

УДК 78

## Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки

**Ли Юнь**

Аспирант,

кафедра музыкального воспитания и образования,

Институт музыки, театра и хореографии,

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,

191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;

e-mail: 570867237@qq.com

### Аннотация

В статье рассматривается зарождение и развитие жанра фортепианной аранжировки в истории китайской музыки. Прослеживаются его истоки и этапы эволюции в контексте кристаллизации и последующего становления национальной фортепианной музыки. Выявляются четыре периода: эпоха от начала XX века до 1949 года (период до освобождения Китая и провозглашения КНР), первое время после освобождения, период культурной революции и период политики реформ и открытости. Детально анализируется каждый из них, приводятся наиболее значимые образцы основоположника жанра Чжао Юаньжэня, а также композиторов Цзян Вэньбиня, Ван Лисана, Чжу Цзинтина, Ван Цзяньчжона, Лю Чжана, Чу Ванхуа, Се Гэна и др. Обосновывается тесная связь аранжировки с традиционной песенной культурой Китая. Характеризуются трудности «вхождения» данного жанра в широкий музыкальный обиход, обусловленные особенностями национального менталитета и спецификой музыкального мышления, связанные с доминированием принципа линейности. Аргументируется большое влияние аранжировки на современное композиторское творчество. Раскрывается широкое распространение данного жанра, становящегося неотъемлемым элементом фортепианного искусства в Китае в XX–XXI веке.

### Для цитирования в научных исследованиях

Ли Юнь. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 5А. С. 296-303.

### Ключевые слова

Китайская музыкальная культура, фортепианная аранжировка, особенности бытования жанра, взаимодействие народного искусства и композиторского творчества, этапы эволюции, основные представители.

## Введение

Аранжировки для фортепиано занимают важное место в национальном фортепианном творчестве Китая. Различные исполнители и композиторы регулярно обращаются к данной форме, накапливая опыт в этой области, благодаря чему постепенно происходит процесс ее обновления. Аранжировка привлекает внимание все большего числа пианистов и композиторов Китая, обладающих духом новаторства при работе с китайским стилем, что способствует всестороннему раскрытию художественных талантов китайских музыкантов. Форма аранжировки воплощает в себе уникальное китайское изящество, что имеет важное историческое значение для развития китайской народной музыки. Фортепианная аранжировка становится неотъемлемым элементом фортепианного искусства в Китае, в связи с чем ей уделяется внимание как в научных кругах внутри страны, так и среди музыкантов всего мира.

В музыкальном обиходе и научной литературе понятие «аранжировка» имеет несколько различных значений [более подробно об этом см.: Ли Юнь, Шитикова, 2017, 38-55]. Несмотря, однако, на разнообразие точек зрения, общим является, на наш взгляд, интерпретация аранжировки как особого рода деятельности «музыка на музыку»: «Аранжировка преобразует исходный музыкальный материал по стилю, форме, с глубоким художественным переосмыслением, а, следовательно, по внутреннему содержанию, поскольку вслед за стилевыми изменениями меняется и содержательная сторона» [там же, 41-44]. По сути своей аранжировка – это «специфическое (и достаточно самостоятельное) искусство, имеющее свою отдельную сферу в пространстве музыки. И если до недавнего времени приоритетные позиции занимали сочинительство и исполнительство, то на протяжении XX столетия искусство аранжировки заявляет о себе как о новом виде творчества, ярком, значительном и весьма привлекательном для музыканта» [там же, 44].

### Истоки фортепианной аранжировки в китайской культуре

Аранжировки появляются в китайской музыкальной культуре не сразу. Напомним, что история развития национальной клавирно-фортепианной музыки насчитывает уже более 300 лет. Самое раннее упоминание о ней можно встретить в XVII веке в Миньскую эпоху, период правления Ваньли (1573–1619). В то время Маттео Риччи (известный итальянский миссионер-иезуит) для успешного осуществления проповеднической деятельности в Китае приносит в дар императору Ваньли клавикорд, о чем записано в исторических анналах «Xutongkao», охватывающих период с XVI столетия до начала XX века [Айзенштадт, 2012, 101-109 ; Melvin, Cai, 2004, 45]. После этого другие миссионеры также начали регулярно привозить такие инструменты в Китай. Попавший в страну они, с одной стороны, выполняли функцию музыкального сопровождения во время церковных хвалебных песнопений, с другой стороны – стали своеобразным предметом любования среди знати при дворе Императора, что объясняет, почему клавикорды крайне редко встречались в народе. В связи с этим сила воздействия этой музыки на китайский музыкальный быт в то время была крайне незначительной. После опиумной войны 1840 года большое количество проповедников и иностранных торговцев устремляется в Китай. Западные музыкальные инструменты, включая фортепиано, в большом количестве появляются на китайском рынке, и фортепианная музыка постепенно начинает оказывать существенное влияние на национальную музыку страны.

Пионером в области формирования китайского фортепианного искусства можно назвать американского лингвиста, поэта и композитора китайского происхождения Чжао Юаньжэня

(1892–1982), опубликовавшего в 1915 году известную пьесу «Марш о мире». В это время благодаря совместным усилиям китайских пианистов и русских эмигрантов, фортепианная музыка в Китае получает стремительное развитие. В 30-е годы XX века в городах Шанхай, Тяньцзинь, Сямэнь и других, а также в некоторых портах, обладающих торговыми связями, постепенно складывается обстановка, необходимая для становления фортепианного образования. В этот период государственные специализированные музыкальные учебные заведения в Шанхае взрастили достаточно большое число известных пианистов, в их числе Хэ Лутин, Борис Захаров, Дин Шаньдэ и другие [Ван Ин, 2009].

Существенную роль в процессе становления фортепианной музыки в Китае сыграли фортепианные аранжировки. Созданные на основе китайской оперы, а также народных песен, они получают в Китае повсеместное распространение, постепенно развиваясь и укрепляясь в столь особенной обстановке. Аранжировки способствовали зарождению и интенсивному обновлению фортепианного творчества, в результате чего появляются совершенно новые фортепианные музыкальные художественные формы. Данные фортепианные пьесы, созданные путем аранжировки, могут отличаться от исходных произведений, например, структурными или жанровыми параметрами. При этом обязательным условием фортепианной аранжировки является создание новой художественной формы с опорой на первоначальный текст.

Как и в других национальных композиторских школах, китайские фортепианные аранжировки создаются на основе уже существующих произведений, при этом происходит видоизменение средств выразительности или сферы применения, в результате чего рождается оригинальное по своей природе музыкальное произведение, которое и можно назвать аранжировкой. С того момента, как фортепиано приобрело популярность в Китае, и до настоящего времени на каждом историческом этапе всегда появлялось большое количество фортепианных аранжировок, что приводило к обогащению фортепианного исполнительства.

Западная фортепианная культура обладает, как известно, трехсотлетней историей развития, и совершенствование формы фортепианной аранжировки пронизывает почти весь процесс становления фортепианного искусства. Сюда входит большое число различных по форме произведений, которые после переложения для игры на фортепиано смогли сохранить в себе сильное художественное очарование исходного произведения (например, симфонии, балета, оперы, мюзикла и пр.). Подобное произошло и в Китае в XX столетии, когда повсеместное проникновение фортепиано в национальную культуру пробудило творческое вдохновение у многих музыкантов, что обогатило музыкальные средства выразительности и существенно расширило путь развития музыки Китая [Бянь Мэн, 1994].

Под самим термином «китайская фортепианная аранжировка» подразумевается, что музыканты Китая используют в качестве основы народные песни, китайскую оперу и народные инструменты и соединяют данный материал со средствами выразительности западной фортепианной музыки, в результате чего создаются фортепианные произведения, заключающие в себе характерные черты народного творчества.

### **Этапы эволюции фортепианной аранжировки в китайской музыке**

Процесс становления и развития аранжировки в Китае совпадает с этапами эволюции музыкальной культуры, в том числе фортепианной и в целом – с периодизацией гражданской истории страны. Соответственно выделяются:

- эпоха от начала XX века до 1949 года (период до освобождения Китая и провозглашения КНР);

- первое время после освобождения;
- период культурной революции;
- период политики реформ и открытости.

За это время Китай стремительно вырос, возникнув практически из ничего. И в это же время так же стремительно развивается искусство фортепианного переложения. С точки зрения исторического анализа в эволюции фортепианного переложения в Китае прослеживаются четыре этапа.

Первый этап – период зарождения фортепианной аранжировки как формы – охватывает первые 30 лет XX века. В этот период представителем и по сути родоначальником фортепианного аранжировки является Чжао Юаньжэнь. В данный период становится популярной давно существовавшая в Китае народная песня «Шаг восьмой освободительной армии», в результате чего появляется множество различных вариантов ее исполнения, например, на струнных, духовых, на чжэне, пипе и пр. Все более и более распространяясь, песня становится народной пьесой, танцем и даже элементом китайской традиционной драмы. Вследствие того, что фортепиано получает широкое распространение в Китае, в 1913 году Чжао Юаньжэнь создает аранжировку песни «Синцзянские волны», дав ей название «Восьмая освободительная армия и синцзянские волны». Это первый опыт фортепианного аранжировки в Китае, означающий начало нового творческого направления в китайской фортепианной музыке [Дай Вайшэнь, 1990, 1-9].

Второй этап развития китайской фортепианной аранжировки протекает с 1930 по 1960-е годы. В 1934 году музыкант с американским гражданством и русскими корнями Александр Николаевич Черепнин организовал в Китае Первый конкурс фортепианных произведений китайских композиторов. Его цель заключалась в выявлении сочинений, обладающих ярким национальным колоритом. Наиболее показательными стали произведения Цзян Вэньбиня. В 1938 году этот композитор занимает должность профессора по композиции и вокальной музыке на музыкальном факультете Пекинского педагогического института и пишет большое количество музыкальных пьес классического образца. Созданные им в тот период фортепианные аранжировки Третьего фортепианного концерта «Пейзажи Цзяннаня» и сочинения «Вечерняя луна в Сюньяне», в сравнении с ранее написанной пьесой Чжао Юаньжэня «Восьмая освободительная армия и синцзянские волны», отличаются композиторской техникой более высокого уровня, благодаря чему полнее и ярче раскрывается поэтическое очарование китайской традиционной музыки.

Главными темами в аранжировках являются мелодии китайской народной музыки [Лю Ятин, 2014, 30-33]. Формы произведений чаще создаются по типу «тема с вариациями». На тот момент еще не было построено стройной и систематичной теории гармонии китайской музыки, поэтому можно заметить, что гармонический язык и приемы развития музыкального материала достаточно просты и однообразны, что обусловлено ограничениями той эпохи и ее композиционным инструментарием. В качестве примеров приведем пьесы Сан Тона «В далеком месте» (на материале цинхайских народных песен), Цзи Мина «Танцевальная музыка» и Дин Шаньдэ «Тема с вариациями».

В 1949 году после провозглашения Китайской народной республики, в Период свободного соперничества ученых, под воздействием «Курса на развитие искусства в своем многообразии» жанр фортепианной аранжировки получает в Китае первый подъем. Свидетельством этого являются произведения Ван Лисана «Ланхуахуа» и Чжу Цзинтина «Семь пьес для фортепиано на темы древних народных песен Внутренней Монголии» [Лю Исин, 2012, 236-239]. Стоит

отметить, что фортепианная аранжировка «Семь пьес для фортепиано на темы древних народных песен Внутренней Монголии» получила бронзовую награду на Шестом молодежном фестивале. В сравнении с ранее созданными аранжировками, эти произведения имели качественный скачок, предвосхитив последующее развитие фортепианной музыки в стране.

Третий этап – это период подъема китайской фортепианной аранжировки. 60-70-е годы XX века – период культурной революции, значительно осложнившей развитие искусства, в том числе фортепианной музыки. Единственной формой творческого самовыражения музыкантов становится именно аранжировка, что обеспечивает благоприятные условия для ее развития. Произведения этого периода способствовали обогащению творческой техники, благодаря чему китайские фортепианные произведения сформировали новый творческий стиль. Представителем того времени становится Ван Цзяньчжон и его произведения «Три вариации на тему Мей Хуа», «Сто птиц воспевают феникса», «Река Люян» и др. [У Мэн, 2012], а также совместно созданное композиторами Лю Чжан и Чу Ванхуа сочинение «Засада со всех сторон».

В целом фортепианные аранжировки этого периода достигли очень высокого художественного уровня. Западный музыкальный инструмент был органично интегрирован с китайскими национальными традициями. Сложившийся творческий стиль и технические инновации оказали глубокое влияние на поздние фортепианные сочинения.

Четвертый этап – период политики реформ и открытости – начинается в 1980 годы и продолжается до настоящего времени. В течение этого периода китайское искусство получает мощные импульсы для развития. И композиторы, и музыканты-любители приобрели более глубокие знания в области фортепианной музыки. Некоторые композиторы считали, что, хотя создание аранжировок, безусловно, имеет свою положительную сторону, но, тем не менее, с их точки зрения, более важной задачей является сочинение совершенно новых по форме произведений, а не написание простых аранжировок. Под влиянием этой точки зрения появляются такие произведения, как «Песня белого одеяния из перьев» композитора Се Гэна, «Два журавля слушают родник» Чжу Суна и др.

Путь развития и становления фортепианной аранжировки в Китае совсем не был гладким. Данная форма сталкивалась с различными трудностями, которые можно условно разделить на три группы.

Во-первых, по сравнению с долгой историей традиционной культуры, история фортепиано в Китае весьма коротка – она насчитывает только последние сто лет. Китайская публика испытывает при восприятии национальной традиционной музыки очень глубокие чувства, а пришедшие из-за границы фортепианные произведения кажутся людям достаточно чужеродными [Сун Чжунань, 2015, 123-126]. Для решения проблемы в качестве объекта фортепианных аранжировок, как правило, выбирается известная в народе песня, что обеспечивает хорошую базовую аудиторию. Тем не менее, это добавляет определенные трудности при внесении новаторских элементов в аранжировку, поскольку в фортепианном произведении необходимо сохранить строгую структуру исходного образца. Также следует отметить, что с технической точки зрения из сравнительно простого и незамысловатого материала достаточно сложно создать новое произведение. Поэтому необходимо, чтобы музыкант обладал глубокими основами мастерства, чутким художественным восприятием, был способен использовать оригинальный подход при создании фортепианной аранжировки, одновременно задействуя традиционные музыкальные элементы, хорошо знакомые китайской публике, а также активно находил новые композиторские приемы.

Во-вторых, китайская традиционная музыка основывается на линейном мышлении, где

первое место занимает одноголосие, тогда как западная фортепианная музыка базируется на идее объемности, в которой главным принципом выступает многоголосие. Необходимость объединить в одном произведении столь непохожие музыкальные стили, при этом одновременно учитывая аспекты инструментального исполнения, мелодической линии, музыкальной формы и многих других элементов, – достаточно сложная творческая. В связи с этим возникает необходимость того, чтобы музыканты нашли пути для организации слаженного взаимодействия между китайской традиционной и западной фортепианной музыкой, что поможет китайской публике постепенно ознакомиться и получить более глубокие познания в области фортепиано как западного музыкального инструмента.

В-третьих, музыкальные формы китайской традиционной и западной фортепианной музыки разительно отличаются друг от друга. Невозможно сделать так, чтобы аранжировка и произведение, взятое за основу, полностью совпадали по форме. Напротив, достаточно распространенной является ситуация, когда эти два объекта сильно различаются между собой. При этом крайне важно учитывать гармонический аспект. Кроме того, необходимо, чтобы музыкант обладал профессиональной подготовкой высокого уровня, смог обобщить и проанализировать знания по китайской и зарубежной музыке в целом. Также важно, чтобы фортепианный исполнитель обладал большой творческой силой, необходимой для создания новых форм исполнения, благодаря чему фортепианная аранжировка сможет в совершенстве раскрыть содержание исходного материала.

### **Заключение**

Культура фортепианных аранжировок прочно заняла важное место в фортепианном творчестве Китая. Можно сказать, что эта музыкальная форма является своеобразным детищем сращения традиционного музыкального фактического материала и ладовых структур и европейской фортепианной музыкальной традиции.

Каждая музыкальная художественная форма обладает отличительными художественными творческими чертами. Данные черты не только обогатили содержание исполнения фортепианной аранжировки, но и способствовали быстрому развитию фортепианной культуры. Фортепианная аранжировка в Китае пережила этапы эмпирических изысканий, накопления базы знаний, а также долгого процесса обновления техники. Были сформированы типичные художественные черты, отражающие особенности народного стиля, накоплен и активизирован творческий новаторский потенциал, что помогло раскрыть уникальный талант китайских композиторов. Современные фортепианные аранжировки содержат многообразие черт, которые передают характерное национальное очарование. Данная музыкальная форма предоставила обширное пространство для обновления средств выразительности при исполнении на фортепиано, а также способствовала дальнейшему совершенствованию фортепианного творчества, одновременно создав превосходную базу для развития народной музыки.

### **Библиография**

1. Айзенштадт С.А. Зарождение фортепианного искусства в странах Дальневосточного региона // Идеи и идеалы. Научный журнал. 2012. № 4. Т. 2. С. 101-109.
2. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. СПб., 1994. 104 с.
3. Ван Ин. Национальные традиции в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков. СПб., 2009. 184 с.
4. Дай Вайшэнь. Роль традиционной китайской музыки для жанра фортепианной аранжировки // Фортепианное искусство. 1990. № 1. С. 1-9.

5. Лю Исин. Художественные черты фортепианных аранжировок в Китае // Художественные деятели. 2012. № 2. С. 236-239.
6. Лю Ятин. Краткий анализ китайских фортепианных аранжировок и национального стиля в фортепианной музыке // Северная музыка. 2014. №7. С. 30-33.
7. Сун Чжунань. Из истории китайской музыки // Фортепианное искусство. 2015. № 2. С. 123-126.
8. У Мэн. Исследование композиторской манеры фортепианных аранжировок Ван Цзяньчжона. Цзянси, 2012. 84 с.
9. Шитикова Р.Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 2А. С. 38-55.
10. Melvin S., Cai J. Rhapsody in red: how western classical music became Chinese. N.-Y.: Algora Publishing, 2004. P. 45.

## Piano arrangement in the history of Chinese music

**Yun Li**

Postgraduate,  
Department of music upbringing and education,  
Institute of Music, Theater and Choreography,  
Herzen State Pedagogical University of Russia,  
191186, 48 Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: 570867237@qq.com

### Abstract

The article deals with the origin and development of the genre of piano arrangements in the history of Chinese music. It traces its origins and stages of evolution in the context of crystallization and the subsequent development of national piano music. Four periods are revealed: the era from the beginning of the twentieth century to the year 1949 (the period before the liberation of China and the proclamation of the PRC), the first time after liberation, the period of the Cultural Revolution and the period of the policy of reform and openness. Each of them is analyzed in detail, the most significant samples of the founder of the genre Zhao Yuanzhen, as well as the composers Jiang Wenbin, Wang Lisan, Zhu Jinting, Wang Jianzhong, Liu Zhang, Chu Wanghua, Xie Geng, etc. are presented. The close connection of the arrangement with the traditional song culture of China is justified. It is characterized by the difficulties of entering of this genre in a wide musical life, due to the peculiarities of the national mentality and the specifics of musical thinking connected with domination of the principle of linearity. The great influence of the arrangement on contemporary composer creativity is argued. The wide distribution of this genre, which becomes an integral part of piano art in China in the XX-XXI century, is revealed.

### For citation

Li Yun (2017) Fortepiannaya aranzhirovka v istorii kitaiskoi muzyki [Piano arrangement in the history of Chinese music]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (5A), pp. 296-303.

### Keywords

Chinese musical culture, piano arrangement, peculiarities of genre existence, interaction of folk art and composer creativity, stages of evolution, main representatives.

---

## References

1. Aizenshtadt S.A. (2012) Zarozhdenie fortepiannogo iskusstva v stranah Dal'nevostochnogo regiona [Origin of piano art in the Far Eastern region]. *Idei i idealy. Nauchnyj zhurnal* [Ideas and ideals. Science Magazine], 4, 2. pp. 101-109.
2. Bian Meng (1994) *Ocherki stanovleniya i razvitiya kitajskoi fortepiannoi kul'tury*. [Essays on the formation and development of Chinese piano culture] St. Petersburg: St. Petersburg.
3. Dai Vaishen (1990) Rol' tradicionnoi kitajskoi muzyki dlya zhanra fortepiannoi aranzhirovki [The role of traditional Chinese music for the genre of piano arrangement]. *Fortepiannoe iskusstvo* [Piano Art], 1, pp. 1-9.
4. Liu Yatin (2012) Khudozhestvennye cherty fortepiannyh aranzhirovok v Kitae [Artistic features of piano arrangements in China]. *Khudozhestvennye deyateli* [Artistic figures], 2, pp. 236-239.
5. Liu Yatin (2014) Kratkii analiz kitaiskih fortepiannyh aranzhirovok i nacio-nal'nogo stilya v fortepiannoi muzyke [A Brief Analysis of Chinese Piano Arrangements and National Style in Piano Music]. *Severnaya muzyka* [Northern Music], 7, pp. 30-33.
6. Melvin S., Cai J. (2004) *Rhapsody in red: how western classical music became Chinese*. N.-Y.: Algora Publishing.
7. Shitikova R.G., Li Yun' (2017) Muzykal'naya aranzhirovka: k sodержaniyu ponyatiya [Musical arrangement: to the content of the concept]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (2A), pp. 38–55.
8. Song Zhongnan (2015) Iz istorii kitajskoi muzyki [From the history of Chinese music]. *Fortepiannoe iskusstvo* [Piano art], 2, pp. 123-126.
9. Wang Ying (2009) *Nacional'nye tradicii v fortepiannoj muzyke kitajskih kompozitorov XX–XXI vekov* [National traditions in the piano music of Chinese composers of the XX–XXI centuries]. St. Petersburg: Ut Publ.
10. Wu Maine (2012) *Issledovanie kompozitorskoj manery fortepiannyh aranzhirovok Van Czjan'chzhona* [A study of the composer style of pianist arrangements by Wang Jianzhong]. Jiangxi: Publishing House of Jiangxi Normal University].