

## ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ КИТАЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Статья посвящена рассмотрению фортепианных транскрипций в музыкальном искусстве Китая второй половины XX века. Выделяются и характеризуются три периода, в каждом из них отмечаются жанрово-стилевые особенности фортепианных транскрипций китайских авторов.

**Ключевые слова:** фортепианное искусство, транскрипция, жанрово-стилевое своеобразие.

## GENRE AND STYLE IDENTITY OF CHINESE PIANO TRANSCRIPTION IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The article is devoted to the consideration of piano transcriptions in the musical art of China in the second half of the 20th century. Three periods are distinguished and characterized; in each of them the genre and style features of piano transcriptions of Chinese authors are noted.

**Key words:** piano art, transcription, genre and style.

**Введение.** Транскрипция является важнейшей частью китайского фортепианного искусства. В КНР фортепианная транскрипция возникла на фоне столкновения и слияния китайского и западного музыкального мышления в конце XIX – начале XX века и достигла расцвета во второй половине XX века. Изначально на появление и развитие китайских фортепианных транскрипций, несомненно, большое влияние оказала европейская музыка. Принципы композиторской техники, структура, гармония, исполнительский стиль – все это пришло в Китай с Запада, однако очевидно, что внутреннее наполнение, глубинное содержание, эстетическое мышление при создании транскрипций основывается на национальной музыкальной традиции. Постепенно в процессе становления фортепианных транскрипций композиторы интегрировали элементы китайской и западной музыкальных культур и в то же время привносили новшества во все аспекты творчества, добавляя «китайский стиль».

Жанру транскрипции посвящено немало специальных работ: данная проблематика интересовала многих исследователей. Советский пианист и музыковед Г. Коган, известный своей «Школой фортепианной транскрипции» в шести выпусках, в 1970 г. писал: «Понятие транскрипции применяется музыкантами в различных толкованиях. Транскрипцией в широком смысле именуют нередко всякую переделку музыкального произведения – от простого переложения для другого инструмента или облегченной аранжировки для мало продвинутых исполнителей до вольной парафразы или фантазии на темы данного сочинения. Транскрипция в узком и более точном смысле находится посередине между этими двумя крайними точками» [6, с. 63]; Б.Бородин в диссертации «Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования» (2006) считает наиболее обобщающим названием всех обозначений слово «транскрипция», которая характеризуется им как «сознательная трансформация музыкального текста» [2, с. 296]. Китайские исследователи Сы Цю, Ли Юнь, Ху Инсюе, Ван Ин

в своих работах используют термин «аранжировка». В научной литературе (работы Н. Прокиной, Л. Казанцевой, А. Меркулова, Н. Иванчей, И. Оношко и др.) предпринимаются попытки дать определение жанру транскрипции, разграничить понятия переложения, обработки, аранжировки и т.д. Упорядочить представления в этом направлении и снизить уровень многозначности понятий пока не удастся, вышеуказанные задачи по-прежнему требуют решения. В данной статье мы будем пользоваться общим понятием «транскрипция», которое имеет самостоятельное художественное значение и для которого свойственно любое изменение существующего оригинального текста или фольклорного образца, переводящее его в «новый формат», в иное инструментальное звучание.

### **Основная часть**

Искусство китайской фортепианной транскрипций тесно связано с национальным развитием, духом эпохи и политикой. В мае 1956 года председатель Мао Цзэдун на Высшем государственном совете выдвинул лозунг «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ»<sup>1</sup>, тем самым определив дальнейший путь эволюции для молодого государства. Благодаря этому, культура и искусство КНР получили новый виток развития, направленный на преодоление догматических норм и ограничений в литературе, музыке, изобразительном искусстве.

Развитие фортепианной транскрипции во второй половине XX века подчинено своей периодизации: каждый из трех этапов имеет жанрово-стилевые особенности. Остановимся подробнее на них и их характерных признаках.

#### **1. Период с 1950 по 1965 г.**

После провозглашения в 1949 году Китайской Народной Республики (КНР)<sup>2</sup> наступает важный период для становления новой китайской фортепианной музыки. Отметим, что в течение 15 лет с 1950 по 1965 год основной тенденцией развития фортепианной музыки является сочетание традиционных китайских мелодий со структурой западноевропейского стиля, ее системой гармонии и техниками композиции. В фортепианных транскрипциях данного периода, во-первых, ощущается влияние европейского романтизма, о чем свидетельствует тенденция синтеза мелодии народных песен с европейской гармонической системой (к примеру, «Ланьхуахуа» Ван Лисаня, 1953 г.). Во-вторых, транскрипции характеризуются фактурными сложностями и техническими трудностями, насыщенным полифоническим изложением темы, наличием разнообразного аккомпанемента: например, «Танец льва» («**狮舞**», 1959 г.) Хуан Жунцзана<sup>3</sup> и сюита «Лю Саньцзе» («**刘三姐组曲**», 1962 г.) Цзинь Сана<sup>4</sup>. В-третьих, фортепианные транскрипции включают элементы местного народного творчества и региональные особенности

---

<sup>1</sup>«Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ» (百花齐放、百家争鸣) – лозунг, который был выдвинут императором Цинь Шихуанди, объединившим Китай примерно в 200 году до н. э. Мао Цзэдун всегда сопоставлял себя с Цинь Шихуанди, ратуя за единый и сильный Китай. Под этим лозунгом лидер правящей Коммунистической партии Китая Мао Цзэдун провозгласил в 1957 году широкую кампанию по усилению гласности и критики.

<sup>2</sup> КНР (Китайская Народная Республика, 中华人民共和国) – 1 октября 1949 года в Пекине была провозглашена Китайская Народная Республика.

<sup>3</sup> Хуан Жунцзан (Huang Rongzan, 黄蓉赞, родился в 1920 г.) – китайский композитор, дирижер и педагог.

<sup>4</sup> Цзинь Сан (Jin Xiang, 金响, дата рождения не известна) – китайский композитор.

китайских местностей. Приведем примеры транскрипции, в которых звучат мотивы и нашли отражение характерные черты разных местностей и регионов: Гуандун – «Вариация на тему летающих бабочек» («双飞蝴蝶主题变奏曲» 1953 г.), «Гром засухи» («旱天雷», 1953 г.) Чэнь Пэйсюня; Шаньдун – «Вариации» («变奏曲», 1958 г.) Лю Чжуана<sup>1</sup>; Юньнань – «Две увертюры» («序曲二首», 1955 – 1956 гг.), «Пять народных песен Юньнани» ор.15 («云南民歌五首», 1962 г.) Чжу Цзяньэра и «Пять народных песен Юньнань» («云南民歌五首», 1958 г.) Ван Цзяньчжуна<sup>2</sup>; Монголия – «Семь монгольских мелодий» («内蒙古民歌主题小曲 7 首», 1952 г.) Сан Тонга; Сычуань – «Прелюдия» («序曲», 1953 – 1954 гг.) Ху Яньчжуна<sup>3</sup> и «Картина Башу» («巴蜀之画», 1958 г.) Хуан Хувея<sup>4</sup>; Фуцзянь – «Сбор чая и порхающая бабочка» («采茶扑蝶», 1956 г.) Лю Фуаня<sup>5</sup> и др.

Кроме того, следует упомянуть фортепианные транскрипции, которые создаются в этот период и имеют ярко выраженную дидактическую направленность. Например, «Вариации на тему народных песен северного Шэньси, посвященные подросткам» («陕北民歌主题变奏曲-献给青少年», 1960-ые гг.) Сунь Илин<sup>6</sup>, которая взяла за основу песню северного Шэньси «Все говорят, что мы хорошие» («人人都说咱们两个好»). В качестве примера можно также назвать созданную Сунь Ицяном<sup>7</sup> транскрипцию «Dancing Grains» («谷粒飞舞», 1962 г.), в основе которой лежит народная песня провинции Чжэцзян. Инь Чэнцзун<sup>8</sup> обратился к танцу народности И, проживающему в Юньнани, и его фортепианный вариант получил одноименное название «The Happy Yi People» («快乐的啰嗦», 1965 г.). Вышеперечисленные образцы включены в серию «The social artistic level grading Shanghai Music Institute» («上海音乐学院社会艺术水平考级»).

## 2. Период «Великой пролетарской культурной революции»<sup>9</sup> (1966 - 1976 гг.)

Десять лет с 1966 по 1976 год прошли под влиянием «Великой пролетарской культурной революции» и стали для Китая национальной катастрофой в сфере культуры. В этот период ошибочный политический курс принес в страну серьезные гражданские волнения: закрывались консерватории, расформировались творческие

<sup>1</sup> Лю Чжуан(Liu Zhuang, 刘庄, родилась в 1932 г.) – женщина-композитор.

<sup>2</sup> Ван Цзяньчжун (Wang Jianzhong, 王建中, 1933 – 2016) – китайский композитор и пианист.

<sup>3</sup> Ху Яньчжун (Hu Yanzhong, 胡延仲, дата рождения не известна) – китайский композитор и педагог.

<sup>4</sup> Хуан Хуве (Huang Hu wei, 黄虎威, 1932 – 2019) – китайский композитор.

<sup>5</sup> Лю Фуань (Liu Fuan, 刘福安, родился в 1927 г.) – китайский композитор.

<sup>6</sup> Сунь Илин (Sun Yilin, 孙亦林, дата рождения не известна) – женщина-композитор.

<sup>7</sup> Сунь Ицян (Sun Yiqiang, 孙以强, дата рождения не известна) – китайский и американский композитор, пианист и педагог.

<sup>8</sup> Инь Чэнцзун (Yin Chéngzōng, 殷承宗, родился в 1941 г.) – китайский пианист и композитор.

<sup>9</sup> «Великая пролетарская культурная революция» (无产阶级文化大革命) – череда идейно-политических кампаний, которые проводились в Китае в 1966 — 1976 годах под личным руководством Председателя Мао Цзэдуна или от его имени. Под предлогом предотвращения возрождения капитализма в КНР и «борьбы с внутренним и внешним ревизионизмом» организаторы ставили перед собой цель дискредитировать и уничтожить политическую оппозицию Китая. Как результат, «Великая пролетарская культурная революция» имела ряд негативных последствий: широкомасштабные репрессии, гонения на интеллигенцию, распад коммунистической партии, общественных организаций, профсоюзов, пионерской организации и т. д. Кроме того, «Великая пролетарская революция» негативно отразилась на внешней политике Китая, нанесла огромный вред культуре и образованию страны.

коллективы, подвергались критике деятели науки и искусства. Музыка также стала средством для активизации политической власти и манипуляции общественным мнением. Руководство страны считало, что фортепианное искусство противоречит китайской национализации.

В 1968 году Инь Чэнцзун, вернувшийся после учебы из-за границы, вдохновленный речами Мао Цзэдуна и его жены Цзян Цин<sup>1</sup>, выбрал восемь арий из «образцовой революционной оперы»<sup>2</sup> «Красный фонарь» («红灯记») и адаптировал его оркестровую партию для фортепиано. В том же году данные оперные арии в сопровождении фортепиано были исполнены<sup>3</sup> в Пекинском большом народном зале и в эфире национального радио. Это была первая масштабная пропаганда фортепианного искусства в период Великой культурной революции, исполненная на высоком профессиональном уровне, которая нашла выход для «легальности» создания фортепианной музыки в особых политических условиях.

Из-за ограниченности рамок «образцовой революционной оперы» и нежелания того, чтобы только фортепиано появлялось на сцене в качестве сопровождения, в 1969 году была создана утвержденная Цзян Цин «композиторская группа»<sup>4</sup>, приступившая к транскрипции кантаты «Желтая река» («黄河大合唱») Сиань Синхай<sup>5</sup>, на основе которой коллектив композиторов создает концерт для фортепиано с оркестром «Желтая река» («黄河», 1970 г.). Поскольку оригинальное содержание (прелюдия и восемь частей в сопровождении чтения стихов и оркестра) было высоко оценено и востребовано людьми в период создания, при создании транскрипции в конце четвертой части были добавлены основные темы песен «Дунфанхун» («东方红») и «Интернационал» («国际歌»). В транскрипции осуществляется диалог стиля первоисточника и стиля авторов транскрипции [7, с. 31]. В апреле 1970 года концерт для фортепиано и оркестра «Желтая река» был исполнен на «Китайской товарной ярмарке» в Гуанчжоу, чтобы произведение получило известность по всему миру.

В данный период (с 1966 по 1976 год) «образцовые революционные оперы» были практически единственным источником для создания фортепианных транскрипций. Помимо вышеназванных образцов, характерных для этого исторического этапа, также можно упомянуть фортепианную сюиту «Красный женский батальон» («红色娘子军», 1975 г.) Ду Минсиня<sup>6</sup>, фортепианную пьесу «Северный ветер дует» («北风吹», 1976 г.) Инь Чэнцзуна и другие.

---

<sup>1</sup> Цзян Цин (Jiang Qing, 江青, наст, урожд. Ли Шумэн 李淑蒙, 1914 – 1991) – китайская актриса, ставшая в 1938 году женой Мао Цзэдуна и вошедшая в высшие эшелоны власти в Китае. Играла большую роль в руководстве Культурной революцией.

<sup>2</sup> «Образцовая революционная опера» – феномен «пролетарской» музыкально-театральной культуры, возникший в Китае в период «культурной революции». С одной стороны, использовались достижения традиционного китайского театра (например, театра цзинцзинцзюй – «пекинской оперы»). С другой стороны, для «образцовой революционной оперы» характерно обновление не только сюжетов, но и литературного языка либретто [3, с. 97-98].

<sup>3</sup> Их исполняют Инь Чэнцзун на фортепиано и Цянь Хаолян, Лю Чаньюй и Гао Юцян в песнях.

<sup>4</sup> «Композиторская группа» – в состав вошли композиторы Инь Чэнцзун, Чу Ванхуа, Шэн Хунли, Лю Чжуан, исполнители Ши Шучэн, Сюй Фейсин, дирижер Ли Делун.

<sup>5</sup> Сиань Синхай (Xian Xinghai, 冼星海, 1905 – 1945) – китайский композитор.

<sup>6</sup> Ду Минсинь (Du Mingxin, 杜鸣心, родился в 1928 г.) – китайский композитор и педагог.

Следует признать, что в период «Великой пролетарской культурной революции» также создаются фортепианные транскрипции, отражающие национальную специфику Китая. С одной стороны, композиторы делают фортепианные транскрипции, в основе которых музыка традиционных народных музыкальных инструментов (флейты, эрху, суона и т. д.). В качестве примеров приведем следующие транскрипции: Ли Инхай<sup>1</sup> «Китайская флейта и барабан в сумерках» («夕阳箫鼓», 1975 г.), Ван Цзяньчжун «Сотня птиц воспевают феникса» («百鸟朝凤», 1973 г.), Чжао Сяошэн<sup>2</sup> «Северная флейта Хэбэй» («冀北笛音», 1976 г.) и другие. С другой стороны, создаются транскрипции мелодий народных песен или авторских песен, такие как Цуй Шигуан<sup>3</sup> «На реке Сунгари» («松花江上», 1966 г.), Ли Жуйсин<sup>4</sup> «Дунфанхун» («东方红», 1970-ые гг.), Чжоу Гуанжэнь «Вариации на тему народных песен северной провинции Шэньбэй» («陕北民歌主题变奏曲», 1970-ые гг.) и т. д. Эти транскрипции уже не имеют ярко выраженного революционного колорита или политической направленности, а возвращаются к описанию и изображению народного быта и природных пейзажей. Хотя в них по-прежнему присутствуют китайские музыкальные мелодии и типичные национальные интонации, они больше направлены на то, чтобы мотивировать людей на позитив, благие дела, а элементы музыкального текста используются для выражения эмоций.

Здесь также следует упомянуть, что в 1974 году Ван Цзяньчжун транскрибировал мелодии двух японских одноименных народных песен – «Sakura» («櫻花») и «A Lullaby Of Itsuki» («五木摇篮曲»). Оба образца являются первыми успешными примерами попыток китайских композиторов обратиться к иностранным народным песням.

Кроме того, на некоторые народные произведения существует несколько фортепианных транскрипций. Так, на арию «Дует северный ветер» («北风吹») из балета «Седая девушка» («白毛女») обратили внимание транскрипторы Тан Люси<sup>5</sup> (1976 г.) и Инь Чэнцзун (1976 г.). Одну и ту же древнюю пьесу для пипы «Песня Сюнян» («浔阳曲») транскрибировали Линь Лепей<sup>6</sup> («Лунная ночь среди цветов на весенней реке» «春江花月夜», 1971 г.) и Ли Инхай («Китайская флейта и барабан в сумерках», 1975 г.).

Нужно отметить, что с середины 1960-х до середины 1970-х годов китайским композиторам приходилось следовать художественной политике времени, что, в свою очередь, вызывало определенные трудности и ограничения при создании фортепианных транскрипций. Музыкальные транскрипции этого периода отличаются простотой формы и содержания, поскольку их первоисточник, как правило, является народной песней или инструментальной композицией.

Фортепианные транскрипции с середины 1960-х до середины 1970-х годов

---

<sup>1</sup> Ли Инхай (Li Yinghai, 黎英海, 1927 – 2007) – китайский композитор, педагог, музыкальный теоретик.

<sup>2</sup> Чжао Сяошэн (Zhao Xiaosheng, 赵晓生, родился в 1945 г.) – китайский композитор, пианист, музыкальный теоретик и педагог.

<sup>3</sup> Цуй Шигуан (Cui Shiguang, 崔世光, родился в 1948 г.) – китайский композитор и пианист.

<sup>4</sup> Ли Жуйсин (Li Ruixing, 李瑞星, дата рождения не известна) – китайский композитор.

<sup>5</sup> Тан Люси (Tan Luxi, 谭露茜, дата рождения не известна) – китайская пианистка и педагог.

<sup>6</sup> Линь Лепей (Lin Leping, 林乐培, 1926 – 2023) – гонконгский композитор и педагог.

были нацелены на массовую культуру, провозглашенную в Китае. Произведения этого периода имеют ярко выраженный китайский колорит, но ограничены в тематике и содержании. Они были рассчитаны на эстетические запросы широкой публики, что порой негативно отражалось на качестве самих произведений. Все это ограничивало развитие фортепианной музыки – композиторского творчества и исполнительского искусства. Наследование культурных символов со временем становилось стилизованной рутинной, поскольку музыка не имеет границ и не может являться только этноцентричной.

### **3. Период «Политики реформ и открытости»<sup>1</sup> ( 1977 – 2000 гг. )**

В 1978 году в Китае началась реализация программы, получившая название «Политика реформ и открытости». Как результат, участились обмены между Китаем и Западом не только в экономической, но и в культурной сферах. Например, китайские транскрипторы начали использовать западные современные и даже авангардные техники письма – атональную и додекафонную, пробовали создавать свои оригинальные композиционные приемы. К примеру, Чжао Сяошэн создал свою композиционную систему «Тайцзи» (太极). В этот период появилась идея использовать в музыкальном творчестве древнекитайскую поэзию. Так, Ван Лисань создает произведение для фортепиано «Мэнтянь» («梦天»), взяв за основу одноименное стихотворение поэта династии Тан Ли Хэ. «Мэнтянь» представляет собой самое раннее фортепианное произведение, созданное с использованием додекафонной техники. Таким образом, «китайский стиль» в музыке приобретает новые оттенки.

В период художественной диверсификации китайская фортепианная транскрипция имеет следующие характерные жанрово-стилевые черты.

1) Многочисленные транскрипции народной вокальной и танцевальной музыки этносов, в том числе и этнических меньшинств, проживающих в различных регионах Китая. Используя прием адаптации при создании транскрипций, авторы достигают более точного воплощения оригинальных интонаций, мелодии и ритма. Например, на основе уйгурской вокальной и танцевальной музыки Сунь Ицян адаптировал «Весенний танец» («春舞», 1978 г.), а Чу Ванхуа<sup>2</sup> – «Синьцзян Каприс» («新疆随想曲», 1978 г.), при этом композиторы особо подчеркивают синкопированный танцевальный ритм. Санг Тонг создал транскрипцию «Фэй Гэ» («飞歌», 1992 г.), обратившись к одноименной народной песни мяо<sup>3</sup> и выразил ее разнообразные объемные звуковые характеристики. Чу Ванхуа транскрибировал фортепианный цикл «Семь китайских народных песен» («中国民歌七首», 1979 – 1999 гг.),

---

<sup>1</sup>«Политика реформ и открытости» (改革开放) – программа экономических реформ, начатых в Китайской Народной Республике в 1978, которые были нацелены на индустриализацию и модернизацию страны с последующим созданием так называемого китайского социализма. Процесс реформ проводится поэтапно, меры сначала апробируются в отдельных регионах или секторах экономики, и в случае успеха постепенно внедряются по всей стране. Целью проводимых реформ стало развитие малых городов, реформа государственных предприятий, внедрение иностранных инвестиций, повышение качества жизни жителей, открытость Китая внешнему миру. «Политика реформ и открытости» не завершена и продолжается по сей день.

<sup>2</sup> Чу Ванхуа (Chu Wanghua, 储望华, родился в 1941 г.) – китайский композитор, пианист и исполнитель на эрху.

<sup>3</sup> Мяо, или хмонги (Miao, 苗) – группа народов в южном Китае, пятая по численности среди 56 этнических групп, официально признанных в Китайской Народной Республике.

в состав которого вошли южные народные песни «Река Люян» («浏阳河»), «Лю Хай Рубит лес» («刘海砍樵») и северная народная песня «Лунный Новый год» («正月新春»).

2) Транскрипции народной инструментальной ансамблевой музыки характеризуются не только жанровыми, но и авторскими названиями. В оригинале часто используется музыка «Цзяннань сижу»<sup>1</sup>. Как правило, создаются с помощью приема адаптации, имеют точную передачу оригинала. В этот период хорошо известны два фортепианных транскрипций ансамблевой музыки. Первое – «Санлю» («三六», 1991 г.) Лю Чжуана, мелодия взята из одноименной традиционной цзяннаньской музыки, исполняемой на струнных и бамбуковых музыкальных инструментах. Второе – «БаБань» («八板», 1999 г.) Чен И<sup>2</sup> написала на типичную мелодию<sup>3</sup> «Старый БаБань» («老八板»).

3) Транскрипции традиционных для Китая театральных жанров – опер и балетов. Оперные транскрипции и балетная сюита, по существу, являются сугубо композиторской работой, направленной на создание самостоятельного произведения, по-своему интерпретирующего образы оригинала. Транскрипции создаются с помощью приема амплификации и предназначены для концертного исполнения. Например, Чжан Чао<sup>4</sup> написал «Пи Хуан» («皮黄», 1994 – 1995 гг.), создав произведение на основе характеристик тона и стиля голоса Пи Хуана<sup>5</sup> из Пекинской оперы. Хуан Аньлунь<sup>6</sup> сделал фортепианную сюиту из балета «Мечта о Дунь Хуане» op.29 («敦煌梦», 1979 г.), взяв из него номера «Feather Fairies» («羽人舞»), «Celestial Musicians» («伎乐天») и «Persian dance» («波斯舞»). Хан Миншоу<sup>7</sup> транскрибировал арию «Воды Хунху» («洪湖水», 1977 г.), из оперы «Красногвардейцы на озере Хунху» («洪湖赤卫队»), его музыку написали Чжан Цзиньань<sup>8</sup>, Оуян Цяньшу<sup>9</sup> и др.

**Заключение.** Подводя итоги, можно выделить следующие характеристики развития китайских фортепианных транскрипций во второй половине XX века.

Во-первых, в этот период большинство транскрипций претерпело глобальные изменения: от миниатюрных сольных фортепианных транскрипций (после основания Китайской Народной Республики) до крупных фортепианных форм (концерта, сюиты и др.) и транскрипций разных зарубежных музыкальных тем (во время «Великой пролетарской культурной революции»); позже (в конце 1970-х годов) композиторы пришли к сочетанию национальных особенностей с европейскими. Во-вторых, почти все китайские фортепианные транскрипции имеют названия,

---

<sup>1</sup> Цзяннань сижу – традиционная китайская инструментальная музыка из региона Цзяннань. Для ее исполнения обычно используются щипковые, смычковые, брэнчащие и ударные струнные инструменты; флейты, иногда губные гармошки; небольшие ударные инструменты.

<sup>2</sup> Чен И (Chen yi, 陈怡, родилась в 1953 г.) – женщина-композитор.

<sup>3</sup> Типовая мелодия (Qupai Ming, 曲牌名) – это мелодия, на которую ссылаются, обозначая мотив, широко известная как «пайзи» (Pai zi, 牌子), является нотной записью мелодии. Древние мелодии были очень длинными, а написанные мелодии были названиями некоторых тактов очень длинной мелодии.

<sup>4</sup> Чжан Чао (Zhang Chao, 张朝, дата рождения не известна) – китайский композитор, пианист и педагог.

<sup>5</sup> Пи Хуан (皮黄) – два основных пекинских лада, две мелодии в опере (西皮 и 二黄).

<sup>6</sup> Хуан Аньлунь (Huang Anlun, 黄安伦, родился в 1949 г.) – современный китайский композитор.

<sup>7</sup> Хан Миншоу (Han Minxiu, 韩民秀, дата рождения не известна) – китайский композитор.

<sup>8</sup> Чжан Цзиньань (Zhang Jingan, 张敬安, дата рождения не известна) – китайский композитор.

<sup>9</sup> Оуян Цяньшу (Ouyang Qianshu, 欧阳谦叔, 1926 – 2003) – китайский композитор.

которые генерируются из «типовых мелодий», заглавий стихотворений и т. д. Благодаря этому, легко угадывается источник, оригинальное произведение, определяется направление для творческой реализации композитора и исполнителя. В-третьих, в XX веке китайские транскрипторы изучили западную полифонию и передовые европейские творческие техники, перейдя от линейного мышления<sup>1</sup> к полифоническому, от романтизма к авангарду, от локальных идей к глобальным, от индивидуального процесса транскрибирования к коллективному («композиторской группе»). В-четвертых, китайские фортепианные транскрипции представляют собой как бы микрокосм художественной истории второй половины XX века, который зависит от политической, экономической и социально-гуманитарной сфер. Все транскрипции трех периодов отражают атмосферу, политические ориентиры, общественное мнение, реалии того времени (как при обращении к «образцовой революционной опере»). Китайская фортепианная транскрипция – это уникальное музыкальное явление, которое возникло на основе сформировавшейся в Европе в течение трехсот лет теории и практики пианизма, развивающееся в сложных и противоречивых условиях и обладающее национальным колоритом.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллина, Г. В., Сунь Я. Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века / Г. В. Абдуллина, Я Сунь // – Режим доступа: [www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/31.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/31.html) – Дата доступа: 10.01.2023.
2. Бородин, Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дисс-я на соиск... докт. иск-я / Б. Б. Бородин // МКГ им. П. И. Чайковского. – М., 2006. – 434 с.
3. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Мэн Бянь // Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 1994. – 142 с.
4. Жень Шуай. Образцовая революционная опера: к проблеме специфики либретто / Шуай Жень // – Режим доступа: [lib.herzen.spb.ru](http://lib.herzen.spb.ru) – Дата доступа: 09.01.2023.
5. Классификация китайских фортепианных аранжировок // – Режим доступа: <https://www.wenmi.com/article/q04olz04gh2q.html> – Дата доступа: 13.01.2023.
6. Коган, Г. О транскрипции / Г. Коган // Коган Г. Избранные статьи. - М., 1972. – Вып. 2. – С. 63–68.
7. Оношко, И. Ю. Основы фортепианной транскрипции и импровизации: курс лекций / И. Ю. Оношко // Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2020. – 273 с.
8. 郑远, 20 世纪下半叶中国钢琴音乐创作初探[D]福建师范大学硕士学位论文, 2006。 = Чэнь Юань. Предварительное исследование создания китайской фортепианной музыки во второй половине 20-го века: на соискание степени магистра искусствоведения / Юань Чэнь // Фуцзяньский педагогический университет – апрель, 2006.

---

<sup>1</sup> При линейном мышлении мелодия является важным материалом для формирования музыкального образа, который может максимально раскрыть стилистические характеристики музыки. В традиционной китайской народной музыке преобладает монофоническая (одноголосная) музыка, акцентирующая внимание на взлетах и падениях мелодических линий и эмоциональной выразительности, а изюминкой является красота линий. При создании фортепианных транскрипций в Китае в середине 1960-х и 1970-х годов продвигается линейная эстетика, транскрипторы всесторонне исследуют эту особенность китайской народной музыки, отбирая знакомые массам песни, инструментальные произведения или древнюю китайскую народную музыку, красивые песни с простыми и плавными мелодическими линиями. Композитор полностью сохраняет в творчестве эти мелодии с характерными чертами народной музыки, благодаря чему произведения не только имеют национальный стиль, но и подходят для фортепианного исполнения, облегчая восприятие публикой, при этом выживая в особой политической среде того времени.