

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Цао С. Влияние клавирного творчества И. С. Баха на полифонические произведения для фортепиано китайских композиторов // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 3. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.3.71568 EDN: LQMBKO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71568

Влияние клавирного творчества И. С. Баха на полифонические произведения для фортепиано китайских композиторов

Цао Синьюй

аспирант; кафедра истории исполнительского искусства, музыкальной критики и медиатеchnologies;
Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

420015, Россия, республика Татарстан, г. Казань, ул. Большая Красная, 38

✉ csy19971117@gmail.com



[Статья из рубрики "История музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.3.71568

EDN:

LQMBKO

Дата направления статьи в редакцию:

24-08-2024

Аннотация: В процессе становления китайской профессиональной музыки в XX веке одной из важнейших задач, которые ставились перед музыкантами, было создание произведений в разных жанрах. Освоение китайскими композиторами европейских полифонических жанров, форм и приемов происходило в тесной связи с изучением истории полифонии и анализом особенностей полифонического письма выдающихся композиторов прошлых веков. Изучение творчества И. С. Баха лежит в основе обучения как исполнителей-пианистов, так и композиторов. Целью исследования в статье является обнаружение в выбранных произведениях китайских композиторов примеров взаимодействия полифонических жанров и приёмов, сложившихся в клавирных произведениях Баха, с особенностями национального музыкального стиля. В статье анализируются произведения: инвенция "Глубокой ночью" Чжу Шируя, fuga № 8 на тему фуги из ХТК Баха и Пассакалия-фуга № 24 из цикла "24 фуги" Ю Сусянь. Автор статьи опирается на положения, выработанные в трудах российских и китайских ученых по проблемам полифонии В. Протопопова, И. Кузнецова, Чэнь Минчжи и других. В статье

использован комплекс методов, направленных на изучение особенностей освоения творчества Баха китайскими музыкантами, трактовку жанров инвенции, фуги, пассакалии в произведениях китайских композиторов. На основе изучения трудов китайских учёных и анализа произведений в жанрах инвенции, фуги на тему Баха в составе большого полифонического цикла, пассакалии сделан вывод об уникальности образцов китайской полифонии и своеобразной трактовке баховских традиций в китайской фортепианной музыке, идущей от столкновения разных культурно-эстетических представлений китайцев и европейцев. В рассмотренных произведениях формы, сложившиеся в западноевропейской барочной музыке, наполняются новым содержанием, а присущие китайской традиционной музыке средства выразительности адаптируются к строгим полифоническим канонам. Определяющими в рассмотренных произведениях являются сочетание диатоники и ангемитоновой пентатоники, комплементарной ритмики и ритмических фигур, характерных для китайской традиционной пекинской оперы, смешение полифонического и гармонического фактурных типов.

Ключевые слова:

китайская музыка, китайская полифония, Чэнь Минчжи, Чжу Шируй, Ю Сусянь, инвенция, fuga, пассакалия, Иоганн Себастьян Бах, большой полифонический цикл

История развития китайской фортепианной музыки в XX веке неразрывно связана с освоением западноевропейских форм, жанров и приёмов организации тематического материала на примере произведений мировой музыкальной классики в ведущих жанрах фортепианной музыки, а именно сонаты, полифонии, пьесы, этюда.

В существующей на сегодняшний день литературе подробно изучены вопросы исторической периодизации развития фортепианного искусства в Китае [\[2; 3; 7; 8; 12; 14; 15; 18; 19\]](#). Актуальными проблемами изучения фортепианной музыки китайских композиторов являются: соотношение европейского и национального начал в китайской музыке, методы претворения элементов китайской традиционной музыкальной культуры в произведениях для европейского инструмента фортепиано, вопросы влияния национального тематизма и связанного с ним спектра средств выразительности на способы организации формы фортепианных произведений музыки [\[2; 8; 9; 14-19\]](#). Отдельными темами для обсуждения в научной литературе являются фортепианное обучение, духовно-эстетический аспект изучения истории мирового фортепианного искусства, особенности мировоззрения, отраженного в образном содержании произведений европейских композиторов и проблемы понимания китайскими музыкантами новой для них логики музыкального мышления [\[4; 6-8; 10-13; 22\]](#). Влияние европейской и русской фортепианной школы проявилось в следовании сложившимся тенденциям развития фортепианного исполнительства.

Изучение китайской фортепианной полифонической музыки – актуальная задача современного музыковедения, требующая специального исследования. Предметом рассмотрения в настоящей статье являются полифонические произведения для фортепиано в разных жанрах, а именно инвенция «Глубокой ночью» Чжу Шируя, Фуга и Пассакалия из цикла «24 фуги» (№ 8 и № 24 соответственно) Ю Сусянь. Выбор жанров в указанных произведениях неслучаен – композиторы создавали их, опираясь на образцы И. С. Баха и своеобразно трактуя их, применяя баховские полифонические приёмы в условиях «китайского стиля». Обнаружение особенностей взаимодействия признаков,

сложившихся в полифонии Баха, с элементами, присущими китайской музыке, явилось целью статьи. Раскрывая её, автор считает необходимой задачей обратить внимание на условия знакомства китайских музыкантов (в частности, пианистов) с музыкой И. С. Баха и обстоятельства изучения его творчества.

Произведения И. С. Баха занимают важное место в фортепианной педагогике Китая. В учебных заведениях начального, среднего и высшего звеньев музыкального образования учащимися изучаются пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», инвенции и симфонии, танцы из партит, прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира», «Музыкальное приношение» композитора. Педагогические задачи, которые ставятся перед китайскими учениками, осваивающими музыку Баха: «научить слушать и слышать каждый голос в многоголосном изложении на всем его протяжении, прослеживая слухом логику его развития, его интонации, ...«вертикали», складывающиеся в результате движения разных голосов...» [6. С. 178], дополняются знакомством нового для китайских учащихся содержания – глубоко интеллектуального, возвышенного, связанного с чужой для китайцев духовной культурой и религией. Изучение исторического контекста творчества Баха, художественно-эстетического его содержания и связей с эстетикой барокко, представляется первостепенным при обращении китайских музыкантов к этой музыке – «эстетика исполнения произведений для фортепиано и музыкальный стиль должны оставаться в строгих рамках академических норм барокко» [28. С. 91]. В исследовании образно-эстетической стороны музыки Баха китайскими музыковедами часто применяется сравнительно-исторический подход. Например, в статьях Чжоу Зия «Краткий анализ сходств и различий музыкальных стилей Баха и Генделя в период барокко» [30] и Линь Цзяни «Краткий анализ стилистических особенностей полифонических музыкальных произведений Баха» [23] проводится глубокий анализ уникальности музыкальных стилей двух великих музыкантов барокко – Баха и Генделя. Сравнивая историко-биографический фон, личные качества, жанры и техники композиции двух композиторов, авторы освещают различия в их творческом подходе, а также подчеркивают их вклад в музыку барокко.

Как пишет Цзэн Сюнь, большое воспитательное значение при изучении произведений Баха младшими школьниками имеет анализ строения полифонической фактуры, интонационного-ритмического изложения каждого голоса, выбор средств артикуляции, динамики, ощущение темпоритма и его связь с характером музыки, знакомство с орнаментикой. Педагог при этом должен обладать необходимыми историческими и методическими знаниями для успешного изучения сочинений великого композитора. В качестве рекомендации автор при формировании навыка горизонтального слышания полифонической фактуры, контроля звучания каждого голоса рекомендует «больше слушать струнные квартеты» [28. С. 90.].

Всесторонний и глубокий анализ техники сочинения и художественной красоты исполнения контрапунктических произведений для фортепиано Баха и исполнительские рекомендации ценны не только для музыковедов и исполнителей-пианистов, но для широкого круга преподавателей музыки и музыкантов-любителей. Изучение и понимание техники контрапункта Баха позволяют исполнителям «раскрывать скрытые в произведениях музыкальные тайны» [29. С. 266] и ощущать в музыке Баха огромный потенциал для глубокого размышления и эмоционального выражения.

Музыка И. С. Баха оказала огромное влияние на становление китайского композиторского творчества в полифонических жанрах и формах. Ориентир на творчество выдающегося И. С. Баха – «отца полифонии» был закономерным для первых

шагов в изучении полифонических форм и приемов. Традиции в опоре на изучение западноевропейской классики были заложены в первые десятилетия XX века – годы формирования системы китайского фортепианного образования, исполнительства и композиторской школы. На начальном этапе в этом процессе большую роль сыграли образование первых консерваторий – Шанхайской, Центральной – и деятельность первых профессоров. Среди них нельзя не упомянуть имена Сао Юмэя, Хуан Цзы, Сан Туна, а также русских музыкантов Б. Захарова, А. Черепнина и многих других [См. об этом: 2; 3; 9; 12; 13; 14; 15; 25].

Вслед за Б. Захаровым «отцом фортепианного образования в современном Китае» [\[25\]](#) и другими иностранными педагогами-пианистами, произведения Баха в учебном процессе рекомендуются как основа в постижении законов музыкальной композиции, особенностей голосоведения в музыкальной ткани, развитии музыкального слуха и исполнительской техники, анализируются как образец сочинения. «Иоганн Себастьян Бах, великий композитор эпохи барокко, внёс значительный вклад в развитие полифонической музыки. До сих пор произведения Баха являются обязательными в репертуаре для каждого любителя фортепиано в процессе обучения. Его композиции, сложные, но строгие в голосоведении, с естественным ритмом и благочестивым эмоциональным содержанием, пользуются любовью исполнителей и часто исполняются на концертах», – пишет исследователь Чжун Тун [29. С. 265].

Исполнение клавирных произведений Баха в учебном репертуаре дополняется в высших музыкальных учебных заведениях Китая изучением в рамках лекционного курса истории и теории полифонии и практикой сочинения в различных формах с применением разнообразных композиционных техник и приёмов. Зачастую личность педагога объединяет в себе несколько ипостасей – теоретика, практика – композитора и пианиста, наставника – преподавателя по предмету «полифония» и по композиции. В китайской фортепианной музыке есть примеры сочинения педагогами и теоретиками полифонических произведений в качестве образца для молодых музыкантов – в частности, образцами сочинения в «баховских» формах являются инвенция «Глубокой ночью» Чжу Шируя, Фуга и Пассакалия из цикла «24 фуги» Ю Сусянь.

Двухголосная инвенция «Глубокой ночью» (1989) Чжу Шируя построена по образцу инвенций И. С. Баха.

В ее основе лежит популярная мелодия китайской пекинской оперы «Глубокой ночью». В пекинской опере данная песня часто применяется для выражения ночных размышлений героев, а также для изображения сцены в ночное время, китайскими композиторами она часто используется для создания обработок для различных традиционных инструментов – эрху, гучжэн, а также – для фортепиано [см. об этом, например: 20; 26]. В теме (в пентатоновом ладу *Н-чжи*) сохранены опорные тоны мелодии народной песни и внесены мелодико-ритмические фигурационные изменения, не лишаящие её приятной простоты. Второй голос вступает, имитируя начальный мотив темы октавой ниже, и перекликается с основным, образуя имитационно-подголосочное двухголосие. Черты пекинской оперы обнаруживаются в ритме: ритмическая фигура из четырех шестнадцатых с пунктиром на сильную долю, смещение ритмических акцентов с первой доли (в сочетании с переменным размером) типичны для пекинской оперы. О характере исполнения пунктиров в группе из четырех шестнадцатых на примере фортепианной пьесы Чу Ванхуа «Отражения Луны в источнике» Цюй Ва отметила: «именно “оттягивание” каждой шестнадцатой доли придаст течению музыкального времени узнаваемое сходство с особенностью ведения смычка при игре на эрху» [16. С. 31]. Имитацию народных

инструментов в инвенции Чжу Шируя «выдают» мелизмы, тремоло, общий характер мотивных «перебросов» между голосами.

1. Чжу Шируй. Инвенция «Глубокой ночью»

Также в духе музыки пекинской оперы решено кодовое завершение инвенции – на громкой динамике, с акцентами, с уплотнением фактуры и переходом на гомофонно-гармоническое, а затем и аккордовое изложение темы (здесь она видоизменена интонационно), что сообщает ей торжественно-гимнический характер.

2. Чжу Шируй. Инвенция «Глубокой ночью», кода

В инвенции различаются три раздела: экспозиция, развивающий раздел и реприза, однако тема и ответ в полном виде звучат редко. Развивающий раздел неконтрастный, оттеняющий характер носят пассажи в минорном наклонении (с устоем *cis*), синтаксическая дробность фраз (по 2 такта), здесь впервые появляются аккорды в концах фраз, а также часто встречающееся в серединах инвенций Баха попеременное паузирование одного голоса (или протяженный звук) на фоне вступающего с темой другого голоса. В репризе тема изменена, в том числе за счёт расширения её масштабов – в её развитие проникают интонации из середины, переливаются различные варианты мотивов, переходя из голоса в голос, взаимно дополняя друг друга мелодически и ритмически.

Инвенция Чжу Шируя «Глубокой ночью» демонстрирует оригинальный взгляд композитора на данный жанр и является его образцом в китайском национальном стиле.

Выражением уважения и признания величия гения Баха является обращение китайских композиторов к форме малого полифонического цикла «прелюдия и fuga», а также создание китайскими композиторами больших полифонических циклов прелюдий и fug или только fug с числовым обозначением 24. Сочинение fug во всех 24 тональностях для китайских композиторов имеет цель показать различие характеров воплощения национальных образов в европейской полифонической форме. «"Хорошо темперированный клавир" (48 прелюдий и fug) представляет собой высшее достижение Баха в области инструментального творчества и является одним из самых важных произведений в литературе для фортепиано, которое мир называет "Старым Заветом" фортепианной музыки» [29. С. 265].

Интересным примером трактовки формы fugи, входящей в большой полифонический цикл, является двойная трехголосная fuga № 8 ре-диез минор из цикла «24 fugи» Ю Сусянь. Вторая тема этой fugи взята из темы fugи ре-диез минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха. Композитор в предисловии к сборнику оговаривает свою идею цитирования и предлагает сочетать музыку Баха с китайской пентатоникой.

Первая тема экспонируется в партии баса: постепенно развёртываясь от тоники вверх, затем каскадами вниз по звукам пентатоники, мелодия в четвёртом такте возвращается к основному звуку.

3. Ю Сусянь. Fuga № 8 из цикла «24 fugи»

Далее она контрастно соединяется со второй темой и в том же голосе проводится еще раз. Вторая тема этой fugи – тема fugи ре диез минор Баха, данная в зеркальном варианте в натуральном миноре. Музыка по своему характеру спокойная, характер fugи Баха сохраняется.

4. Тема фуги ре-диез минор И. С. Баха

В такте 7 две темы одновременно заканчиваются на тонике «ре-диез». После этого идет связующий мотив. В тактах 9–12 обе темы проводятся в тональности доминанты ля-диез минор, контрапунктом включается средний голос, таким образом, обе темы по-прежнему звучат в крайних голосах фактуры – верхнем и нижнем. Связующее построение возвращает тональность ре-диез минор. В тактах 14–17 темы проводятся еще раз в ре-диез миноре, меняясь голосами, завершается экспозиция на тоническом аккорде ре-диез минора.

Разработка (такты 17–20) начинается с первой интермедии – она двухголосна, построена на гаммообразном движении, модулирует в фа-диез мажор. Темы вступают в тактах 21–24 в параллельной мажорной тональности: первая – немного изменённая по своему интервальному составу ввиду пентатоновой её основы – в басовом, вторая – в среднем голосе. Верхний голос является свободным контрапунктом. Вторая интермедия (такты 24–28), также двухголосная, модулирует в Си мажор (тональность VI ступени), подготавливая проведение обеих тем в этой тональности в тактах 29–32: первая тема – в среднем, вторая – в верхнем голосе на *f*. В нижнем голосе продолжает звучать свободный контрапункт.

После небольшого связующего перехода наступает стретта в тональности соль диез минор (такты 33–36): первая тема в соль-диез миноре проходит в верхнем голосе, в среднем голосе на третью долю на кварту ниже вступает модифицированный её вариант (вторая половина темы изменена в целях благозвучности). Вторая тема, которая контрастирует с первой в ее первом проведении в стретте, звучит в басовом голосе в зеркальном виде. В итоге образуется трехголосная полифоническая структура, сочетающая имитацию и контраст.

В тактах 36–39 вступает вторая стретта в си миноре (ладовый контраст к си мажору, звучавшему ранее в интермедии, служит средством развития), присоединяясь к первой и являясь канонической разработкой второй, баховской, темы фуги. Она вступает в верхнем голосе, также на *f*, и спустя один такт в среднем голосе появляется её имитация в зеркальном варианте. Первая тема звучит в басовом голосе одновременно с началом стретты, образуя, таким образом, контраст.

В тактах 39–41 звучит третья интермедия в соль-диез миноре, в которой происходит спад напряжения.

Реприза начинается в тактах 42–45 – две темы объединяются в тональности ре диез минор. Первая тема звучит в верхнем голосе, вторая проводится синхронно в среднем и нижнем голосах – в обычном и зеркальном видах соответственно.

В тактах 45–48 вступает третья стретта. Вторая тема в соль диез миноре проводится в верхнем голосе со ступеневыми изменениями, так как начинается с V ступени лада, что придает ей фригийский колорит. После одного такта вторая тема в исходном виде имитируется в басовом голосе, образуя каноническое соединение второй темы на дуодециму вниз. В первой теме в среднем голосе изменены отдельные ноты для гармоничного сочетания голосов по вертикали.

Заключительное репризное проведение тем в тактах 49–54 – кодовое. Композитор применяет аккордовые комплексы, подчёркивая величественность тем фуги. Первая тема в ре диез миноре звучит в верхнем голосе в секстовой дублировке, вторая тема – в среднем голосе. В нижнем голосе полифоническая конструкция поддерживается ходами

по трезвучию ре-диез минора вниз, к основному тону. Таким образом, в этом проведении тем полифоническая фактура смешивается с гармонической. Доминантовое трезвучие с ноной разрешается в тоническое трезвучие. В заключительном дополнении восходящие пассажи терциями устремляются вверх, заканчиваясь смешанным тоническим аккордом, содержащим мажорную и минорную терции.

5. Ю Сусянь. Фуга № 8 из цикла «24 фуги», кода

Используя баховскую тему в качестве второй темы фуги, Ю Сусянь погружает её в иное, пентатоновое, ладовое поле, контраст пентатоники и натурального минора в сочетании двух тем фуги используется композитором в качестве драматургического средства развития – сглаженный в экспозиции, он проявляется в развивающем и репризном разделах в вертикальных сочетаниях голосов – диссонансных с точки зрения классической теории полифонии (с квинтами, секундами, септимами), стреттах. Интонационно темы близки друг другу, а квинтовые и квартовые скачки в теме Баха роднят ее с китайскими народными песнями. Драматургическим задачам служит и отсутствие тематизма противосложения: его роль всегда выполняет одна из тем фуги, таким образом концентрация тематического развития усиливается и приводит к увеличению фактурных функций в коде: утолщению мелодии первой темы в сексту, контрапунктическому проведению второй темы и гармонической поддержке в виде арпеджио с басом в нижнем регистре – линейная, горизонтальная логика сочетается с гармонической, вертикальной.

Наследуя традиции Баха и его Пассакалии до минор китайские композиторы обращаются к этой форме в своих произведениях. Анализ Пассакалии до минор И. С. Баха с точки зрения жанра (с приведением ее целиком в качестве нотного примера) представлен в учебнике на китайском языке крупного китайского теоретика полифонии и педагога Чэнь Минчжи в его книге «Полифоническая музыка. Сочинение: Фундаментальный курс» [20. С. 260–276]. Примером сочинения в форме вариаций на оstinatную тему является Пассакалия-фуга си минор (трехголосная) № 24 из цикла 24 фуги Ю Сусянь. В пассакалии-фуге си минор Ю Сусянь объединяются структурные признаки обеих форм: минорный лад, трехдольный размер и постоянное повторение оstinатной басовой темы являются признаками пассакалии, а характер фуги очевиден в «надстройке» оstinатной басовой темы – фугированном изложении верхних голосов. Объединяющим стилевым средством выступает пентатоника.

В экспозиции тема оstinато проводится трижды. Начинается она с первого такта (т. 1–9) в басовом голосе, в си миноре (лад Н-юй). В изложении темы происходит отклонение в фа-диез минор с возвращением к основному тону. Тема пассакалии по характеру сдержанная, величественная, суровая, на протяжении всего произведения звучит октавами. Затем она повторяется еще раз (такты 9–18). В сочетании с ней происходит первое изложение темы фуги в среднем голосе. Задумчивая по характеру, она основана на начальном мотиве четырех звуков темы пассакалии.

6. Ю Сусянь. Пассакалия-фуга № 24 из цикла «24 фуги»

При третьем проведении темы оstinато (такты 18–27) вступает ответ фуги в нижнем #F-цзюэ ладе в верхнем голосе с противосложением в среднем голосе. Три контрапунктирующих голоса в 27-м такте последовательно заканчиваются каденцией четким звуком тоники Н-юй. Это также конечная точка экспозиции фуги.

Разработка (такты 27–36) начинается с оstinатной темы баса, которая проводится в четвёртый раз. В сочетании с ней звучит тема фуги в ре мажоре (Ре-гун) в среднем

голосе с противосложением в сопрано. В этой ре мажорной теме фуги также используется альтерация – соль-диез во взаимодействии с удержанной басовой темой. Такт 36 заканчивается тоническим аккордом. Далее в разработке тема оstinato прозвучит еще 4 раза: пятая вариация (такты 36–45) – в сочетании с темой фуги в верхнем голосе в зеркальном обращении. Шестая вариация (такты 45–54) переносится на верхний голос, а тема фуги в си-юй ладу – в нижний голос в октавной дублировке, завершаясь на тоническом аккорде си минора. Седьмая и восьмая вариации (такты 54–63) объединяются в канонической стретте с проведением оstinатной темы в среднем и верхнем голосах. В тактах 63–72 оstinатная басовая тема проходит в девятый раз, снова в басу в октавной дублировке, а верхний и средний голоса представляют собой интермедии фуги, развитые из материала темы, модулирующие в тональность си минор.

В репризе в тактах с 72 по 82 оstinатная басовая тема проводится в десятый раз с оглушительной силой (на *ff*). Тема-ответ фуги в фа-диез миноре проходит в верхнем голосе, тема входит в средний голос двумя тактами позже, тем самым образуется каноническая стретта, которая заканчивается в 82-м такте тоническим аккордом си минора.

В коде (такты 82–87) добавляется четвертый голос – басовый органнй пункт «си»: оstinатная тема звучит теперь в среднем голосе – в теноре – в си миноре, тема фуги в альте модулирует в си-цзюэ лад (добавляется до-бекар), внося фригийский колорит в общее звучание.

7. Ю Сусянь. Пассакалия-фуга № 24 из цикла «24 фуги», кода

Пассакалия-фуга из цикла Ю Сусянь предлагается композитором для демонстрации интерпретации классической формы в условиях пентатоники.

Фортепианный репертуар китайской музыки содержит огромное разнообразие полифонических произведений. Ряд китайских композиторов старшего поколения, вдохновленные баховскими инвенциями, симфониями, прелюдиями и фугами из «Хорошо темперированного клавира», во многих своих произведениях опираются на традиции западноевропейской полифонической музыки, основой которой является музыка Баха. «Бах – великий музыкант, соединяющий прошлое и будущее в истории западной музыки, эпохальная фигура в истории фортепианной музыки, заложивший основы клавирной музыки» [28. С. 90]. Влияние полифонической музыки Баха проявляется на разных уровнях – от выбора жанров и форм до отдельных полифонических приёмов и фактурных рисунков. Однако, необходимо отметить, что китайские композиторы при этом сохраняют в своих полифонических произведениях национальный характер музыки. Он обнаруживается в пентатонической ладовой основе, трихордовых интонациях, цитатах народных песен, проникновении элементов китайской народной драмы – Пекинской оперы, а также имитировании приёмов игры на традиционных инструментах и фактуры народно-инструментального ансамбля. Сочетание столь разных в музыкально-стилистическом отношении форм и средств выразительности образуют уникальные образцы китайской полифонии.

Библиография

1. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Издательский дом «Классика – XXI, 2006. 372 с.
2. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1994.
3. Дивеева Г. А. Шанхайская национальная консерватория в 1920–1940-е гг.: к

- проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования // Terra Humana. – 2014. – № 1. – С. 137–140.
4. Красовская Е. П., Хо Да. Педагогические подходы к освоению полифонических циклов И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича в классе фортепиано студентами Китайской Народной Республики // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 3. С. 105–125.
5. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. – М.: НТЦ «Консерватория», 1994. 286 с.
6. Линьцин Цао. Методика работы над полифонией в фортепианных классах младшего и среднего образовательного звена // Молодежный вестник СПбГУКИ. 2014. № 1 (3). С. 177–183.
7. Се Хэн. Китайская фортепианная исполнительская школа на современном этапе: Дис. ... канд. искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2024. 149 с.
8. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
9. У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009.
10. Хо Да, Красовская Е.П. Проблемы исполнительского освоения фортепианной полифонической музыки китайскими студентами // Традиции и инновации в современном музыкальном образовании. 2020. С. 187–194.
11. Хо Да. Особенности методики работы с китайскими студентами над полифоническими сочинениями европейских композиторов в классе фортепиано в вузе: раскрытие идейно-образного содержания, освоение интонационно-опорных вех, совершенствование исполнительской техники // Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2018. Т. 7. № 1(11). С. 223–226.
12. Хоу Юэ. Профессиональное фортепианное исполнительство и обучение в Китае в первой трети XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. С. 132–136.
URL: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/12\(85\)/hou_yue_12_85_132_136.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/12(85)/hou_yue_12_85_132_136.pdf) (дата обращения: 24.08.2024).
13. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008.
14. Цзо Чжэньгуан. Музыкальная культура Китая: очерки. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2023. 276 с.
15. Цзяюи Лун, Жерносенко И. А. Начальный период становления композиторской фортепианной школы в Китае // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. 2023. № 1. С. 44–55.
16. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 2(14). С. 25–37.
17. Чжуан Цзюньцзэ. Преломление национальных традиций в творчестве современных китайских композиторов (на примере фортепианных сочинений Ма Шухао и Ло Майшо: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2023.
18. Чэнь Шуюнь. Развитие китайской фортепианной музыки с 1950 по 1965 год (к проблеме взаимодействия культур) // Музыкальное образование и наука. 2018. № 1 (8). С. 46–51.
19. Юй Шэнлинь, А. В. Торопова. Становление национального стиля фортепианной

музыки в контексте истории инструментального искусства Китая. // Музыкальное исполнительство и образование. 2022. Т. 10. № 1. С. 106–121.

20. 陈铭志. 复调音乐写作基础教程. 北京: 人民音乐出版社, 1986. 293页.

21. 程婷, 刘华清. 钢琴改编曲《夜深沉》的比较研究 // 艺术大观. 天津, 2020. №17. 7–18 页.

22. 李娜. 巴赫钢琴复调作品的演奏教学探讨 // 大舞台, 河北, 2013(09). 225–226页.

23. 林佳妮. 浅析巴赫复调音乐作品的风格特征 // 北方音乐. 哈尔滨, 2017. №13. 17–18页.

24. 刘亦楠. 浅析巴赫复调作品的旋律形态及触键方式 // 艺术教育. 北京, 2015. №06. 210–211页.

25. 王亚民. 忆中国近现代钢琴教育之父: 鲍里斯·查哈罗夫 // 钢琴艺术. 2013. № 10. С. 14–16.

26. 吴清宇. 译著《巴赫键盘作品翻译》及学术书评: 硕士论文/上海: 上海音乐学院, 2022. 316页.

27. 颜雪娇. 二胡移植曲夜深沉: 音乐风格与演奏技术研究: 硕士论文 论文. 南京艺术学院: 2016. 9页.

28. 曾迅. 巴赫键盘作品演奏风格之浅论 // 攀枝花学院学报. 四川, 2009. №26. 90–92页.

29. 种彤. 巴赫复调钢琴作品独特性及演奏特点 // 大科技. 海南, 2019. №15. 265–266页.

30. 周子亚浅. 析巴洛克时期巴赫与亨德尔音乐风格的异同 // 北方音乐. 哈尔滨, 2016. №09. 1页.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор несколько условно отразил в заголовке («Баховские традиции в полифонических произведениях для фортепиано китайских композиторов») и раскрыл в аналитической части статьи, является, вероятнее всего, влияние клавирных произведений И. С. Баха («баховские традиции») на полифонические произведения для фортепиано китайских композиторов. Соответственно, полифоническая музыка для фортепиано китайских композиторов рассматривается в исследовании в качестве объекта. Автор напрасно избегает формализации программы исследования в вводном разделе статьи, посвященном краткому экскурсу в практику знакомства китайских музыкантов с музыкальным наследием И. С. Баха и степени изученности его китайскими музыковедами (в аспекте вопросов исторической периодизации развития фортепианного искусства в Китае, соотношения европейского и национального начал в китайской фортепианной музыки, фортепианного обучения и духовно-эстетического аспекта изучения истории мирового фортепианного искусства, а также логики музыкального мышления в нем). Не продумав программы исследования, автор допускает логическую ошибку подмены тезиса в обосновании актуальности выбранной им для изучения темы. Краткий обзор специальной литературы автор завершает утверждением, что «особенности фортепианного полифонического репертуара китайских пианистов – как учебного, так и концертного – предметом специального и глубокого рассмотрения в научных трудах не подвергались» [высказывание несогласованно, хотя его смысл уловить можно], лишь «отдельные упоминания исполняемых полифонических произведений содержатся в исследованиях биографического, исторического и методического плана». Вероятнее всего, в этом пассаже автор хотел указать на слабую изученность особенностей формирования фортепианного полифонического репертуара китайскими пианистами — предмет, безусловно, достойный систематических исследований, но слабо согласующийся с заголовком и содержанием основной (аналитической) части статьи: полифонические произведения для фортепиано китайских композиторов (с элементами композиционной техники И. С. Баха или без них) не тождественны фортепианному полифоническому репертуару китайских пианистов, хотя первое, безусловно, может частично быть содержанием второго. Эта критическая ошибка существенно снижает

теоретическую ценность представленного вниманию читателей исследования, указывая на формальный характер анализа автором эмпирического материала. Отсутствие программы исследования не позволило автору и сформулировать достойный (логичный) вывод, который сводится к трем утверждениям: 1) «Обращение китайских композиторов к традициям Баха не ограничивается представленными произведениями» — данное суждение не вытекает из представленных автором в статье сведений (автор даже не пояснил читателю, что он имеет ввиду под «традициями Баха», а это весьма существенно, поскольку И. С. Бах не сочинял произведений для фортепиано); 2) «Фортепианный репертуар китайской музыки содержит огромное разнообразие полифонических произведений – как самых популярных в форме малого цикла из прелюдии и фуги – самостоятельного или в составе большого полифонического цикла, так и других – токкаты и фуги, вступления и фуги, отдельных фуг и произведений в малых полифонических формах» — суждение носит отвлеченный от аналитической части характер, поскольку в ней рассматривается не фортепианный репертуар китайской музыки, а используемые китайскими композиторами полифонические приемы И. С. Баха; 3) «Во всех них проявляются традиции западноевропейской полифонической музыки, основой которой является музыка Баха» — суждение настолько обобщено, что не соответствует действительности; рецензенту известны примеры китайской музыки для фортепиано, в которой сложно усмотреть основополагающие элементы музыки Баха.

Таким образом, при всей ценности проанализированного автором эмпирического материала, сложно говорить о достаточной изученности предмета исследования, о котором даже невозможно однозначно судить: что именно, какая часть реальности им является? Рецензент рекомендует автору существенным образом доработать вводную часть статьи на предмет однозначного разъяснения предмета, объекта, цели и задач исследования, чтобы все приведенные в основной части аргументы обрели логичную последовательность решения комплекса научно-познавательных задач.

Методологии исследования автор напрасно не уделяет внимания. В логике аналитической части (в анализе эмпирического материала) можно усмотреть принципы советской формальной школы анализа музыкальных произведений (Б. Л. Яворский, А. Н. Сохор, В. В. Протопопов и др.). Исходя из этих принципов, в частности, можно утверждать, что автор на примере анализа эмпирического материала предоставил бесспорные аргументы влияния музыки И. С. Баха на полифоническую технику отдельных китайских композиторов. Между тем рассогласованность заголовка, вводной, средней части статьи и краткого заключения не позволяет заключить, что автор представил вниманию читателей результаты завершеного исследования.

Актуальность темы автором слабо аргументирована: как отмечено выше, рассмотрена актуальность одного предмета исследования, а изучен совершенно другой.

Научная новизна исследования, заключающаяся в авторской выборке и анализе эмпирического материала, заслуживает теоретического внимания. Рецензент рекомендует автору при доработки статьи именно эту новизну подчеркнуть в качестве основного результата, а не обобщать излишне сведения, которых в статье даже нет.

Стиль текста в целом выдержан научный, хотя отдельные высказывания плохо согласованы и требуют литературной редакции (например, «соотношение европейского и национального начал в китайской, методы адаптации народных», «организации формы фортепианных произведений музыки», «Слова китайского исследователя перекликаются с концепцией Б. Яворского, выраженную в следующих словах» и др.).

Структура статьи в принципе приемлема, но содержание разделов нуждается в доработке и усилении теоретических функций (во введении раскрыть программу исследования, в основной части её реализовать, а в заключении подвести итог реализованной программы).

Библиография в целом раскрывает проблемную область исследования, оформлена без существенных нарушений рекомендованного редакцией стиля.

Логика апелляции автора к оппонентам не совсем ясна в силу рассогласованности результатов обзора литературы с темой исследования.

Представленный автором анализ эмпирического материала может заинтересовать читательскую аудиторию журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal», но статья требует доработки с учетом замечаний рецензента.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Влияние клавирного творчества И. С. Баха на полифонические произведения для фортепиано китайских композиторов», в которой проведено исследование взаимодействия всемирной классической и традиционной музыки в современном китайском музыкальном искусстве.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что влияние европейской и русской фортепианной школы проявилось в следовании сложившимся тенденциям развития фортепианного исполнительства Китая. Автор связывает историю развития китайской фортепианной музыки в XX веке с освоением западноевропейских форм, жанров и приёмов организации тематического материала. Изучение исторического контекста творчества Баха, художественно-эстетического его содержания и связей с эстетикой барокко, представляется автору первостепенным при обращении китайских музыкантов к этой музыке.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что всесторонний и глубокий анализ техники сочинения и художественной красоты исполнения контрапунктических произведений для фортепиано Баха и исполнительские рекомендации ценны не только для музыковедов и исполнителей-пианистов, но для широкого круга преподавателей музыки и музыкантов-любителей.

Цель исследования заключается в обзоре и анализе особенностей взаимодействия признаков, сложившихся в полифонии Баха, с элементами, присущими китайской музыке. Предметом исследования являются полифонические произведения для фортепиано в разных жанрах, а именно инвенция «Глубокой ночью» Чжу Шируя, Фуга и Пассакалия из цикла «24 фуги» (№ 8 и № 24 соответственно) Ю Сусянь. Выбор указанных произведений автор поясняет тем, что композиторы создавали их, опираясь на образцы И. С. Баха и своеобразно трактуя их, применяя баховские полифонические приёмы в условиях «китайского стиля». В ходе исследования были использованы общенаучные методы: анализ и синтез, а также историко-культурный, компаративный и музыковедческий анализ. Эмпирическую базу составили произведения современных китайских композиторов.

На основе анализа научной обоснованности изучаемой проблематики автор приходит к заключению о достаточном количестве российских и зарубежных научных трудов, посвященных исследованию развития фортепианного искусства в Китае. Научную новизну данного исследования составила проработка вопроса о влиянии творчества И.С. Баха на современное фортепианное китайское искусство.

Для достижения цели автор считает необходимой задачей обратить внимание на условия знакомства китайских музыкантов (в частности, пианистов) с музыкой И. С. Баха и обстоятельства изучения его творчества.

Автор отмечает, что произведения И. С. Баха занимают важное место в фортепианной педагогике Китая. Автор видит большое воспитательное значение при изучении произведений Баха младшими школьниками имеет анализ строения полифонической фактуры, интонационного-ритмического изложения каждого голоса, выбор средств артикуляции, динамики, ощущение темпоритма и его связь с характером музыки, знакомство с орнаментикой. Педагог при этом должен обладать необходимыми историческими и методическими знаниями для успешного изучения сочинений великого композитора.

Автором проведен сравнительный анализ произведений китайских композиторов и их исполнения китайскими музыкантами с произведениями И.С. Баха и выявлены сходные характеристики в ритмике фигур и мелодике текстуры, применении традиционных мотивов в написании современных произведений. Однако автор обращает внимание на то, что китайские композиторы, при влиянии на их творчество произведений классической музыки, сохраняют в своих полифонических произведениях национальный характер. Автор обнаруживает характерные черты в пентатонической ладовой основе, трихордовых интонациях, цитатах народных песен, проникновении элементов китайской народной драмы – Пекинской оперы, а также имитировании приёмов игры на традиционных инструментах и фактуры народно-инструментального ансамбля. Сочетание столь разных в музыкально-стилистическом отношении форм и средств выразительности образуют уникальные образцы китайской полифонии.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимовлияния различных культур в создании новых направлений в искусстве представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 30 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле, однако нуждается в корректорской и редакторской правке, так как содержит ряд орфографических и лексических ошибок.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.