

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УДК 786.2.083.1 (4: 510)

Пэй Хан

**Жанр фортепианной сюиты:
компаративный анализ европейского и китайского
музыкального творчества**

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

по специальности 17.00.09 – теория и история искусства

Минск 2009

Работа выполнена на кафедре белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Научный руководитель

Прокопцова Вера Павловна,
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой белорусской и
мировой художественной культуры
УО «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»

Официальные оппоненты

Сергиенко Раиса Ивановна,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
УО «Белорусская государственная
Академия музыки»

Ухова Ирина Владимировна,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
и музыкального образования
УО «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»

Оппонирующая организация

ГНУ «Институт искусствоведения,
этнографии и фольклора им. К.Крапивы
НАН Беларуси

Защита состоится «24» сентября 2009 г. в 14 часов на заседании совета по защите диссертаций Д 09.03.01 в УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 220007, г. Минск, ул. Рабкоровская, 17, читальный зал библиотеки; e-mail: buk@buk.by; тел. учёного секретаря 222–83–36.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Автореферат разослан «8» июня 2009 г.

Учёный секретарь
совета по защите диссертаций
кандидат искусствоведения,
доцент



И.А.Смирнова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В настоящее время в художественной культуре Китая происходит активная ассимиляция европейских музыкальных традиций, связанная с активным изучением и популяризацией достижений европейской музыкальной культуры в целом. Этот важнейший процесс в китайской музыке начала XXI в. характеризуется двусторонней направленностью, обусловленной также и преломлением лучших образцов самобытного китайского искусства в европейской музыкальной культуре.

Очевидно, что в современном искусствоведении (особенно в области музыкального искусства), существует пространство, связанное с осмыслением степени влияния китайской музыкальной культуры на европейскую. В современных кросс-культурных исследованиях Европа и Китай рассматриваются как символические пределы художественных традиций, которые часто противопоставляются друг другу. В области музыкального искусства европейская и китайская культуры стали интенсивно взаимодействовать с начала XX в. Именно с этого времени началось активное преломление европейских традиций в китайском музыкальном искусстве, и изучение некогда закрытой для европейских исследователей китайской культуры в европейском искусствоведении.

Китайская музыкальная культура традиционно связана с народной речевой культурой. Интонация произношения имеет большое смысловое значение. В контексте европейской художественной культуры связи мелоса и речи в Китае представляются уникальным и трудно постижимым явлением. Интонационная чуткость китайцев и интонационные характеристики языка обуславливают закономерности метроритмической и ладовой основы музыкальных текстов. В этой связи ладовая система – пентатоника – в Китайской музыке, имеющая расширенные характерные признаки, и ладовая мажоро-минорная система в европейской музыке сложно сопоставимы, что в принципе усложняет процесс прямого заимствования ладовых основ европейской музыкальной культуры.

Тем не менее, интеграционные процессы в области музыкальной культуры мирового сообщества раскрыли возможности взаимодействия, взаимопонимания и взаимопроникновения культур Востока и Запада. Интонационный строй китайской музыки в реалиях XX века отнюдь не является фактом регионального музыкального искусства, а превратился в общекультурное достояние.

Связь работы с крупными научными программами, темами

Диссертационное исследование выполнено в рамках комплексной научно-исследовательской темы кафедры белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» «Компаративизм в современном искусстве как научный подход и творческий метод» (утв. на заседании Совета БГУКИ 09. 12. 2004 г., пр. № 6, № государственной регистрации 20066710.)

Согласно «Всеобщей декларации о культурном разнообразии», принятой ЮНЕСКО 2 ноября 2001 г., одним из важнейших направлений развития современной науки является расширение научных исследований, связанных с выявлением и популяризацией национальных традиций и культур.

Цель и задачи исследования

Цель работы – выявить наиболее общие признаки сходства и характерные отличия жанра фортепианной сюиты в европейском и китайском музыкальном творчестве.

В соответствии с поставленной целью выдвигаются следующие задачи:

– определить основные характеристики жанра фортепианной сюиты в европейской музыкальной культуре;

– раскрыть условия становления фортепианной музыки в Китае;

– обосновать исторические предпосылки проникновения европейской фортепианной сюиты в китайскую музыку и определить основные этапы развития жанра сюиты в фортепианной музыке Китая;

– определить особенности мелодических, ритмических, ладотональных, формообразующих, художественно-образных характеристик китайской фортепианной сюиты в её компаративном соотношении с жанром сюиты в европейской музыкальной культуре.

Объект и предмет исследования

Объект исследования – жанр фортепианной сюиты как художественный феномен китайской музыки XX в., отражающий в своём развитии основные формообразующие, метроритмические и ладотональные структуры европейской сюиты. Фортепианная сюита исследуется комплексно, в историко-культурном, эстетическом и индивидуально-стилевом аспектах.

Предмет исследования – национальные особенности формирования жанра фортепианной сюиты в творчестве китайских композиторов XX века в их сопоставлении с основными характеристиками сюиты в европейской музыке.

Выбор объекта и предмета исследования обоснован недостаточностью комплексного изучения особенностей жанрообразования фортепианной сюиты в европейском и китайском музыковедении, обусловлен непреходящей ценностью жанра фортепианной сюиты в истории музыкальной культуры и необходимостью компаративного (сравнительного) анализа закономерностей развития сюиты, её средств выразительности и национального своеобразия в европейском и китайском композиторском творчестве. Исследование проблем, связанных с распространением жанра фортепианной сюиты в музыкальном творчестве Китая, способствует интеграции художественных процессов в мировом искусстве.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту

1. Становление, развитие и эволюция жанра фортепианной сюиты в европейской музыке делится на четыре основных периода: а) в музыке эпохи барокко откристаллизовались и закрепились жанровые характеристики сюиты и композиционная структура цикла; определились формообразующие танцы – аллеманда, куранта, сарабанда, жига; б) в эпоху романтизма появилась новая трактовка жанра фортепианной сюиты – цикл разнохарактерных миниатюр, обладающих разнообразием и инвариантностью художественного содержания. Танцы уже не составляли основу романтической сюиты (цикла), однако композиторы-романтики продолжали использовать принцип контраста. Миниатюры, из которых состояли романтические сюиты, часто имели программные названия. Применение принципа программности расширило и углубило выразительные возможности сюиты; в) в фортепианных сюитах композиторов-импрессионистов произошла дальнейшая трансформация музыкального языка и образной сферы; значительно изменилась трактовка используемых в сюитах старинных танцев – в них отражалась эстетика импрессионизма. Одновременно в своих сюитах композиторы-импрессионисты воссоздавали характерные приемы, используемые французскими композиторами-клавеснистами; д) в XX в. продолжилась эволюция жанра фортепианной сюиты. Стремление к новизне, характерное для европейской музыкальной культуры, обусловило обновление музыкального языка и форм, обогатило содержание и образный

строй фортепианных сюит, созданных композиторами французской, немецкой неоклассической, австрийской нововенской школ.

2. Популяризация фортепианной музыки в Китае обусловлена рядом политических, исторических и социокультурных факторов: а) «опиумные войны», во время которых произошла экспансия европейской культуры; б) формирование центров европейской культуры в Китае после окончания «опиумных войн»; в) открытие носителями европейской культуры церковных школ, в которых проводились музыкальные занятия, связанные с обучением европейской нотной грамоте, игре на музыкальных инструментах; д) освоение достижений европейской музыкальной культуры в китайских музыкальных учреждениях, созданных по европейскому образцу; г) политическим и культурным становлением Китая, включавшим расширение связей с европейскими странами в основные приоритеты страны.

3. Становление жанра фортепианной сюиты в творчестве композиторов Китая в XX веке связано с: а) демократизацией общественной жизни Китая в первой трети XX в.; б) созданием в крупнейших городах Китая специальных музыкальных учреждений образования, готовивших китайских профессиональных исполнителей на музыкальных инструментах и композиторов, обращавшихся в своём творчестве к жанру сюиты; в) привлечением к систематическому преподаванию в китайских специальных музыкальных учреждениях образования европейских педагогов; д) появлением первых китайских композиторов, получивших систематическое профессиональное образование в европейских странах.

Эволюция жанра фортепианной сюиты в Китае определяется четырьмя этапами: – *первый* (1930 – 1945 гг.) связан со становлением жанра сюиты; *второй* (1949 – 1966 гг.) характеризуется созданием многочисленных образцов сюит, созданных китайскими композиторами; *третий* (1966 – 1976 гг.) связан с реакционными запретами «культурной революции», обусловившими глубокий упадок исполнительского искусства и композиторской деятельности; *четвертый* (1976 – 1999 гг.) – «второе возрождение» жанра фортепианной сюиты.

Для развития жанра фортепианной сюиты в Китае второй половины XX в. характерно появление двух магистральных направлений – *неофольклоризма*, связанного с созданием сочинений на основе китайского фольклора, национальной мелодики и ритмов, и *неоавангардизма*, связанного с созданием сочинений, в которых сочетаются авангардные европейские и народные китайские музыкальные традиции.

4. Особенности жанра фортепианной сюиты в Китае в XX веке характеризуются: а) заимствованием (цитированием) народных мелодий и мотивов различных регионов Китая, песен или танцев различных малых народностей при создании первых китайских фортепианных сюит, что являлось одним из основных художественных методов; б) органичным синтезированием европейской музыкальной формы и китайского национального музыкального языка, а также использованием национальных ладов (пентатоника); в) идентификацией формы временной организации китайских сюит для фортепиано и традиционных европейских музыкальных форм. В процессе эволюции китайской фортепианной сюиты китайские композиторы начали использовать национальные формы, в частности форму «свободно – медленно – быстро – очень быстро – свободно». На ее основе появилось несколько вариантов, которые выражались в схемах «свободно – медленно – свободно», «свободно – быстро – свободно», что в некоторой степени отражало европейские музыкальные формы типа «А – В – А»; г) принципиальным сходством с европейской фортепианной сюитой на уровнях организации формы, темпо-ритма.

программно-тематического начала: д) выявленным проявлением наибольшего сходства китайских и европейских сюит для фортепиано в художественно-образной сфере.

Личный вклад соискателя

Полный объем диссертационного исследования по представленной теме выполнен автором самостоятельно на основе изучения научных материалов, а также нотных источников. Индивидуальный вклад соискателя заключается в научной реконструкции исторического пути становления жанра фортепианной сюиты в Китае на основе компаративного анализа её развития в контексте формирования европейской фортепианной сюиты. Результаты исследования восполняют пробелы китайского и белорусского искусствоведения в области развития жанра фортепианной сюиты, расширяют границы сотрудничества и обмена традициями европейской и китайской музыкальных культур.

Апробация результатов диссертации

Основные положения исследования отражены в публикациях, выступлениях на 5 научных и научно-методических конференциях республиканского и международного уровня: XXXI научная конференция студентов, магистрантов и аспирантов «Культура Беларуси в мировом культурном пространстве: традиционные ценности и проблема современности» (УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск, 20-21 апреля 2006 г.); Региональная научно-практическая конференция студентов, магистрантов и аспирантов (УО «Витебский государственный университет им. П.М.Машерова», Витебск, 24-25 апреля 2007 г.); XXXIII итоговая научно-практическая конференция студентов, магистрантов и аспирантов «Культура Беларуси и свет: актуальные аспекты» (УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск, 23-24 апреля 2008 г.); Международная научно-практическая конференция «Культура. Наука. Творчество» (УО «Белорусская государственная академия музыки», Минск, 10-11 апреля 2008); Международная научная конференция «Проблемы выучения культурных связей на этнокультурных территориях у славянских славян» (НАН Беларуси, Минск, 22-23 мая 2008 г.).

Опубликованность результатов диссертации

Результаты исследования нашли отражение в 7 публикациях автора, из которых 3 статьи опубликованы в научных рецензируемых журналах (1,8 авторских листа), 1 статья – в научном сборнике, 3 материала научных конференций. Общий объем опубликованных работ составляет 3,1 авторских листа.

Структура и объем диссертации

Диссертация состоит из введения, общей характеристики работы, трёх глав, заключения, библиографического списка и четырёх приложений, включающих: нотные примеры, сравнительные таблицы тональных планов в европейской и китайской фортепианной сюите, сведения о китайских композиторах, работавших в жанре фортепианной сюиты, фотопортретов китайских композиторов, работавших в жанре фортепианной сюиты.

Полный объем диссертации составляет 160 страниц, из них 99 страниц занимает основной текст, 19 страниц – библиографический список, который состоит из списка использованных источников (256 наименований на русском, белорусском, английском и китайском языках) и списка публикаций автора (7 наименований на русском языке). 42 страницы занимают приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении и общей характеристике работы обосновываются выбор темы исследования, ее актуальность, научная новизна, определяются цель, задачи, объект и предмет исследования, формулируются основные положения, выносимые на защиту, отражаются апробация результатов диссертации, количество опубликованных работ, структура и объем диссертации.

Глава первая «Особенности развития жанра фортепианной сюиты в европейском музыкальном искусстве» состоит из трех разделов и посвящена теоретическим вопросам становления жанра фортепианной сюиты в творчестве европейских композиторов и степени изученности его развития в русскоязычной и китайской литературе.

В разделе 1.1 **«Аналитический обзор литературы, опубликованной на русском языке»** рассматриваются источники, связанные с историей и теорией формирования жанра сюиты в европейской музыкальной культуре. Среди теоретических исследований, посвященных особенностям строения сюиты, особо выделяются труды Л.Мазеля, Т.Поповой, А.Одера, Ю.Тюлина, Е.Назайкинского, В.Холоповой, В.Цуккермана, а также диссертация С.Масляй «Сюита: семантико-драматургические аспекты исследования». Труды вышеперечисленных авторов стали ценными источниками, в которых раскрывались особенности формообразования европейских сюит, этапы их эволюции, особенности художественно-образного содержания, музыкального языка и ритмической организации составляющих сюиту пьес.

Сведения в области истории музыкальной культуры, связанные с осмыслением значения жанра сюиты в творчестве европейских композиторов репрезентированы на основе трудов А.Алексеева, В.Брянцевой, Э.Бюкена, Л.Гаккеля, М.Друскина, П.Зимины, В.Конен, Т.Ливановой, Б.Яворского. В исследованиях названных авторов содержится интереснейший материал, раскрывающий особенности творческого мировоззрения и музыкального языка различных европейских композиторов, сочинявших в жанре сюиты – И.С.Баха, Г.Ф.Генделя, Р.Шумана, К.Дебюсси и др. Труды этих авторов позволили сравнить художественно-образный строй сюит для фортепиано, созданных китайскими и европейскими композиторами, выявить важнейшие черты сходства этих произведений (формообразование, тональные планы, образно-художественная сфера).

Активизация публикаций научных источников, посвященных культуре Китая и изданных на русском языке, приходится на 2002 – 2006 гг., что позволило использовать новейшую информацию, отражающую современный взгляд на историю Китая. Среди них издания Института Дальнего Востока Российской академии наук, труды Л.Ф.Говердовской, Г.В.Мслихова, В.Н.Усова, а также сборники научных статей «Китайская Народная Республика: Политика, экономика, культура» (под ред. М.Л.Гитаренко). «Китайская традиционная культура и проблемы модернизации». В этих источниках раскрываются причинно-следственные связи политической и культурной жизни Китая, связанные с периодами «культурной революции» и последующего преодоления ее некоторых негативных явлений, анализируется общественно-политическая и культурная деятельность русской эмиграции в Китае, выявляются пути перехода КНР от «культурной революции» к реформам и открытости.

Важнейшими научными источниками стали диссертации российских ученых-китаеведов: Е.Н.Комиссаровой «Белогвардейская эмиграция в Синьцзяне в 1920 – 1935 гг.», А.В.Ломанова «Проблемы культурной адаптации в деятельности христианских миссий в Китае», Е.Н.Чабанец «Духовные практики искусств повседневности Китая и Япония». И.А.Чжен «Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий». Эти и другие источники стали новейшими современными русскоязычными исследованиями, материал которых позволил провести сопоставление с данными китайских ученых. Ценный материал содержится также в учебных пособиях, изданных после 2000 г. – М.Е.Кравцовой, О.Е.Непомкина, С.А.Серова, Н.Д.Старосельской и др.

Обзор литературы на русском языке свидетельствует о том, что в начале XXI в. значительно повысился интерес к китайскому искусству и культуре в целом, но неисследованными остаются проблемы жанрообразования и формирования средств выразительности в музыкальном искусстве. Разработки, посвященные специальному изучению жанра фортепианной сюиты, отсутствуют. Фортепианная сюита рассматривается в контексте проблем, относящихся к исследованию творчества отдельных композиторов или становления музыкальных жанров в целом. Такая ситуация обусловила и отсутствие точного и единообразного определения жанра фортепианной сюиты. В зависимости от тематической направленности того или иного исследования сюита рассматривается или как ряд самостоятельных, контрастирующих между собой танцев, или как одна из разновидностей многочастных циклических форм инструментальной музыки.

Вариативность определений даёт основание для их научного осмысления и обобщения: жанр фортепианной сюиты – это тип инструментального музыкального произведения, состоящего из нескольких контрастирующих частей, обнаруживающих непосредственную связь с танцем или песней и объединённых в целом или в нескольких частях единой тональностью.

Рассмотренные в разделе 1.2 «Аналитический обзор литературы, опубликованной на китайском языке» источники свидетельствуют о нескольких аналитических направлениях, дающих представление о развитии музыкальной культуры в Китае: общефилософское, эстетическое, искусствоведческое, музыковедческое. Среди наиболее значимых в соответствии с темой диссертации – Чжу Ди «Современная западная философия искусства», Ван Цычжао «Эстетика музыки» и «Современная западная эстетика», Юй Жуньян «Современная западная философия музыки», Ню Хунбао «Введение в эстетику», Сю Хайлинь «Общий обзор эстетики музыки», Цай Чжундэ «История китайской эстетики музыки», Чжан Фа «История эстетики Китая», Чжан Яньфэн «История искусства Китая», Шэнь Бо «Сознание эстетического восприятия и культура музыки», Юй Жэньхао «Введение в музыковедение», а также статья Лю Чэнхуа «Различия в традиции европейской и китайской музыки в зависимости от национальных культур».

Среди музыковедческих исследований наблюдаются работы теоретического, информационного, исторического, учебно-дидактического, научно-популярного характера. Теоретические работы посвящены изучению ритма (Чжан Линь), формы в народной музыке (Ли Сиань и Цюнь Чи), музыкальному анализу (Ли Цити), основам гармонии (Лю Леу), гармонии “вертикализированной” пентатоники (Сан Тун), композиции (Чжао Сяошэн, Яо Хэнлу), пятиступенному ладу, пентагонике (Фань Цзуинь, Фань Цзуинь), исполнительскому анализу фортепианных произведений китайских и зарубежных авторов (Тун Таоцин) и многие другие.

Справочно-информационные издания включают в себя энциклопедии и музыкальные словари – Гао Тянькан «Музыкальный словарь знаний», «Музыкальный энциклопедический словарь», Лоу Чжунжун «Современный музыкальный словарь». «Словарь китайской музыки».

Исторические исследования дают представление о современной китайской и зарубежной музыке для фортепиано (Бо Ли, Хуан Тэнпэн, Фу Чжаньвэн, Вэй Тингэ), традиционной народной (Ван Гуанси) и современной китайской музыке (Ван Юйхэ, Ли Чуньн, Сю Хайлинь, Сунь Цзинань, Гяан Цзин, У Чжао), истории зарубежной музыки Лю Цзиншу Лю Яньли Хуан Тэнпэн Чжу Цзинсю) и т.д.

Дидактическая литература представляет собой учебно-методические пособия по овладению исполнительским мастерством игры на фортепиано (Вэй Тингэ, Ин Шичжэнь, Ли Цзялу, Лю Цинган, Тун Даоцзинь, Ю Юй), на ударных инструментах (Ли Миньсюн), а также нотные сборники (Хэ Лудин) и учебники по педагогическим основам восприятия музыки (Гуань Цзяньхуа «Эстетическое восприятие музыки в китайской культуре», Ци Лянькан «Конфуций и музыка», Шэнь Бо «Сознание эстетического восприятия и культура музыки»).

Научно-популярная литература посвящена творчеству некоторых западно-европейских композиторов, а также истории традиционной китайской музыки, народных инструментов, музыке как виду искусства.

Информационная насыщенность названных публикаций позволяет шире взглянуть на развитие китайской музыкальной культуры. Тем не менее, в проанализированной литературе отсутствуют исследования, связанные со становлением жанра фортепианной сюиты, не рассматриваются вопросы привнесения европейских традиций формообразования музыкальных жанров в китайское композиторское творчество. А между тем потребность в обобщающем компаративном исследовании жанра фортепианной сюиты назрела, чем и определяется своевременность изучения фортепианной сюиты китайских композиторов.

Компаративный анализ обеспечил сравнение исторического развития, формообразования, формирования выразительных средств в фортепианной сюите европейских и китайских композиторов. Исследование основывается на комплексном контекстуальном изучении жанра фортепианной сюиты, включая философско-эстетический, языково-выразительный аспекты его рассмотрения с использованием таких методов как общелогический (анализ, синтез, обобщение, сравнение), исторический, компаративный или сравнительно-сопоставительный, конкретно-проблемные методы музыкально-текстологического анализа.

В разделе 1.3 «Основные характеристики формирования и эволюции жанра сюиты в фортепианной музыке европейских композиторов XVI – XX вв.» рассматривается процесс формирования жанра сюиты в европейской музыкальной культуре.

В западноевропейской музыке рождение сюиты связывают с появлением в XVII веке колористных танцев – величественной, плавной паваны и подвижной, с ритмическими прыжками, гальярды. Этот принцип контрастного сопоставления темпоритмической организации танцев становится определяющим в развитии жанра. С течением времени прикладная функция танцевальной музыки перерастает в эстетическую, бытовой танец перерождается в «пьесу для слушания». Этот процесс завершается к середине XVII в. К настоящему времени в ходе длительного процесса развития сложились разнообразные разновидности сюиты, отличающиеся по содержанию, стилю, структуре, формам. Как следствие, сформировались различные виды сюит, среди самых распространенных можно назвать сюиты для клавишных, струнных и духовых инструментов, симфонические сюиты и

др. (в данной работе рассматривается только жанр сюиты в клавирном и фортепианном творчестве).

Сюита явилась одним из важнейших музыкальных жанров эпохи барокко. В XVII в. немецкий композитор и органист Йохан Якоб Фробергер определил образцовую структуру классической сюиты для клавесина, состоявшей из 4-х частей-танцев: аллеманда (умеренно медленный танец) – куранта (умеренно быстрый танец) – сарабанда (медленный танец) – жига (стремительно быстрый танец). Французские композиторы. (Ж.П.Шамбоньер, Л.Куперен, Л.Маршан, Ф.Куперен, Ж.Ф.Рамо) ввели в жанр сюиты новые танцы: мюзет, ригодон, чакона, пассакалья, дур и др. Кроме этого, в сюиты могли также включаться прелюдия (впервые ввёл Г. Пёрселл, затем И.С. Бах), увертюра (ввёл Ж.Б. Люли), fuga (ввёл Г.Ф.Гендель). Национальные особенности развития жанра сюиты определило добавление разных по стилю танцев, таких как гавот, менуэт, буре, дур, ригодон, паспье (французские танцы), полонез (польский танец) и др.

И.С.Бах переосмыслил и обобщил традиции французской, итальянской и немецкой сюиты и вывел этот жанр на высший уровень развития. Им созданы шесть английских и шесть французских сюит, шесть партит (итальянское название сюиты, широко употреблялось в Германии). И.С.Бах творчески развил музыкальную форму сюиты: он не только применял принцип контраста ритма и темпа в разных частях-танцах, но и использовал этот принцип в рамках одной части сюиты, чем значительно обогатил образное содержание и форму сюиты и вывел жанр на новые позиции в музыке того времени.

Г.Ф.Гендель очень свободно понимал цикл сюиты: композитор ввел в некоторые клавирные сюиты фугу, что свидетельствует о тенденции к отклонению от принципов построения сюиты, с одной стороны, а с другой – к сближению сюиты с церковной сонатой.

В XVII в. и XVIII в. значительный вклад в развитие жанра сюиты внесли французские композиторы-клавесинисты Ф.Куперен и Ф.Рамо, у которых сюиты представляли собой собрания музыкальных жанрово-пейзажных (реже портретных) зарисовок (до двадцати, а иногда и более пьес), а также циклы танцев. Своеобразие художественного стиля рококо нашло своеобразное отражение и в сюитах для клавесина, что выразилось в изобилии украшений с причудливой и изысканной орнаментикой.

Во второй половине XVIII в. отмечается угасание интереса к жанру сюиты в творчестве композиторов Венской классической школы. Музыкальные формы сонаты, симфонии, сформировавшиеся на основе формы сюиты, постепенно вытеснили сюиту классического типа, и она утратила прежнее значение.

В XIX в. в Европе возобновился интерес к жанру сюиты для фортепиано. В соответствии с тяготением композиторов эпохи романтизма к программности, они стали программными. Как и классическая сюита, программная сюита композиторов-романтиков состоит из нескольких независимых пьес, но по своей сути она очень отличается от классической: отсутствуют ограничения в наборе и последовательности танцев, их темпового, ритмического и тематического контраста, количества и тонального единства пьес. Программная сюита возникла в творчестве Р.Шумана. Он создал несколько программных циклов (сюит) для фортепиано: «Вариации на тему АВЕQQ», «Бабочки», «Карнавал», «Танцы давидсбюндлеров», «Симфонические этюды», «Фантастические пьесы», «Детские сцены», «Крейслериана», «Новеллетты» и др., в которых зародился новый тип циклического произведения, состоящего из разнохарактерных программных миниатюр.

Мощный импульс для дальнейшего развития жанра сюиты в европейской музыкальной культуре дало творчество Ф.Листа (фортепианный цикл пьес «Годы

странствий»). Следуя по его пути, сюиты для фортепиано создавали Ж.Бизе («Игры детей», «Маленькая сюита»), К.Сен-Санс («Карнавал животных»), Э.Григ («Пер Гюнт», «Из народной жизни»). Творчество вышеперечисленных композиторов связано с важнейшим этапом развития европейской музыкальной культуры – становлением национальных композиторских школ. Композиторы обратились к народному творчеству, к фольклору, как к несметной сокровищнице. В сюитах для фортепиано, созданных испанским композитором Э.Гранадосом («Гойески»), финским композитором Я.Сибелиусом («Цветы»), французским композитором Г.Форе («Кукла»), русским композитором М.Мусоргским («Картинки с выставки») преломились, с одной стороны, достижения многих композиторов, писавших в жанре сюиты, а с другой – воплотились мелодии и ритмы национального фольклора.

Начиная с XIX в. жанровое определение «сюита» всё чаще заменяется понятием «цикл» (в переводе с греческого – «круг»), которое определяет музыкальную форму сочинения, где объединяющим началом являются единый художественный замысел, самостоятельность частей, различающихся по образному содержанию и структуре. В связи с этим многие произведения рассматриваемого жанра авторы или критики называют то сюитами, то циклами, что в итоге не меняет сути сочинений, структура которых представляет собой ряд, последовательность (сюита) или круг (цикл) близких по образному содержанию пьес.

На протяжении второй половины XIX века и в XX столетии было также создано большое количество программных сюит. Их развитие было определено такими направлениями в искусстве, как романтизм, импрессионизм (К.Дебюсси, М.Равель), авангард (Э.Сати, Ж.Орик, А.Шёнберг; П.Хиндемит, Б.Барток).

В XX в. значительно расширилась интонационная, ритмическая, образная сфера европейской музыки. Музыкальная культура Европы пополнилась достижениями *не-европейских* музыкальных культур (американской джазовой, мюзик-холльной), что, несомненно, имело определённую степень влияния на развитие китайской музыкальной культуры.

Глава вторая «Развитие жанра фортепианной сюиты в творчестве китайских композиторов XX в.» посвящена выявлению социокультурных условий развития фортепианной сюиты в Китае, а также определению этапов формирования жанра на протяжении XX в. Вторая глава состоит из двух разделов.

Раздел 2.1. «Исторические условия зарождения и становления жанра фортепианной сюиты в китайской музыкальной культуре XX в.» посвящён рассмотрению социокультурных условий распространения фортепиано в Китае. В Древнем Китае музыкальному искусству придавали важнейшее общественное и образовательное значение – музыка понималась в качестве средства управления государством (общественного воспитания граждан). Длительное время китайская музыка формировалась и развивалась под влиянием учений конфуцианства и даосизма. Согласно представлениям даосизма, музыка способствовала слиянию человека и природы, для буддизма музыка – одно из средств духовного совершенствования человека. Китайское понятие «*э-ю*» означало «прекрасное», выраженное совокупностью всех видов искусства. Современные исследователи художественной культуры Китая (в частности М.Кравцова) утверждают, что «*э-ю*» – это своеобразный единый музыкальный комплекс, составляемый пением, танцем и музицированием, причем музицирование рассматривалось в качестве основополагающего вида искусства. Величайший китайский философ Конфуций полагал, что «музыка – это маленький мир, воплощающий реально существующую огромную Вселенную».

Начиная с эпох Чунь Цю (770 - 475 гг. до н.э.), Воюющих царств века (475 - 221 гг. до н.э.) и во времена правления династий Хань (206 гг. до н.э. - 220 гг.), Тан (618 гг. - 907 гг.), Сунн (960 гг. - 1279 гг.), Юань (1279 гг. - 1368 гг.) китайская нация создала уникальную музыкальную культуру, достижения которой вызывали безграничный интерес в Европе. Позднее, после установления правлений династий Мин (1368 гг. - 1644 гг.) и Цинн (1644 гг. - 1911 гг.), на пути развития и формирования китайской музыкальной культуры возникли труднопреодолимые препятствия, обусловленные экономической и промышленной отсталостью, политическим упадком, связанным с функционированием феодальной системы. И в XIX в. судьба китайской традиционной музыкальной культуры оказалась в опасном положении, которое было связано с проведением и последствиями опиумной войны. Внутрисоциальные конфликты, порожденные устаревшими формами государственного управления, не могли не сказаться на судьбе китайской культуры и судьбе её составляющей - народной музыки.

Важной социополитической предпосылкой, связанной с появлением фортепиано в Китае стали «опиумные войны» 1840-х гг., после окончания которых, вновь открывшиеся китайские порты способствовали интенсивному распространению торгово-экономических отношений, в Китае появились коммерсанты и миссионеры. Крупнейшим центром, в котором локализовалась и одновременно интенсивно развивалась западноевропейская художественная культура, стал Шанхай. В домах иностранцев, поселившихся в торговых районах города, а также возле церквей и костелов, звучало фортепиано. Любители музыки исполняли произведения И.С.Баха, В.-А.Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф.Шопена. Появились магазины, в которых продавались фортепиано, фисгармонии, скрипки, флейты, гитары и другие европейские музыкальные инструменты, покупаемые как эмигрантами, так и китайцами. Большую роль в приобщении к европейской музыке играли церковно-приходские школы (или школы, созданные по их образцу). В Аомэне, Шанхае, Гунчжоу, Тяньцзинь и других городах были открыты церкви, а церковные воскресные службы привлекали огромное количество и китайских прихожан, так как жители многих крупных городов обратились к христианской религии, во время служб использовали фортепиано. В школах нового типа были введены уроки музыки, и фортепиано стало важнейшим инструментом, способствующим музыкальному обучению. Европейские инструментальные и песенные жанры и формы, теоретические работы о музыке, нотный стан (новое понятие для китайской культуры), а также фортепиано, фисгармония и другие музыкальные инструменты постепенно популяризовались и в китайских школах, и в китайском обществе.

Важным историческим этапом популяризации фортепиано стали 1917 - 1931 гг., связанные с формированием и расцветом музыкальной культуры русской белой эмиграции. Китайский город Харбин (наряду с городами Далай, Мукден, Тяньцзинь, Шанхай) стал одним из крупнейших центров музыкальной жизни указанного периода. Здесь выступал С.Лемешев, в Первой Харбинской музыкальной школе, работавшей по программе Русского музыкального общества, по классу фортепиано преподавали О.Ф.Качина, Л.Ч.Чеснокова, Л.Я.Тугова, Л.М.Раменская, О.В.Белоножкина. Активное освоение достижений европейской музыкальной культуры обусловило новый этап культурного развития Китая. Лучшие китайские музыканты - Сю Юмэй, Цай Юаньпэй, Хуан Гуанси, Лю Тяньхуа, получив европейское специальное музыкальное образование, способствовали организации музыкальных отделений при университетах по западноевропейскому образцу. Процесс развития музыкального искусства Востока и Запада был не равнозначным, но исторически

переломные события изменили политическую, экономическую ситуацию в стране и одновременно стали предпосылками для популяризации фортепиано. Распространение современного фортепиано в Китае послужило культурной и художественно-эстетической основой для появления и развития различных жанров, в том числе и сюиты для фортепиано.

В разделе 2.2 «Социокультурные особенности становления жанра фортепианной сюиты в Китае» рассматриваются исторические корни и предпосылки развития жанра сюиты в фортепианном творчестве китайских композиторов. Из всех путей проникновения жанра сюиты для фортепиано в Китай среди наиболее значительных можно выделить два: – первый связан с творчеством китайских музыкантов, ранее соприкоснувшихся с европейской музыкой и искусством; – второй связан с приездом иностранных музыкантов в Китай для концертных выступлений или преподавания. В связи с наметившейся в начале XX в. (закат правящей династии Цинь) демократизацией музыкальной культуры Китая, осознанием необходимости освоения и ассимиляции знаний и достижений художественной культуры Европы, большое количество китайских перспективных молодых студентов отправилось учиться или стажироваться за границу. После возвращения именно они стали мастерами, в совершенстве владеющими знаниями о формах и жанрах современной им музыки, а также первыми китайцами, изучившими жанр сюиты для фортепиано. Благодаря их усилиям, в Китае появились эталонные примеры композиторского и исполнительского искусства. Появились первые профессиональные китайские композиторы, использовавшие в своем творчестве западноевропейские приемы музыкального письма (Сянь Сихай, Ма Сыцун, Люй Цзи, Хо Лутин, Хуан Цзы).

Другой путь проникновения жанра сюиты для фортепиано в Китай, связанный с деятельностью иностранных музыкантов, приезжавших с гастролями или с целью преподавания, открывал широкие возможности прямого контакта с зарубежной культурой, в основной русской. В Китае гастролеровали А.Скрябин, Н.Рубинштейн, С.Рахманинов, открывшие особенности русской исполнительской школы (русского пианизма). Известно, что после 1920 г. в Китае гастролеровал польский пианист Л.Годовский. Одним из первых европейских педагогов, систематически обучавших китайских студентов-музыкантов был преподаватель Ленинградского музыкального института пианист Б.С.Захаров. Также в Китае с 1923 по 1954 г. преподавал С.С.Аксаков (1890-1968). Сначала он являлся преподавателем Высшей музыкальной школы в Харбине, а с 1928 г. – профессором Шанхайской консерватории. В 1955 г. приехал в Минск и стал работать в Средней специальной музыкальной школе при Белорусской государственной консерватории. Он был членом Союза композиторов Белорусской ССР, написал ряд симфонических и фортепианных произведений.

Согласно сохранившимся данным, первое сочинение для фортепиано – «Марш мира» – было создано в 1915г. китайским композитором Чжао Юаньжень. 1920-е гг. характеризуются формированием инновационного художественно-эстетического направления, получившего название «Новая музыка». Это направление интенсивно развивалось на протяжении всего XX в., и в рамках художественной эволюции «Новой музыки» формировался и развивался жанр фортепианной сюиты. Согласно выявленным материалам, в эволюции жанра фортепианной сюиты в Китае можно выявить четыре этапа:

– *первый* (1930 – 1940-е гг.) характеризуется интенсивным творческим поиском китайских композиторов, попытками синтеза европейской музыкальной теории и

композиторской техники с традициями китайской музыки, появлением первой фортепианной сюиты – «Китайская сюита», созданной в 1936 г. композитором Лю Сюэань:

– *второй* (1949 – 1966 гг.) характеризуется открытием специальных музыкальных учебных заведений – Шанхайская и Сианьская консерватории, Центральный институт музыки, Сианьский институт музыки и другие созданные учебные учреждения, воспитавшие значительное количество талантливых музыкантов и композиторов, что создало благоприятные предпосылки для развития фортепианной музыки в Китае. Формирование самой ранней методики создания фортепианной сюиты было основано на единении принципов формообразования жанра сюиты в европейской академической музыке и сочетающихся с ними народными китайскими традициями (детская сюита «Веселый праздник» Динь Шаньдэ, «Спортивная сюита» женщины-композитора Лю Чжуан, «Храмовый праздник» Цзян Цзусина, «Картина Башу» Хуан Хувеи, сюита «Народность Гао Шань» Тянь Фэна, «Сцена Цзян Нана» Чу Ванхуа, «Народные песни Монголии» и «Семь монгольских мелодий для фортепиано» Сан Гуна, «Мелодии народных песен Юнь Нана» Шэнь Чуаньсина, «Сюита Синь Цзяна» Ши Фуа и т.д. Другая тенденция, характерная для второго этапа развития фортепианной сюиты – создание фортепианных транскрипций на музыкальном материале национальных опер и балетов – открыла еще более широкие пути для творческой деятельности композиторов, среди произведений которых в новом русле выделялись сюита «Русалочка» У Цзюцзяна и Ду Миньсина, «Сюита Лю Саньцзе» Цзинь Сана. Второй этап становления жанра сюиты для фортепиано характеризуется интенсивностью развития, разнообразием новой тематики и стиля, яркостью использования элементов народной мелодии, национальной гармонии. Структура большей части сюит строгая, фортепианная фактура более богатая, чем в ранних произведениях. В сочинении фортепианных сюит этого периода ощущается влияние европейского романтизма: в методах и стиле выражения композиторы опираются на простую модель мышления – мелодия народной песни в сочетании с европейской гармонией:

– *третий* (1966 – 1976 гг.) связан с периодом «культурной революции», в настоящее время оценивается как небывалая по своим масштабам национальная культурная катастрофа. В этот исторический период музыкальной культуре Китая был нанесен серьезный ущерб: распускались художественные объединения, специализированные учебные заведения, большинство профессоров было объявлено «авторитетами реакционного искусства» и отправлено в трудовые лагеря. Развитие фортепианной музыки было не просто серьезно ограничено, но фактически запрещено, рояли и пианино, как иностранные инструменты, уничтожались. Лишь в 1970 г. в соответствии с тезисом Мао Цзе-дуня – «Поставить иностранное на службу китайскому» – фортепиано вновь было допущено на концертную эстраду. Чтобы продлить жизнь любимому фортепианному искусству, композитор Дянь Чэнцзун соединил воедино мелодии «образцовых произведений» (в стиле пекинской оперы и революционных песен) и изобразительные приемы фортепианной техники и на основе этого синтеза создавал новые произведения. В результате этого эксперимента стало возможно объединить фортепианное искусство и наследие древнего искусства Китая, что придало новым произведениям небывалое изящество и эстетическую ценность (сюиты для фортепиано «Записки красной лампы» Дянь Чэнцзун, «Красный женский батальон» Ду Миньсила);

– *четвертый* (1976 - 1999 гг.) является блестящим временем в развитии китайского фортепианного искусства, периодом «второго возрождения» и расцвета жанра сюиты для фортепиано в Китае. Этот исторический период в музыкальной культуре Китая связан с

окончанием движения «культурной революции», и творческой реабилитацией композиторов и музыкантов, обвинявшихся в «правом уклонизме». Творческие объединения и специальные музыкальные учреждения возобновили свою деятельность по подготовке и образованию нового поколения деятелей искусства. В 1978 г. на третьем Всекитайском съезде Народных Представителей 11-ого созыва в качестве ключевого направления развития государства была принята концепция «гайтэ» – «реформ открытости». В соответствии с ней, Китай снова становился открытым, исчезли те барьеры, отделявшие китайское общество от достижений западной культуры и искусства. Восприняв новые тенденции западной музыки, было организовано «новое течение» в китайской музыке, возникло так называемое движение «пустить распусться сто цветов».

При создании китайских произведений для фортепиано в это время можно выделить два важнейших направления: *неофольклоризм* – направление, связанное с появлением новых произведений для фортепиано, использующих народные мелодии в инструментальной, вокальной музыке, колоритные ладотональные гармонии для создания качественно нового «народного» звучания; примерами тому служат анализируемые в диссертации сюиты «Картины Фукуяма Мейи» Ван Лисаня, «Обычаи Шаньдуна» Цуй Шигуапа, «Горные луга» Цзян Цзусиня, «Впечатления от Юга» и «5 песен Юньнани» Чжу Цзяньора, «Пейзажи Баньпа» Ся Лана, «Тень дитя Запада» Мо Фаня, «Воспоминания в 8 акварелях» Тань Дуня, «Картины Тибета» Цуй Биньюаня, «Путешествие по Ганьсу» Цзян Динсяня и др.; *неоавангардизм* – направление, связанное с созданием произведений для фортепиано, в которых сочетаются европейские композиторские методы (атональный, додекафонии) и особенности китайского музыкального языка; представлено сюитами «Чандуань» Цюань Цзихао, «Числа» Пэн Чжимина и др.

Глава 3 «Компаративный анализ европейских и китайских сюит для фортепиано: формообразующие, ладовые, ритмические особенности» посвящена сопоставительному сравнению средств выразительности фортепианных сюит в творчестве европейских и китайских композиторов и состоит из трех разделов.

В разделе 3.1 «Отражение ладово-ритмических и формообразующих основ традиционной китайской народной музыки в фортепианной сюите» рассматриваются созданные китайскими композиторами на протяжении XX в. более 20 произведений для фортепиано в жанре сюиты. Большинство из них было написано в соответствии со сложившейся в западных странах теорией композиции и художественными приемами, по их содержанию отличает одна общая тенденция: создание произведений, несущих в себе характерные черты китайской нации, отражающих ее мышление и восприятие действительности. Так, в первых произведениях (Лю Сюэ'ань «Китайская сюита», 1936 г.) Дин Шаньдо «Детская сюита», 1953 г.) авторы опирались на чувство горячего патриотизма, нравы и обычаи китайского народа, передавали актуальные для своего времени идеи патриотизма и счастливой жизни людей после образования Китайской Народной Республики. Эти произведения для фортепиано, наполненные народным духом и национальным колоритом, свидетельствуют о начале использования определённых изобразительных приемов, очень популярных в Европе во второй половине XIX века, во время распространения идей позднего романтизма.

Самым выразительным художественным средством, передающим все характерные черты китайского народа, его искусства, в китайской музыкальной культуре является мелодия. Прямое заимствование, цитирование народных мелодий и мотивов при создании произведений для фортепиано можно назвать одним из основных

художественных методов, получивших развитие и распространение в творчестве китайских композиторов-постнеофольклористов. Так как заимствуемые мелодические элементы зачастую легко узнаются слушателями, то такие произведения очень легко приобретают популярность в народной среде. Например, в сюите для фортепиано Цуй Шигуана «Шальдунские обычаи» основная мелодия в трех первых пьесах заимствована из местных мелодий и напевов провинции Шаньдун. Китай является государством с огромной территорией и потому в нем, кроме титульной нации — китайцев-ханьцев, проживает еще множество малых и больших народов. (всего около пятидесяти пяти, включая монголов, корейцев, русских, тибетцев, народности хуэй, тай и др.). У них всех в ходе длительного процесса исторического развития сформировались свои культурные традиции, богатое национальное музыкальное наследие. Используя их песенные и танцевальные мелодии в качестве тематического материала, композиторы находят новое звучание для своих сочинений. Например, сюита для фортепиано «Впечатления от Юга» Чжу Цзяньэра (Юг – это общее название южных провинций Китая, в которых, проживает более 30 народов) состоит из 5 пьес, в основе которых, по замыслу автора, лежит 5 мелодий небольших народностей этого региона. В качестве других примеров в диссертации приводятся и анализируются сюиты «Картины Башу» Хуан Хуэя, «Пейзажи Цзяннани» Чу Ванхуа, «Песни Восточной Монголии» и семь пьес для фортепиано «Внутренняя Монголия» Сан Дуна, «Народные песни Юньнани» Чэнь Чжуаньсинь, сюита «Синьцзян» Шв Фу, «5 песен Юньнани» Чжу Цзяньэр и др. Таким образом, перенимая и сохраняя темповое противопоставление в европейской сюите (быстро – медленно – быстро), китайские композиторы использовали народные мелодии и ритмы, что обусловило принятие европейской формы сюиты, и вместе с тем сохранность принципа мышления китайцев – философское повествование.

В фортепианных сочинениях китайские композиторы часто использовали разновидности пентатоники. Европейскими композиторами XIX в. (Ф.Лист, А.Бородин) пентатоника воспринималась как специфическое художественное средство, подчеркивающее неевропейский колорит в произведениях. Однако вследствие принципиальных отличий европейских и восточных ладов, мелодии и гармонии часто возникали стилистические противоречия. Для их преодоления композиторы постоянно искали способы и пути согласованного соединения китайской мелодии и европейской гармонии. В настоящее время наиболее распространенными методами композиторской интерпретации ладовых особенностей китайской народной музыки являются следующие: растворение народного лада в традиционных европейских гармонических функциях; ослабление функциональных тяготений с опорой на основные элементы народного лада и акцент на смешанность народных ладов; выделение народных интонационных особенностей с помощью многоладовости и вариативности тональности. Ладотональность является квинтэссенцией эстетических представлений определенной народности, основным смысловым элементом. В многообразной китайской фольклорной музыке есть типы ладов, которые отличаются от традиционных европейских ладов – минорного и мажорного. Среди них наиболее часто встречающимися являются лады из пяти звуков (пентатоника) и образованные на их основе лады из шести и семи звуков (по типу европейской гаммы). Основная их особенность заключается в том, что на основе пяти основных (начальных) нот «гун», «шан», «цзюе», «чжи», «юй» возникают различные ладовые звукоряды, включая звукоряды из шести и семи нот. Таким образом, можно составить пять видов ладовых систем (пентатоник): гунн, шан, цзюе, чжи, юй. Последовательности из этих пяти нот

принято называть пентагоникой, известной в европейской музыкальной культуре как пентагоника «до-ре-ми-соля-ля». В диссертации анализируются характерные особенности каждой из пентагоник.

Интересно отметить, что каждая ступень пентагоники имеет вербальное, смысловое значение, а также цветовые и астральные ассоциации, каждая из ступеней в своём звучании отражает конкретные природные звучания. На фоне европейской культуры особенно очевидным становятся связи в Китае мелоса и речи, врождённая интонационная чуткость китайцев, их способность к «слышанию» и «воспроизведению» почти неувимых европейцами интонационных колебаний.

Наряду с использованием основных систем пентатоники, в китайской музыке важным стало совершенствование принципов гармонизации мелодий. Хотя в традиционной китайской музыке существовали приемы многоголосия и полифонии, но они не оформились в законченную систему, что во многих ранних произведениях, созданных китайскими авторами, порождало стилистические конфликты между мелодией и гармонией. Главным образом они проявлялись: 1) в плохой сочетаемости сильных функциональных связей ступеней мажорно-минорных ладов европейской музыки и слабой ладовой связи ступеней китайской пентатоники; 2) в китайской народной музыке большое внимание уделялось мелодическому рисунку, горизонтальному направлению развития мелодии, но не её гармонизации. Процесс поиска стилистической целостности и гармоничности музыкальных произведений, развития пентагонической полифонии непрерывно продолжается с 20-х годов XX века до наших дней. В результате творческих поисков и исполнительской практики, длившихся несколько десятилетий, китайскими композиторами были достигнуты значительные успехи. На основе анализа фортепианной сюиты Цуй Шигуана «Обычай Шаньдунца» выявлены наиболее важные характеристики полифонии в китайской музыке: А) изменение структуры гармонии; В) прием вертикализации пентатоники; С) изменение колорита пентатоники; D) хроматические аккорды и их нетрадиционное применение; E) модуляция ладов, находящихся в далеких интервальных отношениях; F) последовательное моделирование тактов; G) полиаккорд и политональность (наслоение тональностей); H) гармонический рисунок.

В разделе 3.2 «Диалог образно-художественного строя в китайских и европейских фортепианных сюитах» обращается внимание на близость образного строя фортепианных сюит, созданных китайскими композиторами, и европейских сюит. Их общность в контрастном сопоставлении вечных тем в искусстве: добра и зла, мира и войны, в панорамности картин природы, восприятия окружающего мира детьми и взрослыми, в отражении личных переживаний, бытовых зарисовок, духовной лирики. Также образный строй сюит раскрывается и через трактовку самого музыкального инструмента – фортепиано. Красочность регистровки, гонкая и разнообразная идеализация, тембральные нюансы, контрастное ударно-мелодическое туше – всё это объединяет с одной стороны, а с другой, расширяет средства художественного воплощения образного мира европейских и китайских фортепианных сюит.

Среди наиболее распространённых образно-тематических сфер в фортепианных сюитах стали: мир детства (Дин Шаньдэ «Веселый праздник», 1953 г., аналоги – «Детский альбом» П. Чайковского, «Детский уголок» К. Дебюсси), обращение к художественной экспозиции и образному миру живописных работ (Ван Лисань «Картины Фукуяма Мейи», 1979 г., аналогия – «Картинки с выставки» М. Мусоргского, использование поэтических программных эпиграфов – «Времена года» П. Чайковского, «Фангастическая симфония» Г.

Берлиоза).

В фортепианных сюитах китайских композиторов органично синтезированы особенности европейской музыкальной формы, которая наполнялась новым художественно-образным содержанием. В нём отражались особенности музыкального языка различных регионов Китая, специфика песен или танцев различных малых народностей. Форма временной организации китайских сюит для фортепиано соответствовала традиционной европейской музыкальной форме. В процессе эволюции китайской фортепианной сюиты композиторы начали использовать национальные формы, принцип организации которых обуславливается обязательным чередованием быстрого и медленного темпов. Проведенный компаративный анализ китайских и европейских сюит для фортепиано выявил принципиальное сходство на уровнях организации формы, темпо-ритма, программно-тематического начала в художественно-образной сфере.

В разделе 3.3 «Преломление европейских традиций в китайских сюитах для фортепиано: компаративный анализ» рассматриваются принципы формообразования фортепианной сюиты. В европейской музыке очень часто присутствует трехсоставной компонент $A - B - A$ «тезис – антитезис – синтез», т.е. единство противоположностей – основа всей западной философии. В китайской музыке структура $A - B - A$ очень редко используется. Обычно она представлена схемой: «свободно – медленно – быстро – очень быстро – свободно». Свободная манера исполнения соответствует принципу восточного философского мышления. Такая исполнительская манера сформировалась еще в эпоху династий Сун и Тан и схожа с европейским приемом *tempo rubato*. Форма временной организации произведения «свободно – медленно – быстро – очень быстро – свободно» является главной моделью развития музыкального мышления китайских композиторов. На примере анализа сюит для фортепиано Ван Лисая «Картины Фукуяма Мейи» (1979) и Ся Лана «Пейзажи баньна» (1987) в диссертации обосновывается практика использования традиционной формы временной организации произведений китайских композиторов, а также отмечается появление новых принципов организации музыкальной формы: «свободно – медленно – свободно», «свободно – быстро – свободно», «свободно – медленно», «свободно – быстро», «свободно – медленно – свободно – быстро – свободно» и др.

Что касается тональной организации в сюитах европейских композиторов, то основными являются следующие три вида: 1) трехчастная структура с «рамкой» (тональное обрамление, арочная симметрия); 2) организация с формой рондо (принцип повторности, рефрентности тоналности); 3) структура $T - D - S - T$, т.е. типичная классическая организация тоналностей по принципу функционально-гармонических соотношений. Китайские сюиты являются программными и именно поэтому принципы тональной организации, наиболее распространенные в Европе, можно в большинстве случаев наблюдать в китайских произведениях, как, например, в сюитах «Наброски для фортепиано» Ван Жэньляна, «Радостный праздник» Дин Шаньдэ, «Сюита для фортепиано» У Шинце, «Драматической сюите» Чжу Жаоюя, «Картины Фукуяма Мейи» Ван Лисая, «Сычуаньская опера» Сун Минчжу, «Горные цветы» Цзян Цзусиня, «Зоопарк» Ли Инхя, «Три дочери Лю» Цзинь Сяня, которые подробно анализируются в диссертации.

Важным является и рассмотрение ритма в сопоставлении его понимания в европейской и китайской культуре. Для европейской музыки преимущественно характерен равномерный ритм, который используется и в китайской музыке, но в ней так же часто используются неравномерные ритмы, что подчеркивает свободное течение мелодии, обогащает ее различными ритмическими оттенками (свободный синкопированный ритм,

пунктирный ритм). В качестве примера приводится сюита для фортепиано Ся Лана «Нейзаж края баньяна». Причину различий в ритмической организации китайской и европейской музыки можно найти только в общекультурном контексте: по свидетельству исследователей, европейский ритм математичный, а китайский – гибкий. Это определяется тем, что ход мыслей европейцев математичен, а у китайцев – эластичен.

Столь же глубинные отличия характерны и для фактуры музыкальных произведений, созданных европейскими и китайскими композиторами. Причина того, что в китайской музыке основой музыкального мышления является горизонтальный вектор и практически отсутствует вертикальное полифоническое развитие, очень многогранна. Во-первых, в отличие от Запада в Китае такое явление, как смешанный хор, отсутствовало со времен эпохи Хань, что затрудняло формирование полифонии. К тому же, в китайской опере существовала традиция пения не своим голосом, что смешало границы между мужскими и женскими партиями, и потому говорить о полифонии в такой ситуации уже не приходится. Во-вторых, китайская пентатоника и одноголосные мелодии полностью соответствовали настроениям аристократии: «следование естественному для достижения спокойствия», «спокойная размеренная жизнь на покое», ее идеологии «золотой середины» и принципу «не-деяния». Но более глубокая причина различия фактуры в китайской и европейской музыке таится в цивилизационных различиях, разных культурных и эстетических традициях: европейская культура пространственная по своей сути, а китайская – временная. Китайская музыка в полной мере отражает ориентированность китайской культуры на время, стремление придать пространству временные характеристики. Основными приемами, которые используются для этого в музыке, являются протяженность мелодии, изменчивость ритма и мелодии, ее волнистый характер, чередование слабых и сильных долей и быстрого и медленного темпа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные научные результаты диссертации

1. Жанр фортепианной сюиты сформировался в европейской музыке в эпоху Барокко, развивался на протяжении нескольких столетий и характеризуется многообразием своего воплощения в творчестве композиторов различных стилевых направлений и национальных школ. Классический тип старинной танцевальной сюиты утвердил в XVII в. австрийский композитор Йоганн Якоб Фробергер. Основой художественного содержания сюиты является принцип контрастного сопоставления темпоритмической организации танцев.

В эпоху Барокко (XVII – первая половина XVIII в.) сюита становится одним из ведущих жанров в творчестве западно-европейских композиторов. В XVIII в., в соответствии с развитием эпохи Классицизма, сюита классического типа утратила прежнее значение, уступив главенствующее место сонате и симфонии.

В XIX в. в европейской музыкальной культуре возобновляется интерес к жанру фортепианной сюиты. В соответствии с эстетическими взглядами композиторов эпохи Романтизма сюита стала определять программность. Начиная с XIX в. жанровое определение «сюита» часто заменяется понятием «цикл», что не меняет сути сочинений, структура которых представляет собой ряд, последовательность (сюита) или круг (цикл) близких по образному содержанию пьес, объединённых общим художественным замыслом.

В XX веке в сюите отразились тенденции авангардного искусства, для которого характерно свободное сочетание творческих стилей и направлений, традиционных

творческих методов и инновационных средств выразительности. В творчестве современных композиторов сохраняется устойчивый интерес к жанру фортепианной сюиты, в котором по-новому интерпретируется форма, ладотональные и темпоритмические соотношения [2].

2. Формирование жанра фортепианной сюиты в Китае связано с популяризацией фортепианной музыки и распространением европейского инструмента фортепиано. Условия его распространения в Китае XX века связаны с интеграцией страны в мировое сообщество. Исторические и социокультурные условия бытования фортепианной музыки в Китае непосредственно зависели от политических реформ, Гастроли пианистов, заслуживших мировое признание, способствовали популяризации фортепианной музыки. Открытие национальных специальных музыкальных учебных заведений способствовало становлению китайской национальной композиторской школы. Европейская музыкальная культура начала широкомасштабно проникать в художественную культуру Китая. Появление миссионеров и коммерсантов, поселившихся в крупных городах (Шанхай, Гуанчжоу, Шинбо, Тяньзинь, Харбин и др.) расширило возможности приникновения фортепианной музыки в Китае: открывались специализированные магазины, где продавались европейские музыкальные инструменты, легализовалась деятельность иностранных школ, христианских церквей, где во время служб использовалось фортепиано, распространялось любительское музицирование. Распространение современного фортепиано в Китае послужило культурной и художественной основой для формирования и развития жанров европейской музыки, в том числе и фортепианной сюиты [2; 3; 4].

3. Основными историко-культурными предпосылками становления жанра фортепианной сюиты в Китае явились: творчество китайских музыкантов, ранее соприкоснувшихся с европейским музыкальным искусством; – композиторская и педагогическая деятельность иностранных музыкантов, приезжавших на гастроли или на более продолжительный срок творческой работы в Китае.

Среди китайских композиторов, впервые использовавших в своём творчестве западноевропейские приёмы музыкального письма, были Сянь Сихой, Ма Сълун, Люй Цзи, Хо Лутин, Хуан Цзы. В Китае гастролеровали русские композиторы А. Скрябин, Н. Рубинштейн, С. Рахманинов, польский пианист Л. Годовский. В китайских городах с 1923 по 1954 г. преподавал С.С. Аксаков, который затем с 1955 г. работал в Минске в Средней специальной музыкальной школе при Белорусской государственной консерватории. 1920-е годы в Китае характеризуются формированием инновационного художественно-эстетического направления «Новая музыка», интенсивно развивавшегося на протяжении всего XX века. В рамках именно этого направления формируется жанр фортепианной сюиты.

Эволюция китайской фортепианной сюиты на протяжении XX в. характеризуется 4 этапами:

– 1930 - 1945-е гг. – период становления, связанный с комплексным осмыслением существующих образцов жанра, характеризуется синтезом европейской композиторской техники с традиционной китайской музыкой. Появление в 1936 г. первой фортепианной сюиты Лю Сюаня «Китайская сюита», а также сюиты «Весенняя прогулка» (1945 г.) Динь Шаньдэ.

– 1949 – 1966 гг. – период раннего интенсивного развития жанра, характеризуется созданием методики композиторского творчества, основанной на единении принципов формообразования жанра фортепианной сюиты в европейской академической музыке и сочетающихся с ними народными китайскими традициями. Созданы сюиты Динь Шандо «Весёлый праздник». Лю Чжуан «Спортивная сюита», Сан Тупа «Семь монгольских мелодий для фортепиано», Цзян Цзусиня «Храмовый праздник», Хуана Хувея «Картина Банпу». Для этого периода характерно также создание фортепианных транскрипций: У Цзущан и Ду Минсин «Русалочка».

– 1966 – 1976 гг. – реакционный период, связанный со спадом композиторской деятельности и обусловленный политикой «культурной революции», характеризуется созданием сюит – обработок балетов на актуальную тематику: Ду Минсин «Красный женский батальон».

– 1976 – 1999 гг. – период «возрождения» жанра фортепианной сюиты, связанный с обновлением музыкального языка, ритмов, гармоний, образного строя, характеризуется появлением первых образцов китайской фортепианной сюиты, созданных в атональной технике, выделяются два важнейших направления – неософолклоризм и неосовангардизм (Ван Лисань «Картины Фукуяма Мейи», Цуй Шигуан «Обычай Шаньдуня», Чжу Цзяньэр «Горные дуга», «Впечатления от Юга», Ся Лан «Пейзажи Баньня», Мо Фан «Тень дитя Запада», Таь Дун «Воспоминания о 8 акварелях» и др.) [2; 4; 6].

4. Претворение художественных принципов жанра фортепианной сюиты в творчестве китайских композиторов свидетельствуют об интеграционных процессах в развитии китайской и европейской музыки. В китайской музыке фортепианная сюита стала одним из тех жанров композиторского творчества, в которых отразилось необычайно сжатое время познания, усвоения и переосмысления европейского формотворчества. Стилиевое разнообразие фортепианных сюит китайских композиторов свидетельствует об органичном принятии всего предшествующего исторического опыта развития жанра. Но опыт формирования европейской сюиты трансформирован в условиях развития традиционной китайской культуры.

Компаративный анализ позволил выявить основные особенности освоения и творческого переосмысления жанра фортепианной сюиты в Китае:

– заимствование, цитирование народных мелодий, как одного из основных, характерных выразительных средств, передающих национальный колорит. Кроме титульной нации – китайцев-ханьцев, в Китае проживает около пятидесяти пяти малых и больших народов, поэтому использование их песенных и танцевальных мелодий в качестве тематического материала для фортепианных сюит значительно обогащает и расширяет многоцветие неповторимого национального колорита;

– интерпретация национальных ладов в сочетании с классическими европейскими гармоническими функциями. При этом в творчестве используются два композиторских метода: *«растворение» народной лады* в традиционной европейской гармонии и *смешение народных ладов, полиладовость*. В отличие от европейской мажорно-минорной ладовой системы китайская народная музыка формировалась на основе пентатоники (пять звуков – гун, шан, цзюе, чжи, юй – в европейской записи – до, ре, ми, соль, ля), каждый из звуков которой может образовывать новый пентатонический лад. Кроме того, дополнительные,

производные звуки могут образовывать и семиступенную пентатонику. Такая сложная ладовая система китайской народной музыки очень затрудняет её согласование с европейской гармонией. Сложность гармонизации народного мелоса проявляется: в плохой сочетаемости сильных функциональных связей ступеней мажоро-минорных ладов европейской музыки и слабой ладовой связи ступеней китайской пентатоники; в определяющем значении в китайской народной музыке горизонтального развития мелодии, но не её гармонизации:

– опора на темпоритмические основы музыкальной формы классической фортепианной сюиты с сохранением национальных особенностей фиксации метра и ритма. В европейской музыке часто присутствует трёхсоставной компонент А – В – А («тезис – антитезис – синтез»), или единство противоположностей, что согласуется с западной философией. В китайской музыке структура А – В – А очень редко используется, строение произведений китайских композиторов характеризуется не скованным структурно-формальными рамками развитием, что можно представить схемой «свободно – медленно – быстро – очень быстро» и определить как главную модель музыкального мышления китайских композиторов. Свободное темпоритмическое развитие весьма распространено в китайской музыке и соответствует принципу восточного философского мышления. Начиная с 1950–60-х годов при создании фортепианных сюит использовались традиционные китайские формы временной организации музыкальных произведений. Ван Лисань («Картины Фукуяма Мейи»), Ся Лан («Пейзажи банья») и другие композиторы развили новые принципы организации музыкальной формы, сходные с европейскими (двух- и трёхчастная, рондо), сохранив при этом национальные особенности китайского музыкального мышления:

– тональная организация фортепианных сюит китайских композиторов основывается на принципах, получивших распространение в творчестве европейских композиторов: трёхчастная организация с «рамкой» (арочная симметрия) – Ван Жэнлянь, Цзиь Сян «Три дочери Лю»; организация в форме рондо (принцип рефрениости, повторности тональностей);

– структура Т – D – S – Т (тоника – доминанта – субдоминанта – тоника), т.е. типичная классическая организация тональностей по принципу функционально-гармонических соотношений – Дин Шаньдэ «Радостный праздник», У Шипце «Сюита для фортепиано» и др.;

– художественно-образная сфера фортепианных сюит китайских композиторов близка образному строю европейских сюит. Их сущность – в контрастном сопоставлении вечных тем в искусстве: добра и зла, мира и войны, в панорамности картин природы, восприятия окружающего мира детьми и взрослыми, а отражении личных переживаний, бытовых зарисовок, духовной лирики.

Образный строй сюит раскрывается и через трактовку самого музыкального инструмента – фортепиано. Красочность регистровки, тонкая и разнообразная педализация, тембральные нюансы, контрастное ударно-легатное туше – всё это объединяет, с одной стороны, а с другой, расширяет средства художественного воплощения образного мира европейских и китайских фортепианных сюит [1; 2; 3; 4; 5; 6].

Рекомендации по практическому использованию результатов

Результаты диссертационного исследования с 2008 года внедрены в учебный процесс Лоянского педагогического университета (КНР). Материалы диссертации используются в

чтении курсов лекций по «МХК: история музыки», «Искусство XX в.: традиционные искусства (творческие объединения, направления и авторская стилистика)», проведении практических занятий («Анализ памятников художественной культуры»), в методике и практике современного исполнительского фортепианного искусства («Курсы базового образования: фортепиано»), также могут инициировать научно-исследовательские поиски в области развития национальных культур.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в научных рецензируемых журналах

1. Пэй, Хан. Развитие фортепианной сюиты в Китае в середине XX ст. / Хан Пэй // Весці Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2007. – № 7. – С. 67–73.
2. Пэй, Хан. Формирование жанра сюиты для клавишных инструментов в европейской музыкальной культуре / Хан Пэй // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2008. – № 2. – С. 35–38.
3. Пэй, Хан. Пентатоника как проявление национального музыкального мышления // Хан Пэй // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2009. – № 1 (51). – С. 98–102.

Статьи в научных сборниках

4. Пэй, Хан. Компаративный анализ тональной драматургии в сюитах для фортепиано европейских и китайских композиторов / Хан Пэй // Праблемы вывучэння культурных сувязей на этнакантактных тэрыторыях у славянскім свеце: навуц. тр. / сост. и навук. рэд. А.І. Лакотка; ІМЭФ НАН Беларусі. – Мінск: Права і эканоміка, 2008. – Вып. 4. – С. 148–154.

Материалы научных конференций

5. Пэй, Хан. Лад национализации—пятиступенный лад / Хан Пэй // Культура Беларуси в мировом культурном пространстве: традиционные ценности и проблема современности: XXXI итоговая научная конференция студентов, магистрантов и аспирантов, Минск, 20 – 21 апреля 2006 г. – Минск: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2006. – С. 113–125.
6. Пэй, Хан. Пути проникновения сюиты для фортепиано в Китай / Хан Пэй // Региональная научно-практическая конференция студентов, магистрантов и аспирантов: II Машеровские чтения. Витебск, 24 – 25 апреля 2007 г. – Витебск: Бел. гос. ун-т. П.М.Машерова, 2007. – С. 260–261.
7. Пэй, Хан. Фортепианное творчество китайского композитора Ван Ли Сан / Хан Пэй // Культура Беларусі і сусвет: агульнае і асаблівае: XXXIII выніковай навуковай канферэнцыі студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў, Минск, 23 – 24 апреля 2008 г. – Минск: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2008. – С. 122–127

31/12
Хан Пэй

РЕЗЮМЕ

Пэй Хан

Жанр фортепианной сюиты: компаративный анализ европейского и китайского музыкального творчества

Ключевые слова: жанр фортепианной сюиты, европейская фортепианная сюита, китайская фортепианная сюита, китайское композиторское творчество, китайская музыкальная культура, пентатоника, мелодические, ритмические, ладогональные, художественно-образные характеристики, компаративное соотношение европейской и китайской фортепианной сюиты.

Цель работы – выявить наиболее общие признаки сходства и характерные отличия жанра фортепианной сюиты в европейском и китайском музыкальном творчестве.

Методы исследования. Компаративный анализ обеспечил сравнение исторического развития, формообразования, формирования выразительных средств в фортепианной сюите европейских и китайских композиторов. Исследование основывается на комплексном контекстуальном изучении жанра фортепианной сюиты, включая философско-эстетический, языково-выразительный аспекты его рассмотрения с использованием таких методов как общелогический (анализ, синтез, обобщение, сравнение), исторический, компаративный или сравнительно-сопоставительный, конкретно-проблемные методы музыкально-текстологического анализа.

Научная новизна исследования. Впервые определен исторический путь развития жанра фортепианной сюиты в китайской музыкальной культуре. Выявлены условия проникновения и популяризации фортепианной сюиты в Китае. Охарактеризовано влияние китайской традиционной философии и эстетики на фортепианное творчество китайских композиторов. Рассмотрена система пентатоники на материале фортепианных сюит китайских композиторов. Прослежена тенденция спецификации национального творчества китайских композиторов.

Рекомендации по использованию. Результаты диссертационного исследования могут послужить основой для изучения проблем жанра фортепианной сюиты и её использования в исполнительской практике. Материалы исследования существенно дополняют теоретические курсы специальных музыкальных учебных заведений, как в Китайской Народной Республике, так и в Республике Беларусь.

Область применения: искусствоведение, культурология, история и теория музыки, музыкальная педагогика.

Пэй Хан

Жанр фартэпійнай сюіты: кампаратыўны аналіз еўрапейскай і кітайскай музычнай творчасці

Ключавыя словы: жанр фартэпійнай сюіты, еўрапейская фартэпійная сюіта, кітайская фартэпійная сюіта, кітайская кампазітарская творчасць, кітайская музычная культура, пентатоніка, мелалычныя, рытмічныя, ладатанальныя, мастацка-вобразныя характарыстыкі, кампаратыўныя суадносіны еўрапейскай і кітайскай фартэпійнай сюіты.

Мэта работы – выявіць найбольш агульныя прыкметы падабенства і характэрныя адрозненні жанра фартэпійнай сюіты ў еўрапейскай і кітайскай музычнай творчасці.

Метады даследавання. Кампаратыўны аналіз забяспечыў параўнанне гістарычнага развіцця, формаўтварэння, фармавання выразных сродкаў у фартэпійнай сюіце еўрапейскіх і кітайскіх кампазітараў. Даследаванне засноўваецца на комплексным кантэкстуальным вывучэнні жанра фартэпійнай сюіты, уключаючы філасофска-эстэтычны, моўна-выразны аспекты яго разгляду з выкарыстаннем такіх метадаў, як агульналагічны (аналіз, сінтэз, абгульненне, параўнанне), гістарычны, кампаратыўны або параўнальна-супастаўляльны, канкрэтна-праблемныя метады музычна-тэксталагічнага аналізу.

Навуковая навізна даследавання. Упершыню вызначаны гістарычны шлях развіцця жанра фартэпійнай сюіты ў кітайскай музычнай культуры. Выяўлены ўмовы пранікнення і папулярызавання фартэпійнай сюіты ў Кітаі. Ахарактарызаваны ўплыў кітайскай традыцыйнай філасофіі і эстэтыкі на фартэпійную творчасць кітайскіх кампазітараў. Разглядаецца сістэма пентатонікі на матэрыяле фартэпійных сюіт кітайскіх кампазітараў. Прагледжана тэндэнцыя спецыфікацыі нацыянальнай творчасці кітайскіх кампазітараў.

Рэкамендацыі па выкарыстанню. Вынікі дысертацыйнага даследавання могуць паслужыць асновай для вывучэння праблем жанру фартэпійнай сюіты і яе выкарыстання ў выканальніцкай практыцы. Матэрыялы даследавання істотна данаўносяць тэарэтычныя курсы спецыяльных музычных навучальных устаноў, як у Кітайскай Народнай Рэспубліцы, так і ў Рэспубліцы Беларусь.

Тэма выкарыстання: мастацтвазнаўства, культуралогія, гісторыя і тэорыя музыкі, музычная педагогіка.

SUMMARY

Pei Hang

Piano suite genre: comparative analysis of European and Chinese composition

Keywords: piano suite genre, European piano suite, Chinese piano suite, Chinese composition, Chinese musical culture, pentatonic scale, melodic, rhythmic, mode-tonal art-image characteristics, comparative correlation of European and Chinese piano suite

The purpose of the dissertation is to reveal the most distinctive features of the piano suite genre in European and Chinese composition.

Methods of research: comparative analysis ensured the comparison of historical development, formation and evolution of the means of expression in European and Chinese piano suite. The research is also based on the complex contextual study of the piano suite genre, including language expression and philosophic-aesthetic aspects of consideration, using such methods as *obschologicheskyy* (analysis, synthesis, generalization, comparison), a historical, comparative, and comparative-comparative, problem-specific methods of music-textological analysis.

The scientific novelty of the research. The historical way of piano suite genre in Chinese musical culture is determined for the first time. The research reveals the conditions of penetration and popularization of piano suite in China and characterizes the influence of traditional Chinese philosophy and aesthetics on Chinese piano composers. On the material of Chinese piano suites pentatonic scale system is examined. The tendency to the nationalization of the Chinese composers' creative activity is traced.

Practical application and recommendations for use. The results of the research can serve as the basis for the study of the problems of piano suite genre and its usage in performing. The material of the research complements essentially the theoretical courses of special music educational establishments both in the People's Republic of China and in the Republic of Belarus.

Field of application – Arts studies, Culture, History and Theory of music, Musical pedagogy.

Научное издание

Цэй Хан

**ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ СЮИТЫ:
КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ
ЕВРОПЕЙСКОГО И КИТАЙСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА**

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

по специальности 17.00.09 -- теория и история искусства

Подписано в печать 02.06.2009. Гарнитура Times.
Формат 60×84/16. Бумага офсетная. Ризография.
Усл. печ. л. 1,63. Уч.-изд. л. 1,91. Тираж 100 экз. Зак. 58.
Ул. Московская, 15, 220007, г. Минск