

Дай Мэнин – аспирантка кафедры
музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)
daimengying0421@qq.com

Dai Mengying – postgraduate student at the Department
of Music Education and Training
Herzen State Pedagogical University of Russia
(St. Petersburg, Russia)
daimengying0421@qq.com
ORCID 0009-0008-9704-7249

УДК 78

DOI 10.61908/2413-0486.2025.43.3.170-193

КИТАЙСКИЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ В АККОРДЕОННЫХ МИНИАТЮРАХ ВАН ЮЙПИНА

Аннотация

Статья посвящена оригинальным произведениям для аккордеона китайского композитора Ван Юйпина. Целью работы стало выявление национальных особенностей композиторского стиля. Впервые исследован семантический спектр миниатюр «Аратская песня» и «Вешняя гора Лян» в аспекте китайской музыкально-поэтической традиции. В авторской манере Ван Юйпина подчеркнута органичное сочетание национальных элементов лада, ритма, фактуры с западноевропейской стилиевой основой. Сделан вывод о характере косвенного согласования программы и музыкального содержания пьес, о приёмах работы композитора с фольклорным материалом.

Ключевые слова: китайская профессиональная музыка, баян, аккордеон, программная миниатюра, китайский фольклор, национальный стиль

CHINESE NATIONAL ORIGINS IN ACCORDION MINIATURES BY WANG YUPING

Abstract

The article is devoted to one of the first original works for accordion in Chinese music by Wang Yuping. The aim of the work is to identify national characteristics of the composer's style. For the first time, a wide semantic spectrum of the miniatures “Song of the Arats” and “Spring in Liangshan” was studied in the aspect of the Chinese musical and poetic tradition. Wang Yuping's personal style emphasizes the organic combination of national elements of harmony, rhythm, texture with a Western European stylistic basis. Conclusions about the nature of indirect coordination between the program (titles) and musical content of the pieces, as well as the composer's techniques for working with folklore material are drawn.

Keywords: Chinese professional music, button accordion, accordion, program miniature, Chinese folklore, national style

Начало распространения аккордеона¹ в Китае относят к рубежу XIX–XX веков. Изначально инструмент бытовал в народной и военной среде как аккомпанирующий (соло и в составе ансамблей и оркестров), сопровождая песни, концертные номера, мероприятия. К середине XX века появились первые переложения музыки западноевропейских композиторов, обработки китайских народных песен.

В начале 60-х годов XX века наступил качественно новый этап, который характеризовался активизацией творческой деятельности китайских исполнителей-аккордеонистов Ван Юйпина, Го Тинши, Чжан Цзыцяна, Ли Цзяньлиня, Ян Чжихуа, Го Вэйсяна и др. Они стали авторами первых оригинальных сочинений, преимущественно программных миниатюр и обработок для солирующего аккордеона, ансамблевых пьес (позднее, в 1980-х годах – сюит и сонат). Процесс освоения инструмента осложнялся

¹ Наименование *аккордеон* в Китае используется для обозначения баяна и аккордеона. В тексте данной статьи сохраняется эта традиция наименований.

отсутствием учебно-педагогических материалов для аккордеона в китайских вузах, напряжёнными социально-экономическими условиями в период «культурной революции» (1966–1976). Допущенные при реализации программ Коммунистической партии Китая (КПК) «Великий скачок» и «Народные коммуны» серьёзные левачьи ошибки [14, с. 10] привели к беспрецедентным потерям и нанесли ущерб начинаниям середины XX века. В отсутствии собственного китайского репертуара бойкотировались сочинения иностранных композиторов, зарубежные учебные пособия, хрестоматии и сборники для инструмента. Композиторам КНР разрешалось заимствовать материал только из «образцовых опер». Отсутствовали систематизация и научно-методическое осмысление некоторых имеющихся в Китае учебных и нотных изданий для аккордеона. Положительным фактором можно считать лишь переложения для аккордеона фортепианных произведений западноевропейских композиторов.

В период «культурной революции» аккордеонный репертуар предстаёт в более упрощённом виде: сокращается количество оригинальных произведений. Но ситуацию нельзя оценить однозначно, так как в силу социально-политического запроса было создано большое количество обработок китайских народных песен, что стало, пожалуй, высшей точкой развития данного жанра. Однако, поскольку все эти произведения сочинены самими баянистами, эстетическая ценность их не слишком высока, «не до конца выявлены и задействованы богатые выразительные свойства баяна. То же касается композиционных приёмов, новаторства, результаты чего недостаточно значимы. Композиторы-баянисты обратили внимание только на внешний акустический эффект и воплотили “величественность”, монументальность, но не тонкость и богатую художественную выразительность в звучании инструмента» [7, с. 103].

Первопроходцем в данном процессе был исполнитель, композитор и педагог Ван Юйпин (王域平; 1940–2020). С 1959 года он обучался игре на

эрху (二胡) на музыкальном факультете Тяньцзиньской консерватории. Там же годом ранее, по инициативе директора этой консерватории Мяо Тяньруй (繆天瑞), началось обучение на аккордеоне как специальном инструменте. Занятия вёл Го Тинши (郭汀石; 1926–?), который учился игре на аккордеоне в Китае у белорусского педагога, имя которого установить не удалось. Го Тинши адаптировал для этого инструмента множество произведений. Следовательно, основы аккордеонного образования в Тяньцзине связаны с восточноевропейскими традициями.

Ван Юйпин начал учиться игре на аккордеоне самостоятельно по самоучителю, но затем инструмент был выбран им как второй специальный и профессионально освоен в классе Го Тинши. По окончании консерватории Ван Юйпин начал педагогическую карьеру, подготовив множество выдающихся исполнителей и педагогов².

Уже в студенческие годы он проявил интерес к творчеству. Его первыми работами стали переложения фортепианных сборников для аккордеона. Подробности их создания и первого издания таковы: композитор «заточил карандаш, взял линейку и ноту за нотой перенёс на чистовик, затем выгравировал стальную пластину и приступил к печати. Напечатанная кустарным способом в домашних условиях партитура была похожа на машинный оттиск» [20, с. 4]. Появились и первые несложные обработки. Некоторые из них были одnogолосным изложением китайских народных мелодий без сопровождения или с аккордовой гармонизацией.

² Среди его учеников: Цао Сяоцин (докторант Центральной консерватории), Ван Шушэн, Лю Вэньлинь и Сон На (профессора Тяньцзиньской консерватории), Луо Хань (доцент той же консерватории), Чжан Хуань и Ван Мин (декан и заведующий кафедрой исполнительства консерватории Синьцзянского нормального университета), Ли Цзяньлинь (декан консерватории Хэбэйского нормального университета), Чэнь Цзяньи и Чжан Сяобо (руководители магистратуры консерватории Шаньсийского университета и Сычуаньской консерватории), Ли Шимин (руководитель кабинета преподавания и исследования клавишных инструментов факультета музыки Нинсяского университета) и др. Они являются признанными лидерами, внесшими выдающийся вклад в развитие аккордеонного образования в Китае.

В последующие десятилетия жанр эволюционировал и усложнился в стилевом отношении. Первые обработки во многом определили специфику развития не только авторского стиля, но и всего китайского аккордеонного творчества XX века, прошедшего под знаком интеграции европейского инструмента с китайской музыкальной культурой. Показательными в этом отношении являются сольные пьесы Ван Юйпина для аккордеона: «Аратская песня» (начало 1960-х годов), «Песня водителя», «Вешняя гора Лян», «Год богатого урожая» (1980-е годы) и др.

«Аратская песня» (《牧民之歌》) – это одно из первых в Китае оригинальных произведений для аккордеона соло, написанное Ван Юйпином и Чжан Цзэнляном³. В своё время пьеса называлась «Аратской песней для Председателя Мао» («牧民歌唱毛主席»), она продолжала серию посвящений лидеру КНР того времени. Возможно, что название предназначалось для усиления социального воздействия и продвижения произведения на сцену. Позже закрепился краткий вариант названия. Премьера состоялась на первом музыкальном фестивале «Весна реки Хайхэ» (海河之春) в Тяньцзине в 1964 году. Авторское исполнение произвело фурор и было записано в прямом эфире несколькими телерадиокомпаниями [14, с. 12]. Дальнейшая концертная судьба была столь же успешной. В 1965 году Ван Юйпином была сделана аудиозапись и выпущена грампластинка, а в 1989 году на I Сессии выдающихся китайских произведений «Аратская песня» получила первую премию Общества аккордеонистов Китайской музыкальной ассоциации [2, с. 53]. Всё это подчёркивает важную роль произведения в становлении китайского аккордеонного репертуара.

С энтузиазмом восприняли «Песню» и музыковеды, оценив её значение как «первого в Китае самостоятельно написанного и значимого сольного

³ Чжан Цзэнлян (张增亮; дата рождения композитора не найдена) – исполнитель на баньху, в 1962 году окончил Тяньцзиньскую консерваторию и остался там преподавать.

произведения для аккордеона <...> распространённого по всей стране шедевра китайской аккордеонной музыки» [12, с. 100]. Ученики Ван Юйпина, Ван Мин и Чжан Хуань в своей статье подытожили значение смелых новаций «Аратской песни» – «первого примера введения этнического материала <...> полифонии и сложной трёхчастной формы» в музыку для аккордеона [11, с. 204].

Этим стилевым и композиционным принципам Ван Юйпин был верен на протяжении всего творческого пути, поэтому «Аратскую песню» можно рассматривать в комплексе с другими произведениями. Этнические прообразы в программном содержании и музыкальной стилистике также характерны для его миниатюры «Вешняя гора Лян» (《春到凉山》; версия перевода «Весна приходит в Ляншань») – второго объекта, избранного для анализа в данной статье.

Национальные каноны красоты в китайских поэтических, музыкальных произведениях представлены достаточно широко. В их анализе искусствоведы обычно дифференцируют «образность» – «репрезентант определённого настроения», чувств автора – и «смысл», проступающий через формальные структурные признаки, например, стиля и жанра [19, с. 18]. Оба феномена соотносятся как внутреннее и внешнее, абстрактное и конкретное содержание искусства, обычно порождая систему коннотаций [8, с. 124].

«Аратская песня» – это картинка повседневной жизни аратов – степных кочевников, крестьян-скотоводов, проживающих на обширных территориях Внутренней Монголии, Синьцзяна и части провинции Цинхай в Китае, в Монгольской Народной Республике и Сибири (Тыва, Российская Федерация) [1]. Их этническая судьба издревле переплетена с жизнью монголов – родственным этносом, предками которого выступают араты. «Вешняя гора Лян» связана с жизнью и бытом народа И Ляншаньского автономного округа провинции Сычуань. Тем самым в названия пьес композитором введены

семантически значимые элементы, указывающие на этносоциум определённых регионов («арат»), национальный быт и культуру («песня»), природу и местный ландшафт («гора», «весна / вешний»).

В «Аратской песне» образ этноса имеет ряд привычных для китайской традиции коннотаций. Во-первых, араты-кочевники стали олицетворением мужества и непоколебимости человеческого духа. Живя в единении с природой, народ выбирал территории для охоты и пастбищ в соответствии с изменениями климата, времён года и массой других условий, полагая, что человек должен не бороться с природой или уничтожать её, а проявить волю и энергию, чтобы понять, преобразовать её и использовать во благо. Данный этносоциальный подтекст углубляется тем, что в Китае упоминание о степях и лугах символизирует дух свободы, счастье человека, живущего на лоне природы. Во-вторых, как жители степей, араты считали небо и землю источником всего сущего. Их единство с человеком означает «более глубокое знание и понимание ценности природной среды как совершенного и гармоничного порядка», а также «формирование экологического чувства <...> как симбиотических отношений сосуществования» человека и природы [15, с. 46]. Приверженные такому мышлению араты обладали открытым характером и оптимизмом.

Богатую символику имеет образ лошади – важнейшего средства передвижения аратов, объекта добычи на войне и охоте. В Древнем Китае животное почиталось как воплощение бога, вершащего судьбы на земле, а «предки монголов использовали коня в качестве тотема своего клана» [18, с. 4]. В монгольских литературных памятниках лошадь наделялась магической способностью достигать неба, изображалась как сверхъестественное существо, прозорливое и спасающее от опасности. «Сакрализация лошади стала культурным наследием степных кочевников, традицией, которая постепенно абстрагировалась, превратившись в духовную концепцию», знак [10, с. 6].

Помимо традиционных в торжественном настрое «Аратской песни» угадываются и историко-социальные смыслы. В начале 1960-х годов китайский народ, пережив множество национальных потрясений первой половины XX века, двигался к лучшему будущему. Это требовало преодоления трудностей, трудолюбия, совместных усилий людей по преобразованию родины. Ван Юйпину удалось отразить такой обобщенный и искренний «голос Китая» тех лет.

Образы и смыслы пьесы «Вешняя гора Лян» связаны с символикой весны – ключевого периода в выращивании сельскохозяйственных культур и эмоциональной жизни человека. В китайском, как и межнациональном, понимании весна имеет коннотацию надежды на будущее. Первому из четырёх времён года обычно придаются значения «новой жизни» и «возрождения», чувства «счастья» и «благополучия» [17, с. 26].

В пьесе Ван Юйпина получили отражение и конкретные события из истории народа И, проживающего в отдалённых горных районах Ляншаня. В 1982 году Ляншань пережил «самую большую волну холода со времён освобождения. <...> Несколько сильных снегопадов в высокогорных районах заблокировали движение. Даже домашний скот не мог выйти из загона» [16, с. 22]. Приход весны спас людей, помог им выжить.

В «Вешней горе» символика весны может экстраполироваться и в социально-политическую сферу 1980-х годов, отражая вступление Китая в период реформ, открытости и социалистической модернизации. Тогда партия и правительство стремились развить производительные силы и как можно скорее достичь всеобщего блага для народа. Свидетельством тому стал доклад на Пятнадцатом съезде КПК товарища Цзян Цзэминя, подчеркнувшего, что «государство принимает меры, чтобы активизировать усилия по борьбе с бедностью» [16, с. 22], в том числе и в Ляншаньской автономной префектуре И. Наряду с этим в семантическое поле «Вешней горы» входят социально-политические смыслы, связанные с обелением «Банды четырёх», означавшие

завершение «культурной революции», возрождение китайского искусства, в том числе аккордеонного, в котором также наметились позитивные процессы. Таким образом, смысловая палитра произведения, вместившая ряд природно-социальных смыслов, широка и многозначна.

Специфику программы обеих миниатюр определяет образность, характерная для китайской поэзии. Автор стихов «сконцентрирован на сущностных вещах, максимально краток», что придаёт слогу выразительность и смысловой объём [6, с. 37]. Результатом этого обычно является «слияние чувства (эмоции) и обстановки» (*“Fusion of feeling and setting”*) [9, с. 187], – внутреннего и внешнего, психологического и фонового планов содержания. Китайский поэтический язык отличается «особым типом структуры предложений – простой и понятной, но в то же время маскирующей связь между эмоцией и обстановкой. Они представлены в сочетании, но не полностью интегрированы: между ними остаётся промежуток, который читатель должен заполнить сам» [9, с. 187–188].

В механизмах передачи программности в музыке, в том числе в пьесах Ван Юйпина, можно отметить нечто подобное охарактеризованному выше семантическому «зазору» в выражении эмоций и отображении картин жизни. В сложном сосуществовании программных смыслов (особенно социокультурных коннотаций) и музыки отмечается свобода, а порой и парадоксальная «отстранённость, иносказательность, неуловимость» [4, с. 159]. Следовательно, методы анализа языка китайской классической поэзии применимы и в музыковедении. Поэтому для адекватного понимания музыкального содержания столь важными становятся раскрытие авторского замысла, история создания, описание эмоциональных «образов».

В анализируемых произведениях Ван Юйпина программность имеет и внутримызыкальный характер, базируясь на характере жанровых прообразов. Цитаты из фольклора отсутствуют, но его черты настолько ясно отражены в авторских темах, что «каждое музыкальное построение может быть

[мысленно] дополнено текстом, чтобы стать вокальным произведением» [21, с. 47]. Мелодии Ван Юйпина близки народным песням, сложившимся в фольклорной импровизации, в результате коллективного творчества и бытования в устном обращении. Содержание фольклора связано с общественной жизнью, трудом, истинными чувствами людей, поэтому многие народные мелодии доступны по содержанию и запоминаемы. Примером может служить музыкальное обобщение этнического облика пастухов-кочевников в «Аратской песне». Оно создано посредством характерного ритмического рисунка из восьмой и двух шестнадцатых, изображающего скачущих по степи лошадей. Для показа галопа в последней части пьесы композитор «утяжелил» этот ритм при помощи аккордовой фактуры.

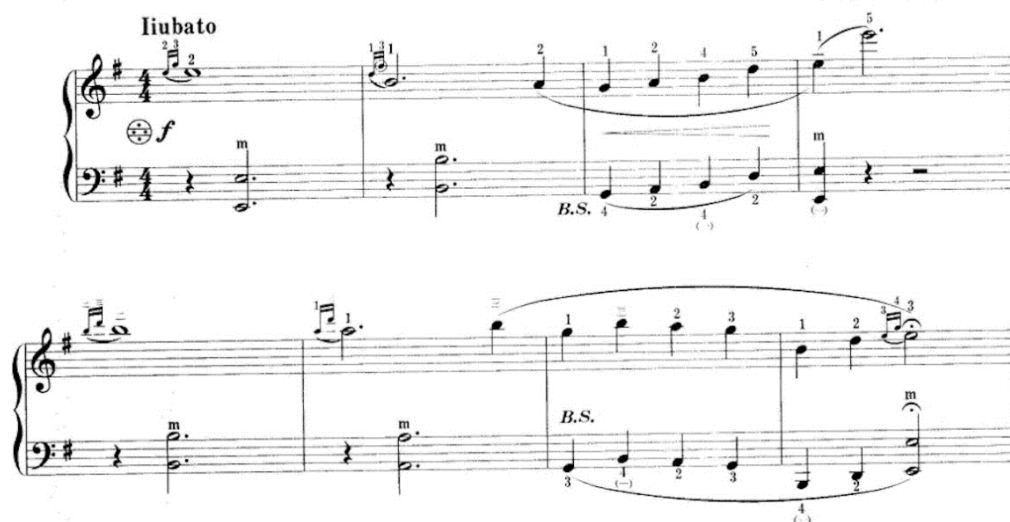
Единство словесного и мелодического ритма, присущее традиционному песенному фольклору, в темах композитора иногда проступает непосредственно. Речь идёт о влиянии стихотворного текста «на сложение музыкальной формы. <...> Стопе в музыке соответствует мотив, строке – фраза, двум строкам – предложение, рифмам – каденции. <...> Изначально метрическое строение песенных форм <...> исходило из регулярной метрики поэтического текста» [3, с. 14]. В них велика роль двутакта – «первоначальной метрической целостности» и «метрического механизма масштабного удвоения каждого следующего построения» [3, с. 14]. Имеются в виду масштабно равные построения, при повторе образующие более крупную целостность. Эти принципы текстомузыкального единства, выявленные в хоровой европейской музыке, оказались закономерными и для китайской фольклорной песенной традиции.

Данный тип мелоструктуры органично встраивается в сложную трёхчастную форму «Аратской песни» со вступлением и кодой ($A B A_1$, где первая часть написана в простой двухчастной форме, вторая часть, трио – в виде периода). Тематический контраст всей формы поддержан ладовым контрастом e юй-лада (羽 – A), h юй-лада (B) и репризным возвращением e

юй-лада (A_1) пентатоники, взаимодействующей с минорной сферой европейских тональностей *e-moll* и *h-moll* (пример № 1).

Пример № 1

Ван Юйтин. Аратская песня (вступление)



Лаконичное песенно-лирическое вступление (*Rubato*), в котором обыгрываются яркие пентатонические мотивы, воплощает монгольское национальное начало. Оно проявляется в особой роли мелизматике, мелодического орнамента, широком диапазоне – жанровых признаках монгольской протяжной песни (урт-дуу), в которой воспеваются степи, восхваляются резвые скакуны, содержатся мысли о родителях и предках, прославляется прекрасное чувство любви. Прототип монгольской протяжной песни определяет и жанровую основу трио «Аратской песни».

Завершающий вступление троекратный маршево-декламационный возглас переключает изложение в жанр коротких монгольских песен (богино-дуу), характеризующий энергичную основную тему (*Allegretto leggiero*) в ритме скачки.

Её первое четырёхтактовое предложение складывается из двух однотоковых фраз ($a\ b$) и присоединения двутакта ($b_1\ c$), образуя структуру, напоминающую суммирование с завершающей переменной, по терминологии Л. Мазеля – $a\ b\ b_1\ c$ (пример 2, т. 2–5).

Пример № 2

Ван Юйпин. Аратская песня (основная тема)

Подобная организация мелодии соответствует принципам лексического и смыслового строения четверостиший древнекитайской поэзии. Как в четырёх поэтических строках, в четырёх тактах мелодии второй такт – это «ответ» первому, третий такт перенимает материал второго ($b\ b_1$), а четвёртый «отвечает» третьему. Отметим также другие особенности, среди которых: повтор, «ответ» / антитеза, «рифма», определённое чередование тонов, ритмические фигуры и др., которые сложились ещё в середине XI в. (династия Чжоу, 1045–220 годы до н. э.). Образцы самого раннего сборника народных песен «Гофэн» (国风) из «Книги песен» («Шицзин»; 诗经), «вероятно <...> были сложены в своеобразной речитативно-декламационной манере» [5, с. 26]. Ритм текстовых и музыкальных фраз песен из «Гофэн» един. «Все народные песни состоят из четверостиший, куплеты повторяются и наслаиваются, всё это даёт ощущение симметрии, стройности и баланса» [13, с. 15].

Второе предложение основной темы «Аратской песни» также построено как четверостишие, повторяя первое на октаву выше (пример № 2, т. 6). В варьированном переизложении периода завершается серия построений, сопоставленных по типу «растущих» поэтических структур (период с переизложением: $1+1+2+4+8=16$ тактов). Орнаментирование мелодии, «растворение» её в пассажных фигурациях и равномерном ритме

шестнадцатых усиливает энергичность. Тот же образный оттенок закреплён в дополнении к периоду (следующие 10 тактов), где утверждаются трихордовые мотивы *e-d-h*, *a-g-e* из мелодических каденций темы (пример № 2, т. 3, 5). Благодаря синкопам они приобретают смешанные черты возгласа и пляски-марша. Появляются и новые жанровые детали: длительная трель на тоническом звуке и морденты отсылают к прообразам коротких монгольских песен, к звукоподражательной семантике конского ржания. Трихордовые мотивы развиты во второй части простой двухчастной формы, они преобразованы в плавную, размеренную по ритму песенную мелодию.

Лирическая тема Трио (*Andante cantabile*) строится в форме периода с переизложением, напоминая о вариационной вокально-строфической форме, что близко фольклору (пример № 3)

Пример № 3

Ван Юйпин. Аратская песня (часть В, Трио)

Andante cantabile

5

9 B.S.

13

17 rit. pp

Мелодические «волны» при повторении уже не сопровождаются аккомпанементом, а впервые в китайских произведениях для аккордеона излагаются полифонически (пример № 3, т. 9–16). К «цветистой» мелодии верхнего голоса присоединяется контрапункт в нижнем голосе, создавая, наряду с варьированием темы в 5-тактовом дополнении аналогии фольклорной импровизационности. При помощи полифонизации фактуры автор реализует принцип диалога китайских народных песен, пение дуэтом, в котором мужчина и женщина, исходя из регистрового расположения мелодических линий, раскрывают свои сокровенные чувства.

Реприза возвращает энергичность первоначального образа, а в коде помимо укрупнённых аккордами ритмов скачки присутствуют песенные интонации из второй части основной темы и медленной лирической темы Трио. Перенесённая в нижний регистр, она приобретает оттенки значительности, мужественного величия.

Пьеса «Вешняя гора Лян» также написана в сложной трёхчастной форме и с привлечением ресурсов юй-лада и западноевропейского натурального минора: *a-moll* (первая часть *A* и реприза *A₁*), *e-moll* (вторая часть *B*).

Вступление (*Ad libitum pastorale*) воспринимается как эскиз утреннего музыкального пейзажа, воплощающего застывшую тишину в тремолирующих, мерцающих «пустых» кварто-квинтовых созвучиях в высоком регистре. Этот тип созвучий, как и песенная мелодия в басу, станет основой средней части формы, сочетающей обаяние природной картинки с оттенком лирической задумчивости.

Основная тема (*Allegro leggiero*) начинается с изложения четырёхтактового предложения, делящегося на две двутактовые фразы (пример № 4). Она komponуется согласно выявленным ранее принципам развития поэтической структуры. В переключках фраз второй такт «отвечает» первому.

Пример № 4

Ван Юйтин. Вешняя гора Лян (основная тема)

Allegro Leggiero



В отличие от тематизма «Аратской песни» в третьем такте «Вешней горы» полностью повторяется материал первого такта, но далее, по аналогии с поэтическими структурами, четвёртый такт тоже является ответом третьему такту, образуя структуру *a b a c*. Повторение материала во втором предложении происходит квинтой выше, рождая аналогию со сменой речевого тона высказывания. Тот же композиционный приём с «ответами» второго и первого, четвёртого и третьего тактов отражает фольклорно-поэтический принцип композиции.

Однотакты первого предложения гармонизованы тоникой и субдоминантой, во втором предложении – тоникой и минорной (натуральной) доминантой с замыканием на тонике. Эти повторяемые гармонические обороты с их натурально-ладовым колоритом вносят элементы тональной многозначности *a-moll/d-moll*, *a-moll/e-moll* и делают звучание необычным. Синкопированные периодические (отчасти варьируемые) ритмы в мелодии динамизируют тему, подчёркивая её жанрово-танцевальный прообраз, а равномерные по ритму репетиционные фигуры сопровождения напоминают об ударных инструментах, важных для китайской народной традиции.

В развитии темы при прогрессирующем дроблении её элементов возникают различного рода производные периодические структуры (пример № 5).

Пример № 5

Ван Юйтин. Вешняя гора Лян (фрагмент основной темы)



Они же встречаются и в предкульминационном этапе развития, при дальнейшем варьировании сократившись до многократно повторяемого выразительного мотива в кульминации (пример № 6).

Пример № 6

Ван Юйтин. Вешняя гора Лян (кульминация основной темы)



Медл. ье Трио (*Andante cantabile*) песенными интонациями, кварто-квинтовыми созвучиями сопровождения и мелодическими фигурациями родственна вступлению пьесы. Строение созвучий коренится в пентатоническом звукоряде, но в средней части нечёткость тонального центра компенсируется присутствием повторяемого педального тона *e*. Остатная ритмика, как и в основной теме, напоминает об аккомпанементах традиционных китайских песен с участием ударных инструментов, из-за ритма «покачивания» звучащих здесь более мягко. Благодаря такому

характеру возникает визуальный образ одетых в национальные одежды людей, идущих по степи с песнями и плясками (пример № 7).

Пример № 7

Ван Юйтин. Вешняя гора Лян (Трио)

The musical score is for a piano trio. It is written in 3/4 time and the key of D major. The score is divided into three systems. The first system starts with the tempo marking 'Animato cantabile' and the dynamic 'p'. It features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The second system is marked 'flessibile' and 'm'. It continues the melodic and harmonic development. The third system is marked 'm' and shows further melodic and harmonic progression. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines.

Материал Трио (имеющего строение развивающей простой двухчастной формы) варьируется более разнообразными по сравнению с медленной частью «Аратской песни» приёмами. Поначалу в четырёхтактовых фразах (пример № 7, т. 5–8, 9–12, 13–16, 17–20), как и в некоторых прежних темах, претворяются «ответные» принципы китайских традиционно-поэтических структур, сочетаясь как $a b a_1 c$. Далее мелодия переходит в верхний голос (с этого начинается развивающая часть простой двухчастной формы) и колорируется терцово-квартовыми фигурациями, природа которых может быть сопоставлена с гетерофонией. Затем вся двухчастная композиция вариантно повторяется, образуя тему и её орнаментальную вариацию. Фигурированная фактура в сочетании с нетерцовыми вертикалями пентатонического происхождения придаёт теме романтико-импрессионистские оттенки. Пасторальные элементы, близкие вступлению пьесы, развиты далее и в одноголосной каденции с жанровым признаком инструментального наигрыша. Пентатонически-трихордовое

движение мелодии в свободном ритме вне тактового размера, высокий регистр напоминают импровизацию на традиционной флейте сяо.

В сокращённой динамической репризе основная тема произведения представлена лишь своим первым периодом, фактура которого варьируется и в коде, завершаемой в торжествующе-радостных тонах.

Итак, проделанный анализ позволил выявить в миниатюрах Ван Юйпина большое разнообразие фольклорно-этнических прообразов экстра- и интрамузыкального плана. К первым отнесём программность, особенностью которой является сумма коннотаций широкого временного и этносоциального диапазона: от традиционной символики до современных реалий бытия китайского народа. Анализ образной многосоставности, смысловой символики заголовков и специфики их музыкального преломления привёл к выводу о принадлежности программы обеих миниатюр к обобщённому типу. Истоком косвенных смысловых корреляций стал не только структурно-семантический «промежуток», как специальный приём смыслообразования китайской поэзии, но и непонятный характер музыкального искусства. Сложность и свобода корреляций внемузыкальных образов и их музыкального решения может восходить к видовым различиям поэзии и музыки как разных систем искусства.

В тематизации обеих миниатюр Ван Юйпином обобщены закономерности *традиционного стихосложения*. Это оказало влияние на качество микро- и макрокомпозиции миниатюр, позволило произведениям быть столь же лаконичными, чёткими, ясными по структуре, а следовательно, и по музыкальной мысли, как древнекитайские поэтические источники. Авторский стиль приближен к национальному наличием таких отличительных черт народных песен, как: краткость, точный или варьированный повтор, песенная форма (простая двух- или трёхчастная), где инструментальная мелодия, если она исходит из знания фольклорной традиции, может быть «подтекстована».

Фольклорно-жанровые прообразы второго, интрамузыкального, плана наиболее разнообразны и занимают центральное положение, репрезентируя собственно *песенно-танцевальный фольклор*. Его жанровая амплитуда довольно широка. Однако смысловое «расстояние» между программой и музыкальным содержанием непосредственно отзывается на характере воплощения фольклорных источников разной региональной принадлежности.

В «Аратской песне» монгольское национальное начало композитор выразил очень ярко: через жанровые особенности протяжных и коротких песен, юй-лад пентатоники (как самый показательный, часто встречающийся вид звукоряда, удобно согласующийся с западноевропейской минорной тональностью), через бытовые звукоподражания (скачка лошади и др.). В «Вешней горе Лян» песенно-танцевальная культура народа И трактована более обобщённо, с преобладанием общекитайской национальной музыкальной символики: пентатоники, синкоп и моторно-танцевальных ритмов, штрихов темброподражания традиционным инструментам. В целом в обеих миниатюрах фольклорное и композиторское, китайское и западноевропейское начала представлены в стилевом равновесии, но региональные оттенки выражены по-разному: во второй миниатюре они прослушиваются слабее.

В этом плане метод китайского композитора можно сопоставить с трактовкой фольклора западноевропейскими композиторами-романтиками, например, Ф. Шопеном, Ф. Листом, Э. Григом. Разветвлённая, разножанровая система народных прообразов, на которые опиралось их мышление, с одной стороны, весьма ярко воплотилась в их произведениях, с другой – в целом была подчинена их авторской индивидуальности.

Соответствие данному «двойственному» подходу, конечно, примерное. Тем не менее Ван Юйпином представлено два варианта работы с фольклором: во-первых, это подробная и детальная его разработка с подчёркиванием этнической жанровой и региональной специфики, во-

вторых, обобщённая национализированная трактовка. Во втором случае фольклор подчинён не столько индивидуальности композитора (как у выдающихся романтиков), сколько общекитайской фольклорно-этнографической модели композиторского фольклоризма (термин Н. Г. Шахназаровой), которая была характерна для начального этапа развития в первой половине XX века, но воспроизводится Ван Юйпином во второй половине столетия.

Специфику авторского подхода отражают приёмы введения фольклора. Для Ван Юйпина характерен бесцитатный метод, создание авторского музыкального тематизма на основе элементов фольклора. Ладовой особенностью обеих миниатюр стало главенство пентатоники с унификацией звукового состава мелодии и гармонии. Приёмы мелодического и фактурного варьирования (при переизложениях, в репризах) восходят одновременно к классическому орнаментально-фигуративному типу и к фольклорной «импровизационности». Нередко преобразование в виде прогрессирующего дробления, последовательного сокращения масштабов построений, оказывается сродни сонатной разработочности, что проявляется в развитии самых ярких, семантически значимых мотивов («Вешняя гора Лян»).

Исполнительское мастерство Ван Юйпина способствовало воплощению всего спектра выразительных и технических приёмов игры на инструменте. Композиторской трактовке аккордеона свойственна упомянутая выше монументальность звучания, типичная для ярких кульминаций, динамических реприз и торжественных завершений обоихopusов. Такой «крупный штрих», возможно, восходит к китайской практике аккомпанемента на аккордеоне, звучания инструмента на массовых мероприятиях. Однако в круг отличительных авторских параметров трактовки инструмента входят виртуозность игры, регистровая и тембровая детализация звучания. Соответствующая этому лёгкость и прозрачность фактуры отдельных тем направлена композитором на воспроизведение традиционного одноголосия

или монодийно-гетерофонного склада китайской музыки устной традиции. Наряду с этим, Ван Юйпин положил начало традиции звукоизобразительности и темброподражания на аккордеоне звучанию народных инструментов.

В перспективах исследования – расширение аналитических горизонтов в сфере аккордеонного искусства КНР: обращение к произведениям других композиторов, рассмотрение не только миниатюр, но и крупных циклов, в том числе сонатных. К дальнейшим задачам отнесём включение этого корпуса произведений в общий контекст развития китайской музыкальной культуры, сравнительный анализ музыки для аккордеона в контексте стилевых процессов современности, где значительное место занимает обращение композиторов к фольклору, способствующее национализации этого инструмента в Китае.

Литература

1. Араты // Booksite.ru : сайт. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/067/871.htm> (дата обращения: 27.10.2024).
2. Ван Дэцун. К истории развития аккордеонного репертуара в Китае (1949–1966) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 3 (33). С. 50–56.
3. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М. : Сфера, 1998. 343 с.
4. Лю Иннань. Источники образности в китайских фортепианных сочинениях // Университетский научный журнал. 2021. № 64. С. 158–164.
5. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. Вып. 1. М. : Музыка, 1978. 543 с.
6. Смертин Ю. Г. Образность языка китайской классической поэзии // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2022. № 5. С. 36–47.
7. Спешилова О. И. Особенности развития аккордеонного искусства в России: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Уфа, 2006. 215 с.
8. Хань Ц., Джин Л. Анализ образности перевода «独坐敬亭山» с точки зрения гештальта // Современные технологии – 2023 : сборник статей Международной научно-практической конференции (9 октября 2023 г.). Петрозаводск : Новая Наука, 2023. С. 123–132.
9. Weng W. X. A Critic of the Aesthetics of “Xing” in the Book of Songs and its Correspondence to Contemporary Poetry – A Case Study of Xia Yu’s Poetry Language. In WengWenxian. *Parallel Processes in the Language of Modern and Contemporary Russian and Chinese Poetry*. Moscow : Institute of Linguistics, RAS, 2019. P. 184–211.

10. 包红梅。论蒙古族文学中马形象的神性[J]。内蒙古民族大学学报(社会科学版), 2019, (05) 第 4–13 页。[Бао Хунмэй. О божественности образа коня в монгольской литературе // Журнал Университета национальностей Внутренней Монголии. Общественные науки. 2019. № 5. С. 4–13].
11. 王茗,张欢。为时代立学—致恩师王域平教授[J]。中国音乐, 2013, (04). 第 203–206 页。[Ван Мин, Чжан Хуань. Пример эпохи – профессор Ван Юйпин // Китайская музыка. 2013. № 4. С. 203–206].
12. 高洁。中国手风琴音乐艺术发展史研究[D]北京:中央音乐学院。2003,4 175 页。[Гао Цзе. Развитие аккордеонной музыки в Китае: диссертация. Центральная консерватория, 2003. 175 с.].
13. 易柯宇。《诗经·国风》中晋地民歌的音乐性探析[J]。艺术评鉴, 2018, (08): 第 14–15 页。[Йи Кейю. Анализ музыкальности народных песен Шаньси в «Книге песен – Гофэн» // Художественная критика. 2018. № 8. С. 14–15].
14. 马晓光。王域平对我国手风琴发展贡献研究[D]。山东师范大学, 2014, 共 67 页。[Ма Сяогуан. Исследование вклада Ван Юйпина в развитие аккордеона в Китае: дис. магистра. Цзинань: Шаньдунский педагогический университет, 2014. 67 с.].
15. 乌恩。论草原文化的价值系统.中国·内蒙古第二届草原文化研讨会论文集. 2005 (11), 第 60–70 页。[У Энх. О системе ценностей пастбищной культуры // Материалы Второго симпозиума по пастбищной культуре Китая и Внутренней Монголии. Китай, 2005. № 11. С. 60–70].
16. 黄林。春到凉山[J]。中国民族, 1983, (05). 第 22–24 页。[Хуан Линь. Вешняя гора Лян // Китайская нация. 1983. № 5. С. 22–24].
17. 曹梦。俄汉观念词“весна/春”的语言文化对比研究[D]。哈尔滨师范大学, 2021, 共 77 页。[Цао Мэн. Сравнительное исследование языка и культуры русско-китайского концепта «весна/春»: дис. магистра. Харбин: Харбинский педагогический университет, 2021. 77 с.].
18. 景秀丽。先秦文学中的马及其文化精神[D]。辽宁师范大学, 2007, 共 36 页。[Цзин Сюли. Лошади и их культурный образ в доциньской литературе: дис. магистра. Далянь: Ляонинский педагогический университет. 2007. 36с.].
19. 邱建国。对唐诗宋词中几种常见意象的探析[J]。参花(下), 2021 (11), 第 18–19 页。[Цюй Цзяньго. Анализ некоторых общих образов в поэзии Тан и Сун // Цветок женьшеня. 2021. Ч. 2. № 11. С. 18–19].
20. 乔苏颖。是他, 引领中国手风琴走向世界[D]。山西大学, 2014, 共 39 页。[Цяо Суйин. Он вывел китайский аккордеон на мировой уровень (Ван Юйпин): дис. магистра музыковедения. Шаньси: Шаньсийский университет, 2014. 39 с.].
21. 陈一鸣。民族性时代性通俗性——浅谈王域平先生的两首手风琴作品[J]。齐鲁艺苑, 2000, (04), 第 46–48 页。[Чэнь Имин. Распространение, национальные особенности, время создания двух произведений для аккордеона Ван Юйпина // Арт-сад Ци Лу. 2000. № 4. С. 46–48].

References

1. Araty [Arats]. *Booksite.ru*. Website. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/067/871.htm> (27.10.2024). (In Russ.).
2. Van Detsun. K istorii razvitiya akkordeonnogo repertuara v Kitaye (1949–1966) [On the History of the Accordion Repertoire Development in China (1949–1966)]. *Aktual'nyye problem vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of Higher Musical Education]. 2014. No. 3 (33), pp. 50–56. (In Russ.).
3. Kyuregyan T. S. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in Music of the 17th–20th Centuries]. Moscow : Sfera, 1998. 343 p. (In Russ.).
4. LyuInnan'. Istochniki obraznosti v kitayskikh fortepiannykh sochineniyakh [Sources of Imagery in Chinese Piano Compositions]. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal* [Humanities and Science University Journal]. 2021. No. 64, pp. 158–164. (In Russ.).
5. Rozenshil'd K. K. *Istoriya zarubezhnoy muzyki. Vyp. 1* [History of Foreign Music]. Issue 1. Moscow : Muzyka, 1978. 543 p. (In Russ.).
6. Smertin Yu. G. Obraznost' yazyka kitayskoy klassicheskoy poezii [Imagery of the Language of Classical Chinese Poetry]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika* [Bulletin of Moscow State Regional University. Series: Linguistics]. 2022. No. 5, pp. 36–47. (In Russ.).
7. Speshilova O. I. *Osobennosti razvitiya akkordeonnogo iskusstva v Rossii* [Features of Accordion Art Development in Russia : Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Ufa, 2006. 215 p. (In Russ.).
8. Khan' Ts., Dzhin L. Analiz obraznosti perevoda «独坐敬亭山» s tochki zreniya geshtal'ta [Analysis of the Imagery of the Translation of “独坐敬亭山” from the Point of View of Gestalt]. *Sovremennyye tekhnologii–2023, Sbornik statey Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Modern Technologies – 2023 : Collection of Articles, International Scientific and Practical Conference, Petrozavodsk, October 9, 2023. Petrozavodsk : Novaya Nauka, 2023, pp. 123–132. (In Russ.).
9. Weng W. X. A Critic of the Aesthetics of “Xing” in the Book of Songs and its Correspondence to Contemporary Poetry – A Case Study of Xia Yu’s Poetry Language. In WengWenxian. *Parallel Processes in the Language of Modern and Contemporary Russian and Chinese Poetry*. Moscow : Institute of Linguistics, RAS, 2019, pp. 184–211.
10. Bao Hongmei. On the Divinity of the Image of Horse in Mongolian Literature. In *Journal of Inner Mongolia University for Nationalities (Social Sciences Edition)*, 2019, (05), pp. 4–13. (In Chin.)
11. Wang Ming, Zhang Huan. Establishing Learning for the Times – A Tribute to My Mentor Professor Wang Yuping. In *Chinese Music*, 2013. No. 4, pp. 203–206. (In Chin.)
12. Gao Jie. *Research on the Development History of Accordion Music Art in China*, Dissertation. Beijing : Central Conservatory of Music. 2003. April, 175 p. (In Chin.)
13. Yi Keyu. An Analysis of the Musicality of Folk Songs from Jin in The Book of Songs: National Winds. In *Art Criticism*. 2018. No. 8, pp. 14–15. (In Chin.)
14. Ma Xiaoguang. *Research on Wang Yuping’s Contribution to the Development of Accordion in My Country* : Dissertation. Jinan, Shandong Normal University, 2014, 67 p. (In Chin.)
15. Wu En. On the Value System of Grassland Culture. In *Proceedings of the Second Grassland Culture Symposium in Inner Mongolia*. China, 2005. No. 11, pp. 60–70. (In Chin.)
16. Huang Lin. Spring Comes to Liangshan. In *Chinese Ethnic Groups*. 1983. No. 5, pp. 22–24. (In Chin.)
17. Cao Meng. *A Comparative Study of the Language and Culture of the Russian and Chinese Conceptual Word “Spring/春”*: Dissertation. Harbin, Normal University, 2021, 77 p. (In Chin.)

18. Jing Xiuli. *Horses and Their Cultural Spirit in Pre-Qin, Literature* : Dissertation. Dalian, Liaoning Normal University, 2007, 36 p. (In Chin.)
19. Qiu Jianguo. An Analysis of Several Common Images in Tang Poetry and Song Lyrics. In *Canhua* (Part 2), 2021. No. 11, pp. 18–19. (In Chin.)
20. Qiao Suying. *It Was He Who Led the Chinese Accordion to the World* : Dissertation. Shanxi, Shanxi University, 2014, 39 p. (In Chin.)
21. Chen Yiming. Nationality, Timeliness and Popularity – A Brief Discussion of Mr. Wang Yuping's Two Accordion Works. In *Qilu Art Garden*. 2000. No. 4, pp. 46–48. (In Chin.)

Получено: 21.05.2025

Принято к публикации: 26.09.2025

Дата публикации: 07.10.2025

Received: 21.05.2025

Accepted: 26.09.2025

Accepted: 07.10.2025