

УДК 786.2

ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ  
В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ  
МИНИАТЮР  
(НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТАНЬ ДУНЯ)

*Цинь Шиюй*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2,  
Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В данной работе резюмируется формирование и развитие китайской фортепианной музыки, а также исследуется вопрос применения элементов китайской традиционной культуры в жанре китайских фортепианных миниатюр. Со времен политики реформ и открытости музыканты предвосхищали появление «новой волны» китайской музыки. Наиболее значительную трансформацию в области фортепианной музыки совершил композитор Тань Дунь. В качестве примера в данной работе взята фортепианная миниатюра данного китайского композитора. Цель исследования — раскрыть, как композитор смог интегрировать в единое целое современные западные композиторские приемы и традиционную восточную культуру и искусство, соединить хунаньскую оперу хуагуси с народными ритуалами. Автор доказывает, что таким способом композитор хотел выразить свои особые чувства к культуре шаманизма и «чу» его родной провинции Хунань. Это поспособствует повышению международного влияния китайской фортепианной музыки и помогает сохранять и преумножать культурное наследие Китая.

**Ключевые слова:** фортепианная миниатюра, традиционная культура Китая, Тань Дунь, хунаньская опера хуагуси, народные ритуалы, политика реформ и открытости.

THE APPLICATION OF TRADITIONAL CULTURAL ELEMENTS  
IN THE DEVELOPMENT OF CHINESE PIANO MINIATURES  
(ON THE EXAMPLE OF TAN DUN'S PIANO WORKS)

*Qin Shiyu*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossy St., St. Petersburg, 191023,  
Russian Federation.

This study summarizes the formation and development of Chinese piano music, and delves into the application of traditional Chinese cultural elements

in the genre of Chinese piano miniatures. Since the reform and opening-up policy, musicians have anticipated the emergence of a “new wave” of Chinese music. The composer Tan Dun made the most significant transformation in the field of piano. The piano miniature of this Chinese composer is taken as an example in this study. The objective of this research is to reveal how the composer ingeniously combines Western modern compositional techniques with Eastern traditional culture and art by combining Hunan flower-drum opera (Chinese: 花鼓戏; pinyin: Huāgǔxì) with folk rituals. In this way, the composer wanted to express his special feelings for the culture of “shamanism” and “chu” of his native Hunan province. This will enhance the future international influence of Chinese piano music and also help protect and promote Chinese cultural heritage.

**Keywords:** piano miniature, Chinese traditional culture, Tan Dun, Hunan flower-drum opera, folk rituals, reform and opening-up policy

Фортепианное искусство зародилось в Европе, и его история насчитывает более двух веков, включая его предысторию, — время игры на клавесине. Согласно историческим данным, клавесин был завезен в Китай итальянским миссионером Маттео Риччи<sup>1</sup> на двадцать восьмой год правления императора Ваньли (1600). Фортепиано как концертный музыкальный инструмент действительно проникло в Китай на рубеже XIX–XX веков. Фортепианное искусство — одно из самых молодых направлений в Китае, но оно по-прежнему занимает важное место в развитии китайской музыки.

С давних времен Китай является многонациональным государством. В области исследований современного искусства «китайский стиль» рассматривается как форма искусства, основанная на традиционной китайской культуре. Она свидетельствует о преемственности культуры в процессе глобализации. И именно влияние традиционной культуры на китайские фортепианные произведения всегда было предметом дискуссий среди многих исследователей искусства.

Историк-китаевед Г. С. Каретина отмечала важность традиционной культуры для развития Китая. «Традиционная культура составляет ядро китайской идентичности: «Чувство принадлежности к великой и самой древней китайской цивилизации является условием самоуважения и идентичности абсолютного числа китайцев» [1, с. 148]. Ян Цзиньпэн считал, что природа «китайского стиля» связана с проблемой «композитор – фольклор». В своей работе он отметил, что фольклор для композитора — неиссякаемая сокровищница

---

<sup>1</sup> Маттео Риччи (6 октября 1552 г. — 11 мая 1610 г.), он же Ли Ма-доу (кит. 利瑪竇), был итальянским католическим миссионером и ученым-иезуитом. В 1582 г. приехал проповедовать в Китай, а в 1601 г. отправился в Пекин с визитом к императору династии Мин Ваньли, который разрешил Риччи основать церковь и проповедовать в Пекине.

вдохновения и новых знаний. Его цель — «не стилизовать фольклор, не имитировать фольклорную игру, но делать фольклорную интонацию своей, единственной, такой, чтобы она звучала как бы от первого лица» [2, с. 47]. Дай Байшэн отметил, «что “китайский стиль” фортепианной музыки представляет собой сложный синтетический феномен, неразрывно связанный с историей развития фортепианной музыки Китая, начиная с XX века вплоть до настоящего времени. Развитие китайской фортепианной музыки тесно связано трансформационными процессами, происходящими в китайской традиционной культуре и обществе. Национальное содержание и дух, а также сопряжение с европейскими композиторскими техниками и спецификой формообразования представляют собой слияние китайской и западной культур» [3, с. 3].

Миниатюра для фортепиано как музыкальный жанр западной фортепианной музыки стала популярной в период романтизма и неизменно привлекала внимание композиторов. Основываясь на исследованиях и анализе Цянь Жэнькана [4], Цзэн Гуантао [5] и Ли Сяосяо [6], мы можем прежде всего определить фортепианные миниатюры как лирические произведения, написанные в кратких музыкальных формах. В Китае этот жанр восходит к одному из первых сочинений в данном жанре — фортепианной миниатюре «Марш мира», написанной композитором Чжао Юаньжэнем в 1915 году. Это первое в истории музыки Китая фортепианное произведение, созданное китайским композитором. В январе того же года произведение было опубликовано в первом томе первого номера журнала «Science», что положило начало процессу создания китайской фортепианной музыки [7, с. 5].

До наступления политики реформ и открытости в развитии китайской фортепианной музыки существовало несколько важных этапов. В период первоначальных исследований китайской фортепианной музыки (начало XX в.) в современном Китае прошла волна культурных обменов между Китаем и Западом. Китайское общество начало трансформироваться из аграрного в индустриальное, а масштабные культурные преобразования ускорили распространение фортепиано в Китае. В то время русский композитор Александр Черепнин (1899–1977) появился в Китае как посредник в сфере культурного обмена. В 1934 году А. Н. Черепнин провел в Шанхае конкурс «Музыка для фортепиано в китайском стиле». Первое место в этом конкурсе получило фортепианное произведение китайского композитора Хэ Люйтина «Звуки флейты мальчика пастуха» [7, с. 5]. Это полифоническое произведение с элементами китайской традиционной музыки было представлено как «первое полностью зрелое китайское фортепианное произведение» [8, с. 20]. Шанхайская газета «Синьваньбао» также дала высокую оценку этому событию: «Наиболее ярким в этом сочинении было то, что композитору удалось открыть общие грани между китайской пентатоникой и западной теорией музыки» [9, с. 74].

После конкурса Черепнин сам выступал с этим фортепианным произведением в Берлине, Вене и Нью-Йорке [9, с. 77]. Успех этого произведения заложил фундамент для создания феномена китайской фортепианной музыки и определил общую траекторию развития для большинства произведений этого периода, связанную с поиском возможностей применения национальных элементов.

После этого все больше композиторов стремились к созданию произведений в яркой национально окрашенной китайской стилистике. Примером подобного рода может служить «Китайская сюита» Лю Сюаньяна (1936), состоящая из четырех фортепианных миниатюр; сюита «Весеннее турне» Дин Шандэ (1945). Второе сочинение, «Весеннее турне», стало первым опубликованным произведением композитора. Другими примерами являются «Колыбельная» Цзян Динсяня (1934), «Фортепианная эпическая поэма “Ночная луна Сюньяна”» Цзян Вэнье (1943). Общей чертой для этих ранних образцов фортепианной музыки стало использование китайских народных мелодий, созданных в пентатонных ладах, в качестве определяющего приема стилистики китайской фортепианной музыки.

Мао Цзэдун в «Выступлении на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани» (1942) объявил, что «искусство должно служить народу» [10, с. 6]. Кроме того, серия политических лозунгов о «революции, национализации и массовости» в китайских литературных и художественных кругах ограничила выбор композиторов с точки зрения сюжета, жанра, языка и стиля, что в конечном итоге привело к тенденции упрощения музыкальных произведений. Эти идеи в значительной степени сковывали творческое самовыражение композиторов, приравнивая понятие национальной стилистики к определенным установленным формам [3, с. 4]. Это направление развивалось главным образом за счет обращения композиторов к мелодиям народных песен или же сводилось к их аранжировкам для национальных музыкальных инструментов или сопровождения танцев. К этому периоду в истории фортепианной культуры Китая можно отнести «Вариации на тему китайской народной песни» Дин Шаньдэ (1948), «Первый синьцзянский танец» (1950), «Второй синьцзянский танец» (1955), детскую сюиту «Счастливый праздник» (1953), фортепианный эскиз Цзян Вэнье «Танец льва на Празднике весны», «Тему с вариациями на проходы Красной Армии» в адаптации Цзян Динсяня на основе народной песни провинции Цзянси «Проводы Красной Армии», фортепианную сюиту Хуан Хувэя «Картины княжества Ба и царства Шу» (1958), «Пять народных песен провинции Юньнань» Ван Цзяньчжуна (1958) и др.

1966–1976 годы стали настоящей катастрофой для мира культуры и искусства. Начало «Культурной революции» привело к роспуску в стране профессиональных музыкальных исполнительских коллективов на всех уровнях, к закрытию музыкальных учебных заведений, а также буквально к «захвату»

позиций и критике участниками «Культурной революции» научно-исследовательских отделов, учреждений и различных музыкальных печатных издательств [11, с. 97]. Эти события практически парализовали процессы композиторского творчества, включая создание инструментальной музыки. Адаптация «революционной музыки» стала единственно возможной творческой формой, что в равной мере относилось и к фортепианной музыке.

В тот период западные музыкальные инструменты были полностью вытеснены, за исключением возможности их использования в нескольких произведениях, основанных на «революционных образцовых пьесах». Таким образом, возникла острая необходимость в развитии жанра фортепианной транскрипции, который оказался единственной допустимой музыкальной формой. Примером могут служить пьесы «Блики луны в двух источниках» Чу Ванхуа (1972), «Сто птиц поклоняются Фениксу» Ван Цзяньчжуна (1973), «Песня о цветах сливы в трех куплетах» (1973), «Сяо и барабаны в сумерках» Ли Инхая (1975).

В сентябре 1976 года со смертью Мао и публичным осуждением «Банды четырех» катастрофическое для искусства Китая десятилетие «Культурной революции» подошло к концу и уступило новому периоду, обозначенному как «политика реформ и открытости». Целью новой эпохи стала всеобъемлющая модернизация, которая смогла бы придать новые импульсы творчеству. С момента осуществления государственной политики реформ и открытости в китайской культуре наступило идеологическое раскрепощение, а внешнеэкономические и культурные обмены начали стремительно развиваться. Постепенно возобновляется и музыкальная деятельность, в том числе образовательная, вновь осуществляются теоретические исследования, организуются концерты, развивается творчество композиторов. Китайское музыкальное сообщество больше не связано идеологическими ограничениями, а обращение композиторов к элементам традиционной культуры принято: некоторые композиторы по-прежнему настаивали на реформации и экспериментах с национальными гармониями, основанными на китайской ладовой специфике. С другой стороны, все больше композиторов, устремляясь на поиски новых звуковых форм, осваивали европейские композиторские техники. Использование додекафонии в китайской фортепианной музыке, особые красочные звучания служили демонтажу прежних рамок мышления, основанных на народной песне и пентатонной, или классической гармонии.

Появление «Новой волны», изменившее облик китайской музыкальной культуры, способствовавшее ее введению в общемировой контекст, было обусловлено социальными и политическими трансформациями. Взаимное признание китайской и западной культурных парадигм проявилось в стремлении придать новое содержание оригинальным музыкальным формам. Для этого

могли использоваться особые приемы, в том числе и сформировавшиеся в композиции второго авангарда XX века, посредством которых транслировались художественные смыслы традиционных ценностей. Китайские элементы национальной культуры стали важнейшей частью инноваций в музыке и искусстве в целом. Стремление вернуть столь необходимые культурные символы в их наиболее полной форме стало чрезвычайно важной задачей в 80-е годы XX века и в более поздний период.

В начале 1980-х британский композитор Александр Гёр (1932–2024) посетил Центральную музыкальную консерваторию в Пекине и Шанхайскую консерваторию, впервые познакомив Китай с музыкой европейского авангарда. С тех пор многие композиторы всего мира посещали Китай. Они привозили с собой партитуры, записи самой разной музыки и труды по теории композиции западной авангардной музыки, что позволило студентам крупных консерваторий, изучавшим композицию, получить всестороннее представление о развитии музыкальной композиции и быть в курсе последней информации о новых веяниях в европейских музыкальных кругах [11, с. 135]. Таковыми новыми веяниями предстали сериализм, электроакустическая музыка, сонористика, алеаторика и др.

В числе первых студентов «Новой волны» был ныне известнейший композитор Тань Дунь — один из основоположников китайского музыкального авангарда<sup>2</sup>. Молодой китайский композитор был одним из первых, кто приступил к изучению новейших композиторских техник и выдвинул оригинальные идеи художественного синтеза традиционной и авангардной культур. Его произведения стали квинтэссенцией выразительных средств музыки «Новой волны», сочетая в себе уникальную естественность китайского музыкального языка с элементами авангардной композиторской техники и глубоким философским подтекстом, благодаря чему они смогли оказаться в центре внимания публики. В 1986 году композитор получил ученую степень доктора по музыкальному искусству в Колумбийском университете (США). В 1993 году Тань Дунь вернулся в Китай после восьмилетнего обучения за границей и дал свой первый сольный концерт.

Композитор родился и вырос в провинции Хунань, находился под глубоким влиянием сельской народной культуры (особенно культуры шаманизма и культуры Чу) округа Чанша, провинции Хунань и горных районов западной провинции Хунань. Автор статьи в газете “The New York Times” от 4 мая 2008 года назвал Тань Дуня «музыкантом, одержимым колдовством» [12, с. 84]. Композитор смог найти уникальный творческий материал, черпая свое

---

<sup>2</sup> Родился 18 августа 1957 г., поступил в Центральную музыкальную консерваторию в 1977 г.

музыкальное вдохновение из знакомой ему с рождения культурной среды и истории жизни родного края, используя современные техники для достижения интеграции китайской и западной музыки. В фортепианных произведениях композитора присутствуют разнообразные приемы сочетания музыки с элементами китайской культуры, которые воплощаются в использовании оперных фрагментов и хунаньских народных обычаев в качестве источников вдохновения.

### *Использование элементов оперы*

Традиционная китайская оперная культура имеет долгую историю, непрерывно передаваясь из поколения в поколение. В 2008 году хунаньская опера «хуагуси» была включена «Список нематериального культурного наследия Китая государственного значения». Будучи убежденным сторонником «нации», Тань Дунь решил интегрировать элементы хунаньской оперы в фортепианные произведения, сохранив и переработав ее уникальные художественные и культурные особенности. Это один из методов преемственности нематериального культурного наследия, имеющий глубокий практический смысл.

Примером такой работы композитора является его произведение «Смотреть оперу», созданное в 1980-е. В соответствии с названием, условный сюжет пьесы — это просмотр представления хунаньской оперы хуагуси. Жанр этого произведения представляет собой фортепианную миниатюру с простой структурой и характерными чертами хунаньских этнических особенностей.

### *Ладовые особенности хунаньской оперы хуагуси*

Хунаньская опера «хуагуси» является частью традиционной китайской музыки. Ее ладовая система состоит из традиционной китайской пентатоники, среди которой наиболее широко используется лад юй<sup>3</sup>. Композитор использовал вариации, чтобы адаптировать знаменитый отрывок из оперы «Лю Хай рубит дрова» (см.: илл. 1), который также находится в ладу юй в фортепианном произведении «Смотреть оперу».

Композитор использовал нефункциональную гармонию, череду секундовых септаккордов (см.: илл. 2), чем значительно усложнил аккордовую структуру и гармоническое звучание.

---

<sup>3</sup> В соответствии с конфуцианским учением в китайской музыке существует звукоряд «пентатоника», состоящий из пяти тонов (гун (宮), шан (商), цзюэ (角), чжи (徵), юй (羽)), соответствующих нотам до, ре, ми, соль, ля.

Кроме того, композитор выбрал сложный лад, включающий в себя мажорные и минорные элементы (т. е. «одноимённый мажор-минор»). Музыкальным лейтмотивом служит известный китайский напев «гаоцян» (высокий регистр) с ясно проступающим стилем оперы хуагуси<sup>4</sup>. Главная музыкальная тема — в ре миноре, а фактура аккомпанемента повышает тонику D на полутон (см.: илл. 3). В результате появляется множество диссонансных звуков. В 1980-е в китайских фортепианных произведениях эти приемы встречались относительно редко.



Илл. 1. «Лю Хай рубит дрова». 9 октября 1952 г. Пекин. Фото из открытых источников



Илл. 2. Тань Дунь. «Смотреть оперу». Фото из Учебника по «базовому фортепиано II» Хань Линьшэняж. 2003 г. С. 109



Илл. 3. Тань Дунь. «Смотреть оперу». Фото из Учебника по «базовому фортепиано II» Хань Линьшэняж. 2003 г. С. 109

<sup>4</sup> Гаоцян — один из четырех высоких напевов традиционной китайской оперы. Для него характерно использование гонгов и барабанов (для поддержки фестиваля). Представляет собой простое исполнение, популярные тексты, торжественное и звонкое пение, барабаны, отбивающие такт, пение одного человека и пение группы людей.

*Ударная музыка оперы хуагуси (гонги и барабаны)*

Певческие мелодии хунаньской оперы хуагуси можно разделить на четыре основные категории в зависимости от вокальной формы, структурных характеристик, музыкального стиля и характеристик исполнения:

- сычуаньская мелодия;
- мелодия далуо;
- «пайцзы»;
- народная минорная мелодия (мелодия сысянь) [13, с. 48].

Первые три типа мелодий получили большое развитие и имеют относительно фиксированную форму напева. Их часто называют обычными оперными мелодиями. Последний тип мелодий в основном сохраняет первоначальную структуру народной песни. Разным стилям пения соответствуют разные стили музыкальной структуры. Среди них мелодия далуо. Это определенная форма мелодии оперы хуагуси округа Чанша и Юэян, провинции Хунань. Эта форма мелодии постепенно развивалась на основе трудовых песен хаоцзы (запевка во время коллективной работы), жуцао логу (песни с гонгами и барабанами в ходе полевых работ), «бамбуковая лошадь» и хуагуцзы.

Композиция фортепианной пьесы «Смотреть оперу» представляет собой образец имитации музыки для гонга. Вся песня имитируется ударным аккомпанементом с вкраплениями основной мелодии. Ударная музыка обязательна в оркестре пекинской оперы, а музыка гонга и барабанов является неотъемлемой частью формирования оперной музыки хуагуси, и на ранних этапах появления оперы именно хуагуси сыграла роль в стандартизации танцевального ритма [14, с. 147].

В произведении трижды появляются имитирующие перкуссию гонги и барабаны: во вступлении (такты 1–4), интерлюдии (такты 20–21) и заключительном аккорде (такты 56–60). Эти плотные и мощные ритмы ударных инструментов составлены из парных нот секунд и септим левой и правой рук, они воплощают шумную атмосферу оперы хуагуси, обладают интересной и живой художественной идеей, присущей скерцо.

Элементы традиционной китайской оперы в творчестве композитора отражены не только в миниатюре «Смотреть оперу», но и в других произведениях. Примером может служить струнный квартет «Нравы. Оды. Гимны». Он был написан композитором еще во время учебы в Центральной музыкальной консерватории. Заглавие произведения «Нравы. Оды. Гимны» заимствовано из трех основных частей «Ши Цзин», самого раннего поэтического сборника Китая. Используются песни народности Яо и мотив гуцинь «Песни о цветах сливы в трех куплетах» в качестве мелодического материала. В этом произведении не используются мелодии народных песен в сочетании с западной гармонией или полифонией периода «Культурной революции».



Илл. 4. Тань Дун. Струнный квартет «Нравы. Оды. Гимны». Фото из одноименной книги Тань Дуня. 1986 г. С. 1



Илл. 5. Тань Дун. Струнный квартет «Нравы. Оды. Гимны». Фото из одноименной книги Тань Дуня. 1986 г. С. 1

Напротив, здесь заметны нетрадиционные современные техники композиции. «Нравы. Оды. Гимны» относится к атональным произведениям. Во вступлении первой части «Нравы» соло альты мелодия нерегулярно колеблется в пределах полутона (четверти тона), демонстрируя особенности микротоновой музыки (см.: илл. 4).

В то же время в 29-м такте композитор использовал интервальную комбинацию малой секунды, а также ритм гонга и барабанов для имитации тембра китайских народных ударных инструментов, интегрируя тем самым особенности китайской оперной музыки в свое творческое мышление (см.: илл. 5).

Во второй части музыкального произведения композитор соединил мелодию гуцинь («Песнь о цветах сливы» в трех куплетах) и додекафонию (twelve-tone technique). Такое перекрещивание партий усилило диссонирующий звуковой эффект. Работа получила вторую премию на Международном конкурсе камерной музыки Вебера в Дрездене (ГДР, 1983), чем привлекла внимание печатных изданий и средств массовой информации Китая, таких, например, как «Народная музыка» [15, с. 7].

### *Использование народных ритуалов*

Китай с древних времен известен как страна церемоний. Традиционная китайская культура церемониала связана с представлениями о человеческой жизни и природных явлениях, сочетает в себе основные концепции даосизма и буддизма. Культура западной провинции Хунань находится под глубоким влиянием шаманской культуры и культуры Чу.

Шаманская культура является одной из ранних форм языческих верований и занимает важное место в развитии религиозной культуры как в Китае, так и во всем мире. В отличие от других религиозных культур, в которых есть определенные божества или человекоподобные идолы, культура шаманизма представляет собой человеческое поклонение неизвестным силам природы. Исследователи Лю Лю и Ма Дунни отметили: «Культура шаманизма — это вид культуры, который существовал еще в древнем Китае. Она развивалась вместе с мифологией и религиозной культурой. Это одна из культур с народными особенностями провинции Хунань» [16, с. 110]. Хунань — гористая местность. Когда-то давно люди стремились улучшить свои непростые и довольно отсталые условия жизни, при этом уважая природу. Следование этой концепции привело к формированию культуры шаманизма, где погребальные церемонии считаются важным масштабным ритуалом поклонения.

В период Чуньцю (770–476 гг. до н. э.) и период Сражающихся царств (476–221 гг. до н. э.) культура Чу уже была интегрирована в культуру западной Хунань. Здесь поклонение духам предков всегда было традицией, которую старались бережно сохранять. В данном регионе проживает много этнических меньшинств (народностей туцзя, мяо, и), погребальные обряды которых имеют как мистическую, так и прочную историческую основы.

Для жителей этих мест похороны являются последним переходным этапом в жизни и означают воспоминания, уважение и пожелания умершему человеку. Музыка в погребальной культуре западной провинции Хунань представляет собой разновидность обрядовой музыки, которая используется для оплакивания умерших и заупокойных чтений. Она включает в себя инструментальную музыку, вокал, ритуальные музыкальные инструменты, шум и т. д.

Фортепианная сюита «Воспоминания о восьми картинах» (1978), написанная Тань Дунем в начале периода «музыки Новой волны» (1978–1986), является примером воплощения особенностей шаманской культуры Хунань и Чу. Сюита состоит из восьми фортепианных миниатюр. Особенности мистического обряда погребения композитор выразил в пятой фортепианной миниатюре «Похороны». Основная идея Тань Дуня заключалась в том, чтобы выразить свои детские чувства по поводу похоронной музыки и самой смерти. Уважение к жизни и благоговение перед природой также являются одними

из важнейших понятий жизни и смерти в западной Хунань. Исследователь Ли Шиюань акцентировал внимание на постмодернистских чертах в творчестве Тань Дуня: «Интерпретирует ли композитор дух даосской культуры или выражает дух культуры поклонения, они полностью воплощают концепцию “единства природы и человека” в традиционной китайской философии (где космос и человек общаются друг с другом, и люди и природа гармоничны и едины)» [17, с. 119].

Прежде всего, само название «Похороны» уже раскрывает главную тему произведения — тему смерти. Вся песня цитирует лады народных песен центральной провинции Хунань (т. е. в основном используются лады юй и чжэн, а мелодия характеризуется последовательностями кварты и терции и «звуковой последовательностью малой терции»).

Структура композиции представляет собой трехчастную (A–B–A1), а в отрезке A музыка написана в технике полифонического письма. Мелодия «плывет» в ладовой переменности, что придает ей мистическую окраску. Другая новизна произведения заключается в том, что композитор использует в гармонии большое количество полутонов, секунд, а также аккордов. По мере продвижения мелодии зрители могут испытывать необычные слуховые ощущения, что порождает в сознании чувство чего-то сверхъестественного и таинственного.

На основании вышеизложенного анализа мы, несомненно, можем сделать определенные выводы. Вышеупомянутые произведения основаны на культурах Хунань и Чу; композитор использует фольклорную музыку в качестве материала и интегрирует современные западные творческие приемы композиции, чтобы придать произведениям сильный национальный колорит и дух времени. Музыкальные произведения Тань Дуня акцентируют внимание на логике и целостности жизни, подчеркивая «театральность первобытной культуры». От фортепианной миниатюры в оперном стиле («Смотреть оперу» до «Древних похорон»), вдохновленной культурой шаманизма, более позднем музыкальном стиле оперы «Девять од», струнном квартете «Игра призраков» и др., тема поклонения продолжает развиваться путем привлечения различных медиа. Перечисленные произведения олицетворяют «театральность первобытной культуры», выражают постмодернистскую концепцию, согласно которой всё в жизни является искусством. Творческая концепция Тань Дуня состоит в том, что он находится в поиске взаимоотношений между звуками, «структурами отдельных нот и гармонических отношений», а его вдохновение и звуковой баланс происходили из его анализа природных звуков» [17, с. 123]. Поэтому можно сказать, что гармония и фактура в этих произведениях во многом зависят от понимания автором органичного, естественного звука, тогда как традиционное понятие музыкальной логики занимает второстепенное

место. Композитор подчеркивал, что «в конце концов, композиция оперирует традиционными понятиями» [17, с. 122]. Технические ресурсы в какой-то момент могут быть исчерпаны, но и формирование различных концепций, к сожалению, также не бесконечно. Эти «оси координат» становятся в музыке Тань Дуня основными траекториями его «постмодернистского концептуализма».

### *Заключение*

Проведенный анализ показывает, что китайские фортепианные миниатюры обладают высокой степенью национального содержания, в котором понятие ценностей традиционной китайской культуры находит абсолютное воплощение и становится основным материалом для развития китайского фортепианного искусства. В то же время композитор Тань Дунь не прекращает расширять и обновлять звуковую выразительность и дополнять новые технические приемы фортепианной музыки с помощью таких элементов, как интонации народных инструментов, воплощенные в фортепианной фактуре и ритме ударных инструментов оркестра пекинской оперы. С одной стороны, целью композитора было сохранение традиций и развитие национальной культуры, а с другой — необходимость виртуозного владения разнообразными новейшими техниками западноевропейской композиции. На этом пути он стремился проложить новые пути и открыть дополнительные возможности для процветания и развития жанра китайской фортепианной музыки.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Каретина Г. С. Традиционная Культура и процесс модернизации в Китае // Россия и АТР. 2009. № 4. С. 141–149.
2. Ян Цзиньпэн. «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 3 (21). С. 46–53.
3. Дай Байшэн. «Китайский стиль» в китайской фортепианной музыке // Хуан Чжун (Вестник консерватории Ухань). 2013. № 2. С. 3–13. 代百生. 中国钢琴音乐的“中国风格”[J].黄钟(中国.武汉音乐学院学报). 2013. (02):3–13.
4. Цянь Жэнькан. Речь, посвященная музыке. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1982. 138 с. 钱仁康. 音乐欣赏讲话 (上). 上海: 上海音乐出版社. 1982年.
5. Цзэн Гуантао. Анализ определения и жанровой классификации фортепианных миниатюр // Художественная оценка. 2019. № 18. С. 56–57. 曾冠桃. 浅析钢琴小品的定义与体裁分类[J].艺术评鉴. 2019. (18):56–57.

6. Ли Сяо Сяо. Китайская фортепианная миниатюра XX века в ее взаимосвязи со спецификой национального художественного мышления: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Минск. 2008. 24 с.
7. Чжан Ся. История и тенденции развития китайских фортепианных музыкальных произведений на разных этапах развития в XX веке // Художественная оценка. 2021. № 23. С. 4–8. 张霞. 20世纪不同发展阶段中国钢琴音乐作品的脉络与流变[J]. 艺术评鉴. 2021. (23):4–8.
8. Вэй Тингэ. Обзор концепции китайского фортепианного искусства и его теоретическое исследование // Фортепианное искусство. 2001. № 2. С. 20–21. 魏廷格. 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述[J]. 钢琴艺术. 2001. (02):20–21.
9. Ши Чжунсин. Биография Хэ Лутина. Шанхай: Изд-во Шанхай. лит-ры, 1989. 348 с. 史中兴 贺绿汀传[M]. 上海: 上海文艺出版社. 1989.
10. Мао Цзэдун. Выступление на Яньаньском литературно-художественном симпозиуме // Наука сельского хозяйства Синики. 1966. № 8. С. 1–20. 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话[J]. 中国农业科学, 1966, (08):1–20.
11. Цзюй Цихун. История музыки в новом Китае: 1949–2000. Чанша: Хунаньское издательство изобразительных искусств, 2002. 238 с. 居其宏 新中国音乐史: 1949–2000[M]. 长沙: 湖南美术出版社. 2002.
12. Ван С. Коллаж и псевдо-фольклор: разговор об искусственной драматургии в «Призрачной опере» Тан Дуня // Художественная критика. 2008. № 10. С. 84–87. 王斯. 拼贴与伪民俗:谈谭盾《鬼戏》的人为戏剧化[J]. 艺术评论. 2008. (10):84–87.
13. Лю Хайся. Анализ наследования и развития Хунаньской оперы «хуагуси» // Океан искусства (Хунаньский театр). 2016. № 6. С. 47–49. 刘海霞. 浅谈湖南花鼓戏的传承和发展[J]. 艺海. 2016. (06):47–49.
14. Лонг И. Анализ элементов хунаньской оперы «хуагуси» в фортепианной пьесе Тан Дуна «Смотреть оперу» // Журнал Цицикарского университета (издание по философии и социальным наукам). 2015. № 8. С. 145–147. 龙逸. 谭盾钢琴曲《看戏》中的湖南花鼓戏元素分析[J]. 齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版). 2015. (08):145–147.
15. Лу Шэн. Наслаждайтесь квинтетом «Нравы. Оды. Гимны» Тан Дуня // Народная музыка. 1984. № 7. С. 7–9. 麓生. 听谭盾弦乐四重奏《风·雅·颂》[J]. 人民音乐. 1984. (07):7–9.
16. Лю Лю., Ма Дунни. Как исполнить «Воспоминания о восьми картинах» Тан Дуня // Вестник Шеньянской консерватории музыки. 2016. № 34 (04). С. 105–111. 刘柳, 马冬妮. 如何演绎谭盾《八幅水彩画的回忆》[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2016, 34(04):105–111.
17. Ли Шюань. Музыка Тань Дуня и постмодернизм. Китайское музыковедение // Музыковедение в Китае. 1996. № 3. С. 115–128. 李诗原. 谭盾音乐与后现代主义[J]. 中国音乐学. 1996. (03):115–128.

## REFERENCES

1. *Karetina G. S.* Tradicionnaya Kul'tura i process modernizacii v Kitae // Rossiya i ATR. 2009. № 4. S. 141–149.
2. *Yan Czin'pen.* «Kitajskij stil'» v tvorchestve kitajskih kompozitorov: periodizaciya, specifika pretvoreniya // Vesnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya. 2023. № 3 (21). S. 46–53.
3. *Daj Bajshen.* «Kitajskij stil'» v kitajskoj fortepiannoj muzyke // Huan Chzhun (Vestnik konservatorii Uhan'). 2013. № 2. S. 3–13. 代百生. 中国钢琴音乐的“中国风格”[J]. 黄钟 (中国. 武汉音乐学院学报). 2013. (02):3–13.
4. *Cyan' Zhen'kan. Rech',* posvyashchennaya muzyke. Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1982. 138 s. 钱仁康. 音乐欣赏讲话 (上). 上海: 上海音乐出版社. 1982年.
5. *Czen Guantao.* Analiz opredeleniya i zhanrovoj klassifikacii fortepiannyh miniatur // Hudozhestvennaya ocenka. 2019. № 18. S. 56–57. 曾冠桃. 浅析钢琴小品的定义与体裁分类[J]. 艺术评鉴. 2019. (18):56–57.
6. *Li Syao Syao.* Kitajskaya fortepiannaya miniatyura HH veka v ee vzaimosvyazi so specifikoj nacional'nogo hudozhestvennogo myshleniya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved.: 17.00.02. Minsk. 2008. 24 s.
7. *Chzhan Sya.* Istoriya i tendencii razvitiya kitajskih fortepiannyh muzykal'nyh proizvedenij na raznyh etapah razvitiya v XX veke // Hudozhestvennaya ocenka. 2021. № 23. S. 4–8. 张霞. 20世纪不同发展阶段中国钢琴音乐作品的脉络与流变[J]. 艺术评鉴. 2021. (23): 4–8.
8. *Vej Tinge.* Obzor koncepcii kitajskogo fortepiannogo iskusstva i ego teoreticheskoe issledovanie // Fortepiannoe iskusstvo. 2001. № 2. S. 20–21. 魏廷格. 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述[J]. 钢琴艺术. 2001. (02):20–21.
9. *Shi Chzhunsin.* Biografiya He Lutina. Shanhaj: Izd-vo Shanhaj. lit-ry, 1989. 348 s. 史中兴 贺绿汀传[M]. 上海: 上海文艺出版社. 1989.
10. *Mao Czedun.* Vystuplenie na Yan'an'skom literaturno-hudozhestvennom simpoziume // Nauka sel'skogo hozyajstva Siniki. 1966. № 8. S. 1–20. 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话[J]. 中国农业科学, 1966, (08):1–20.
11. *Czyuj Cihun.* Istoriya muzyki v novom Kitae: 1949–2000. Chansha: Hunan'skoe izdatel'stvo izobrazitel'nyh iskusstv, 2002. 238 s. 居其宏 新中国音乐史: 1949–2000[M]. 长沙: 湖南美术出版社. 2002.
12. *Van S.* Kollazh i psevdofolklor: razgovor ob iskusstvennoj dramaturgii v «Prizrachnoj opere» Tan Dunya // Hudozhestvennaya kritika. 2008. № 10. S. 84–87. 王斯. 拼贴与伪民俗:谈谭盾《鬼戏》的人为戏剧化[J]. 艺术评论. 2008. (10):84–87.
13. *Lyu Hajsya.* Analiz nasledovaniya i razvitiya Hunan'skoj opery «huagusi» // Okean iskusstva (Hunan'skij teatr). 2016. № 6. S. 47–49. 刘海霞. 浅谈湖南花鼓戏的传承和发展[J]. 艺海. 2016. (06):47–49.
14. *Long I.* Analiz elementov hunan'skoj opery «huagusi» v fortepiannoj p'ese Tan Duna «Smotret' operu» // Zhurnal Cicikarskogo universiteta (izdanie po filosofii i social'nyh

- naukam). 2015. № 8. S. 145–147. 龙逸. 谭盾钢琴曲《看戏》中的湖南花鼓戏元素分析 [J]. 齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版). 2015. (08):145–147.
15. *Lu Shen*. Naslazhdajtes' kvartetom «Nrav. Ody. Gimny» Tan Dunya // Narodnaya muzyka. 1984. № 7. S. 7–9. 麓生. 听谭盾弦乐四重奏《风·雅·颂》[J]. 人民音乐. 1984. (07):7–9.
16. *Лу Лу., Ма Дунни*. Kak ispolnit' «Vospominaniya o vos'mi kartinah» Tan Dunya // Vestnik Shen'yanskoj konservatorii muzyki. 2016. № 34 (04). S. 105–111. 刘柳, 马冬妮. 如何演绎谭盾《八幅水彩画的回忆》[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2016, 34(04):105–111.
17. *Li Shiyuan'*. Muzyka Tan' Dunya i postmodernizm. Kitajskoe muzykovedenie // Muzykovedenie v Kitae. 1996. № 3. S. 115–128. 李诗原. 谭盾音乐与后现代主义[J]. 中国音乐学. 1996. (03):115–128.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Цинь Шиюй — аспирант; 7852031@qq.com  
ORCID ID: 0009-0000-0604-8855

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Qin Shiyu — Postgraduate student; 7852031@qq.com  
ORCID ID: 0009-0000-0604-8855