup>, роднящая его с Концертом для фортепиано с оркестром № 1 Des-dur С. Прокофьева, Концертом G-dur Равеля и др.

Так, будучи первым сочинением в жанре концерта в музыке Китая и Японии, данное сочинение Цзян Вэнь может быть рассмотрено и в контексте развития концертного жанра в западноевропейской музыке в связи с претворением черт неоклассицизма, к которым можно отнести также *паритетный характер* взаимодействия инструментов в ансамбле<sup>23</sup>.

Равноправие двух фортепиано выражается не только в их полифоническом взаимодействии, но, главным образом, в их совместном выполнении определённых функций<sup>24</sup>. Например, материал аккомпанемента в Концерте зачастую распределяется между обоими солистами (пусть и неравномерно в пользу большей свободы первого фортепиано для проведения темы). *Солирующую функцию* также оба инструмента иногда выполняют одновременно. Показательна в этом отношении главная партия, обе темы которой звучат в октавный унисон с дублировкой нескольких регистров. Объединение средств в звучании сразу двух инструментов продиктовано в данном случае эпичным характером мелодий.

Оба солиста выступают вместе даже в сольной каденции (перед последним подразделом финала), хотя и с чётким разделением ролей — виртуозной партией у первого фортепиано и ритмичным аккомпанементом второй партии.

В отношении трактовки инструментов выделяется подчёркивание *молоточковой природы фортепиано*, что опять-таки характерно для неоклассических сочинений. С одной стороны, при помощи сухого беспедального звучания, упрощённой ритмической организации из повторяющихся паттернов, акцентирования слабых долей воплощается облик механической грубоватой силы. Этот образ появляется в главной партии (чередуются с проведениями тем) и далее периодически возникает вновь.

С другой стороны, ударные свойства звучания фортепиано связаны со *звонностью*<sup>25</sup>. Такие её проявления, как октавное или аккордовое изложение тем с охватом всего регистрового диапазона, возникают на протяжении всего Концерта, начиная с открывающей его

темы «Сакуры», изложенной октавами у обоих солистов. Интересен также встречающийся в конце разделов приём ритмически выпященного ускорения на *crescendo*, завершающегося паузой в целый такт, словно позволяющий дослушать отзвевшие звуки.

Композитор прибегает и к звукоизобразительности, например, вся вторая половина медленного раздела сопровождается «перезвоном» шестнадцатых в верхнем регистре (пример 8), а перед наступлением финала слышно прямое подражание колоколам с характерным чередованием басов в три октавы и полнозвучных аккордов в верхнем регистре.

Отметим также имитацию китайских народных инструментов, например, тираты во второй теме (примеры 2а, 2б) воспроизводят движение по струнам пипы — инструмента, подобного лютне; репетициями в третьей теме передаётся тремоло на гучжэне, родственном европейской цитре.

Национальный колорит создаётся и благодаря использованию аккордов с кварто-квинтовой и кварто-секундовой основой. Они участвуют в изложении тем и завершении всех разделов. Кроме того, они эффектно представлены в начальном построении медленного раздела, где благодаря выдержанным вертикалям и прозрачной фактуре создаётся медитативный характер, резко контрастирующий предшествующему музыкальному материалу (пример 7).

В целом, Цзян Вэнь, как и многие западные композиторы первой половины XX века, находил самовыражение в обновлении музыкального языка в рамках традиционных форм. В его Фортепианном концерте обращает на себя внимание столкновение разноладового материала — китайского с японским (ярче всего — во втором разделе), восточного с западноевропейским (особенно рельефно — в третьем разделе). Показав возможности взаимодействия национального тематизма и западных принципов выстраивания формы, он во многом определил основные векторы в жанре фортепианного концерта в Китае.



## Примечания

- <sup>1</sup> Среди сочинений Цзян Вэнье — двенадцать крупных оркестровых пьес, фортепианный концерт, музыка к пяти танцевальным драмам, восемь камерных сочинений (трио, квинтеты, Сюита для виолончели), тридцать три фортепианных сочинения (сюиты, циклы, сонаты, пьесы), двенадцать песенных циклов, хоровые произведения, были начаты две оперы. Также он аранжировал и адаптировал более ста народных тайваньских песен.
- <sup>2</sup> В 2009 году Оркестром Московской консерватории была исполнена танцевальная драма «Принцесса Сян-Фэй» («The Princess Shian-Fei») op. 34 под управлением Леонида Николаева. В 2011 году в Вене на международном музыкальном фестивале «Summa Cum Laude» Симфоническим оркестром Дааня (Тайвань) была исполнена Симфония для струнного оркестра op. 51.
- <sup>3</sup> В наше время фортепианная музыка Цзян Вэнье звучит в разных точках мира, например, «Торжественная соната» («Гучжень») op. 52 была исполнена Чую Чжен 15 февраля 2020 года в Региональном музее Керетаро (Мексика); «Пять зарисовок» op. 4 прозвучали в исполнении пианиста Джонатана Тсэя (Jonathan Tsay) 24 декабря 2016 года в Pingtung Performing Arts Center (Тайвань).
- <sup>4</sup> Специальная работа о Концерте для двух фортепиано Цзян Вэнье появилась лишь в 2020 году, автор статьи — Чжэн Сыджюнь [22].
- <sup>5</sup> Цзян Вэнье родился в посёлке Санжи провинции Тайбэй (принадлежавшей в то время Японии, ныне — территория Тайваня) в семье торговцев. Когда ему было шесть лет (1916), его семья переехала в Китай (г. Сямын), где он стал посещать японскую школу. Через год после смерти матери, в 1922 году, он с отцом и двумя братьями вернулся в Японию и поступил в «Ueda Junior High School» («Среднюю школу Уэда») в префектуре Нагано и окончил её в 1928 году.  
 Став студентом Технологической школы Мусасино (ныне — Технологический институт Мусасино) в 1928 году, Цзян Вэнье параллельно начал изучать теорию музыки и заниматься пением в Токийской музыкальной школе. Его вокальный талант был отмечен на музыкальных конкурсах (в т. ч. Первом японском музыкальном конкурсе), и уже в 1933 году Цзян Вэнье был приглашён в «Оперу Фудзивары», открывшуюся годом позже. Параллельно со службой в данном театре он изучал композицию у композитора, дирижёра, педагога Косаку Ямады и брал уроки фортепиано у Норицу Танаки.
- <sup>6</sup> Составителем сборника сочинений Цзян Вэнье стал член семьи композитора профессор Цзян Сяюнь [19].
- <sup>7</sup> Цзян Вэнье несколько раз оказывался вовлечённым в политические события. Впервые — во время Японо-китайской войны, когда Пекин (в то время переименованный в Бэйпин) пал и был захвачен японскими армиями: Цзян Вэнье заставили написать несколько песен, отвечающих пропагандистским целям японских захватчиков. Впоследствии (в 1945 году, по окончании Второй мировой войны и Японо-китайской войны, завершившейся капитуляцией Японии) данное действие было расценено китайским правительством как работа на прояпонскую организацию, в связи с чем композитор был ненадолго арестован.
- <sup>8</sup> «Формозанский танец» Цзян Вэнье известен также как «Тайваньский танец» (Формозан — это одно из названий Тайваня). Композитор создал данное сочинение в августе 1934 года, когда гастролировал в этой стране вместе с другими тайваньскими студентами, обучавшимися в Японии, и собирал с ними местные народные песни.
- <sup>9</sup> С тех пор Цзян Вэнье неоднократно становился лауреатом премии «Композитор» на Национальном музыкальном конкурсе Японии (в 1934, 1935 и 1937 годах).
- <sup>10</sup> По словам Лян Маочунь, «в ранние годы он, следуя общим тенденциям, разрабатывал в своих произведениях новый музыкальный язык, исследовал новые акустические краски, стремился к своеобразным формам и структурам» [13. Р. 10].
- <sup>11</sup> Творческий путь Александра Николаевича Черепнина начался в России и Грузии (1899–1921), продолжился в Париже (1921–1934, 1937–1948), далее — в Японии и Китае (1934–1937) и завершился в Америке (1948–1977) [См.: 7]. В Китае он был директором Шанхайской консерватории.
- <sup>12</sup> Однако, как отмечает Чжан Джуньи, увлечение Цзян Вэнье китайской музыкальной культурой началось ещё в 1936 году, во время полугодовой поездки в Китай [20. Р. 39].

- <sup>13</sup> С 1938 года Цзян Вэнь являлся профессором композиции и вокала на музыкальном факультете Педагогического института Северо-Западного объединённого университета (ныне — Пекинский педагогический университет); с 1949 года он преподавал композицию, оркестровку и анализ музыкальных произведений в Центральной консерватории КНР; с 1950 года работал в качестве профессора по композиции в Центральной музыкальной консерватории Тяньцзиня (ныне — Тяньцзиньская консерватория).
- <sup>14</sup> Из-за тайваньского происхождения в 1957–1959 годах Цзян Вэнь был лишён прав на исполнение, публикацию своих сочинений и преподавание в КНР, так как Тайвань в эти годы возглавляла консервативная партия под названием «Гоминьданское правительство» (враждебная правящей в Китае Коммунистической партии). Спустя десять лет, в 1969 году, во время «культурной революции» (1966–1976), Цзян Вэнь был отправлен (фактически — сослан) в 38-ю армию Цинфэндиана (провинция Хэбэй) для выполнения тяжёлых работ согласно трудовой реформе в связи с клеветническими обвинениями в «правом уклоне» его деятельности. Он был реабилитирован лишь в 1976 году, когда распалась «Банда четырёх» (так называли группу руководителей Коммунистической партии Китая). Несмотря на сильно подкошенное здоровье, Цзян Вэнь в 1978 году возобновил преподавательскую деятельность и писал музыку до самой смерти в 1983 году [Подробнее об этом см.: 18].
- <sup>15</sup> Среди них — Сонатина до мажор ор. 31 (1940), Соната № 3 «Пейзажи Цзяннань» ор. 39 (1945), цикл миниатюр «Листки из альбома» ор. 8, цикл пьес «Панорамы Пекина» ор. 22 и отдельные пьесы.
- Первые две сонаты Цзян Вэнь утеряны. В дальнейшем (1949) была написана также Соната № 4 «Карнавал» ор. 54 и «Торжественная соната» (другое её название — «Гучжень») ор. 52 (1951).
- <sup>16</sup> Ранее сходство внутренней структуры рассматриваемого сочинения Цзян Вэнь с традиционной концертной трёхчастностью было отмечено в работе Ян Куна, но не было раскрыто полностью [7. Р. 52].
- <sup>17</sup> Заметим, что в китайских исследованиях форму *Presto feroce* не определяют как сонатную. Например, Чжэн Сыджюнь предложил сразу три её трактовки: трёхчастная, т. к. подраздел В непродолжителен, а подраздел С по степени контраста (и по протяжённости) ярко противопоставлен другим частям; контрастно-составная — ABCDCA с нетипичным для неё возвращением подраздела С перед образующим рамку подразделом А; реверсивная, в которой «пропущен» раздел В [См.: 22. Р. 52].
- <sup>18</sup> В дальнейшем в статье для большей ясности разделы будут обозначены не по порядку их следования (первый, второй и т. д.), а по их функции — вступительный, сонатный, медленный, финальный.
- <sup>19</sup> Для краткости в большинстве примеров приведены фрагменты партии первого фортепиано, т. к. именно в ней проводятся темы (за исключением первой, которая звучит у второго фортепиано).
- <sup>20</sup> О том, что проведение именно этого варианта третьей темы следует расценивать как побочную партию, свидетельствует его повторение в репризе.
- <sup>21</sup> Обращение к теме «Сакуры» впервые было отмечено в работе Чжэн Сыджюнь [22. Р. 51], однако не была раскрыта её роль в Концерте.
- <sup>22</sup> Неоклассические черты сонатных форм раскрыты Л. Н. Раабеном [6].
- <sup>23</sup> Как отмечает Н. Ю. Катанова, в 1930-е годы принцип паритетного концертирования, присущий барочному ансамблю, проник в музыку для двух роялей в связи с неоклассическим направлением [3. С. 9].
- <sup>24</sup> Меткую характеристику такого отношения к жанру концерта дал И. К. Кузнецов: «В произведениях такого рода акцент делается не на соревновании — состязании в мастерстве, а просто на воплощении того или иного художественного содержания» [4. С. 142].
- <sup>25</sup> О свойстве звончатости в фортепианной музыке XX века см. в диссертации Н. Ю. Катановой [3].

## Список литературы

## References

1. Го Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке: дис. ... канд. искусствоведения // Российский государственный педагогический университет, 2018. — 158 с. [*Go Hao. Jevoljucija koncerta dlja fortepiano s orkestrom v kitajskoj muzyke: dis. ... kand. iskusstvovedenija // Rossijskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, 2018. — 158 s.*].
2. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. — М.: Композитор, 2005. — 560 с. [*Dolinskaja E. B. Fortepiannyj koncert v russkoj muzyke XX stoletija. — M.: Kompozitor, 2005. — 560 s.*].
3. Катанова Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра: дис. ... канд. искусствоведения. — М.: Моск. гос. консерватория, 2002. — 322 с. [*Katonova N. Ju. Ansambl' dvuh fortepiano v HH veke. Tipologija zhanra: dis. ... kand. iskusstvovedenija. — M.: Mosk. gos. konservatorija, 2002. — 322 s.*].
4. Кузнецов И. К. Теория концертности и её становление в русском (советском) музыкознании // Вопросы методологии советского музыкознания. — М.: МДОЛГК, 1981. — С. 127–157 [*Kuznecov I. K. Teorija koncertnosti i ejo stanovlenie v russkom (sovetskom) muzykoznanii // Voprosy metodologii sovetskogo muzykoznanija. — M.: MDOLGK, 1981. — S. 127–157.*].
5. Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и её претворение в творчестве китайских композиторов XX века. — СПб.: Композитор, 2013. — 220 с. [*Pjen Chjen. Ladovaja sistema jun'-gun-djao i ejo pretvorenje v tvorčestve kitajskih kompozitorov XX veka. — SPb.: Kompozitor, 2013. — 220 s.*].
6. Раабен Л. Н. Ещё раз о неоклассицизме // История и современность. — Л.: СК, 1981. — С. 196–214 [*Raaben L. N. Eshhe raz o neoklassicizme // Istorija i sovremennost'. — L.: SK, 1981. — S. 196–214.*].
7. Рубан Н. Л. Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Н. Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 2017. — 23 с. [*Ruban N. L. Fortepiannoe tvorčestvo Aleksandra Cherepnina v kontekste ego artističeskoj kar'ery: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija. — N. Novgorod: Nizhegorod. gos. konservatorija, 2017. — 23 s.*].
8. Чжу Жуйвэнь. «Сборник детских пьес» для фортепиано Цзяна Вэнье. Общая характеристика // Музыкальная культура глазами молодых учёных. Сборник научных трудов. — СПб.: Астерион, 2020. — С. 159–163 [*Chzhu Zhujvjen'. «Sbornik detskih p'es» dlja fortepiano Czjana Vjen'e. Obshhaja harakteristika // Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh. Sbornik nauchnyh trudov. — SPb.: Asterion, 2020. — S. 159–163.*].
9. Шао Ян. Третья фортепианная соната Цзяна Вэнье и её национальные истоки // Университетский научный журнал. — 2020. — № 56. — С. 134–141 [*Shao Jan. Tret'ja fortepiannaja sonata Czjana Vjen'e i ejo nacional'nye istoki // Universitetskij nauchnyj zhurnal. — 2020. — № 56. — S. 134–141.*].
10. David Der-wei Wang. The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis. — New-York: Columbia University Press, 2015. — 496 p.
11. Yan Kou. Chinese piano concertos from 1936 to 2010 // A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree. — 2018. — 132 p. — URI: [http://purl.galileo.usg.edu/uga\\_etd/kou\\_yan\\_201805\\_dma](http://purl.galileo.usg.edu/uga_etd/kou_yan_201805_dma) <http://hdl.handle.net/10724/38488>.
12. Liáng Yihóng. Jiāng Wén Yě gāngqín xiǎopǐn “wǔ shǒu sùmiáo” yīnyuè shǒufǎ fēnxī—jiǎn lùn qí zǎoqí gāngqín yīnyuè de chuàngzuò tèshè // Běifāng yīnyuè. — 2019. — 03 Qī. — 55—57 Yè. [*Лян Ихон. Анализ музыкальной фактуры в фортепианном цикле «Пять эскизов» Цзян Вэнье — в контексте композиционных особенностей его ранней фортепианной музыки // Северная музыка. — 2019. — Вып. 3. — С. 55–57.*].
13. Liáng Mào chūn. Bǎinián qín yùn—zhōngguó gāngqín chuàngzuò de dì èr cì gāocháo // Gāngqín yìshù. — 2016. — 09 Qī. — 3–10 Yè. [*Лян Маочунь. Сто лет фортепианной музыки: вторая вершина китайской фортепианной музыки // Фортепианное искусство. — 2016. — Вып. 9. — С. 3–10.*].
14. Liào Hóngyǔ. Jiāng Wén Yě gāngqín zuòpǐn zhōng de zhōngguó chuántǒng yīnyuè yīnsù // Zhōngguó yīnyuè. — 2005. — 01 Qī. —

- 1–5 Yè. [Ляо Хоньюй. Традиционные китайские музыкальные элементы в фортепианных произведениях Цзян Вэнье // Китайская музыка. — 2005. — Вып. 1. — С. 1–5].
15. *Sū xià. Jiāng Wén Yě jí qí gāngqín yīnyuè fēnggé* // Jiāng Wén Yě gāngqín zuòpǐn jí. — Běijīng. Zhōngguāng yīnyuè xuéyuàn chūbǎn shè, 2006. — 1–4 Yè. Jiāngxiǎoyùn biān [Су Сия. Цзян Вэнье и характеристика его фортепианной музыки // Фортепианные произведения Цзян Вэнье. — Пекин: Издво Центральной музыкальной консерватории, 2006. — С. 1–4. — I том].
16. *Xuē Shìjiǎ. Jiāng Wén Yě jí jiàoshòu hé tā de yīnyuè chuàngzuò* // Zhōngguāng yīnyuè xuéyuàn chūbǎn shè. — 1983. — Dì yī qí. — 63–66 Yè [Сюй Шицзя. Профессор Цзян Вэнье и его музыкальные сочинения // Журнал Центральной музыкальной консерватории. — 1983. — № 1. — С. 63–66].
17. *Xiàng Shǎo Mèi. Shì lùn Jiāng Wén Yě gāngqín yīnyuè měixué fēnggé de zhuǎnbiàn* // Níngbō zhíyè jìshù xuéyuàn xuébào. — 2012. — 12 Qī. — 86–89 Yè [Сян Шаомей. Преобразование эстетического стиля в фортепианной музыке Цзян Вэнье // Журнал Технического Профессионального Нинбоского колледжа. — 2012. — Вып. 12. — С. 86–89].
18. *Jīn Liánhuā; Zhāng Huì. Jiāng Wén Yě zài wǒguó yīnyuè fāzhǎn shǐshàng de lìshǐ dīwèi hé gòngxiàn* // dōngběi shī dà xuébào (zhéxué shèhuì kēxué bǎn). — 2013. — 09 Qī. — 245–247 Yè [Цзинь Лянхуа; Чжан Хуэй. Историческое положение и вклад Цзян Вэнье в развитие музыки в Китае // Журнал Северо-Восточного педагогического института (издание по философии и социальным наукам). — 2013. — Вып. 9. — С. 245–247].
19. *Jiāng Xiǎoyùn. Jiāng Wén Yě gāngqín zuòpǐn jí. Shàngcè / Jiāng Xiǎoyùn biān.* — Běijīng. Zhōngguāng yīnyuè xuéyuàn chūbǎn shè. — 2006. — 182 Yè [Цзян Сяюнь. Фортепианные произведения Цзян Вэнье. I том / ред. Цзян Сяюнь. — Пекин: Издво Центральной музыкальной консерватории. — 2006. — 182 с.].
20. *Zhāng Jùnyí. Jiāng Wén Yě Běipíng shíqī (1938 nián — 1949 nián) de gāngqín yīnyuè chuàngzuò yánjiū* // Xī'ān yīnyuè xuéyuàn. — 2019. — 05 Qī. — 1–85 Yè [Чжан Джуньни. Исследование композиционных особенностей в фортепианной музыке Цзян Вэнье Бэйпинского периода (1938–1949) // Сианьская консерватория. — 2019. — Вып. 5. — С. 1–85].
21. *Zhōu Fāng. Qiǎn xī Jiāng Wén Yě gāngqín zuòpǐn fēnggé de yǎnbiàn* // Xīnxiāng xuéyuàn xuébào (shèhuì kēxué bǎn). — 2009. 06 Qī. — 174–175 Yè [Чжоу Фан. Анализ эволюции фортепианных произведений Цзян Вэнье // Журнал колледжа Синьсян (издание по социальным наукам). — 2009. — Вып. 6. — С. 174–175].
22. *Chén Sījūn. Jiāng Wén Yě “dì yī gāngqín xiézòuqǔ” yīnyuè jiégòu fēnxī* // húnán shìfàn dàxué. Yīnyuè shìjiè. — 2020 Nián. — Dì 4 qī. — 49–54 Yè [Чжэн Сыджюнь. Анализ структуры первого фортепианного концерта Цзян Вэнье // Мир Музыка (Журнал Хунаньского педагогического института). — 2020. — Вып. 4. — С. 49–54].
23. *Zhèng Jīnyáng. 20 Shìjì wénhuà shìyě zhōng de Jiāng Wén Yě* // yīnyuè tànsuǒ. — 2015. — 01 Qī. — 3–17 Yè [Чжэн Цзинян. Цзян Вэнье в культурной перспективе XX века // Исследование музыки. — 2015. — Вып. 1. — С. 3–17].