

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Ван Ц., Загидуллина З.З. — Симфонические принципы развития в китайских фортепианных концертах 1980-х – начала 2000-х годов // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 1. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.1.39674 EDN: CIRHHN URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39674

Симфонические принципы развития в китайских фортепианных концертах 1980-х – начала 2000-х годов

Ван Цзясинь

кандидат искусствоведения

Соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, кафедра теории музыки, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова

420111, Россия, республика Татарстан, г. Казань, ул. Бехтерева, 9а, кв. 139

✉ abbey1113@gmail.com



Загидуллина Залина Закировна

кандидат искусствоведения

старший преподаватель, кафедра теории музыки, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

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

✉ zalina-mityukova@mail.ru



[Статья из рубрики "Проблемы теоретического музыкознания"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.1.39674

EDN:

CIRHHN

Дата направления статьи в редакцию:

27-01-2023

Аннотация: В 1980-е – начале 2000-х годов китайскими композиторами было написано наибольшее количество концертов для фортепиано с оркестром за всю столетнюю историю данного жанра в музыкальной истории этого государства. Среди них самыми признанными в разных странах стали сочинения Хуан Анлуня и Ду Минсиня. Наряду с известностью исполнявших их пианистов и значимостью самих композиторов в музыке Китая, немалая заслуга в этом видится в обогащении их концертов симфоническими принципами, повлиявшими на глубину драматического напряжения в этих произведениях. В статье исследуются приемы музыкального развития в двух концертах Хуан Анлуня и Первом и Третьем концертах Ду Минсиня в русле представлений о симфонизме, заложенных Б. Асафьевым и получивших развитие в трудах советских и

русских музыковедов. Также отмечается роль русской музыки в обращении китайских композиторов к симфонической драматургии в фортепианных концертах. Основные средства симфонизации в рассматриваемых концертах большей частью совпадают. Им присуща оркестральность фортепианной партии и развитая диалогичность солиста и оркестра, более того — отмечается высокая степень их спаянности в сочинениях Хуан Анлуня. Ключевое значение имеет образная трансформация тем. Между тем, есть и отличия. Ду Минсинь тяготеет к более сжатой форме концерта. В отношении тематической работы, он ограничивается созданием арочных связей и тяготеет к сближению контрастов. Хуан Анлунь выстраивает монументальные музыкальные полотна. Он пронизывает свои сочинения лейттемами и большое внимание уделяет разработанности. Так, если Ду Минсинь действует в рамках симфонизированного концерта, то Хуан Анлунь совершил выход к жанру концерт-симфонии.

Ключевые слова:

китайская музыка, влияние русской музыки, современная музыка, фортепианный концерт, Хуан Анлунь, симфонизм, симфонические принципы, симфонизированный концерт, концерт-симфония, Ду Минсинь

Фортепианные (клавирные) концерты существуют почти три столетия, и на разных исторических этапах выкристаллизовывались их разновидности, среди которых симфонизированный тип имеет решающее значение в эволюции жанра, отличаясь повышенным вниманием к тематической работе, единству формы и напряженности драматургии. В китайской академической музыке внедрение в концерт симфонических принципов целенаправленно стало осуществляться в 1980-е – начале 2000-х гг. В этот период было написано более двадцати фортепианных концертов, однако были опубликованы и прочно вошли в репертуар пианистов лишь сочинения Хуан Анлуня (Первый и Второй концерты) и Ду Минсиня (Первый и Третий). В связи с их достижениями жанр, который начал осваиваться китайскими композиторами только в 1920-е гг. и почти исчез в период Культурной революции (1966–1976), получил второе дыхание и к настоящему моменту занимает важное место в культуре этого государства.

Музыка Ду Минсиня (г. р. 1928) и Хуан Анлуня (г. р. 1949) отличается жанровым разнообразием. Она известна не только в Китае, но и в других странах, в том числе в России. Творческие пути обоих композиторов начались в Центральной музыкальной консерватории Пекина, однако в дальнейшем сложились абсолютно по-разному. Хуан Анлунь обучался в трех университетах Канады — Торонто, Питтсбурга и Йельском университете. На протяжении многих лет он состоял в Канадской ассоциации композиторов, трижды переизбирался ее председателем [См. подробнее: 1]. Ду Минсинь окончил Московскую консерваторию (1958) и вернулся в Китай, где работал на композиторском факультете Центральной музыкальной консерватории и в 1976 г. стал профессором и деканом композиторского факультета [См. об этом: 2].

В российском музыковедении на данный момент *степень изученности* этих композиторов представлена неравномерно: Хуан Анлунь хотя и фигурирует в отдельных работах [\[3; 4\]](#), но его музыка становилась предметом специального внимания крайне редко [\[1; 5\]](#), в отличие от творчества Ду Минсиня, исследование которого с каждым годом набирает обороты. В центре внимания находятся особенности творческого портрета и вопросы образного содержания, композиционно-выразительных особенностей, исполнительских

задач, соотношения национального и западноевропейского музыкального языка в его фортепианных сочинениях, в том числе концертах для фортепиано с оркестром [6-8]. За один только 2022 год вышло четыре статьи [7, 9-11]!

Главной особенностью концертов Хуан Анлуня и Ду Минсиня видится насыщенность симфоническими приемами развития, впервые в китайской музыке представленными столь ярко и полно. В настоящее время только начали предприниматься первые опыты осмысления этого аспекта китайских концертов, о чем свидетельствует появление в 2022 г. русскоязычной статьи Дун Сицзе [10]. В ее работе фигурируют разные сочинения Ду Минсиня, в том числе Первый концерт для фортепиано с оркестром, в котором выделено наличие тематических связей, способствующих целостности произведения. Однако, круг задействованных в этом сочинении симфонических принципов видится шире и заслуживает более детального изучения. На китайском языке исследований о симфонизации жанра фортепианного концерта нет.

В данной статье концерты Хуан Анлуня и Ду Минсиня исследуются в ключе взглядов на воплощение симфонического метода советских и российских музыковедов, развивавших идеи Б. Асафьева. Он выделил и обосновал симфонизм как категорию музыкального мышления и выдвинул главным его свойством отражение процессуальности музыки, то есть «непрерывности музыкального сознания» [12, с. 238]. На примере сочинений Бетховена и Чайковского он продемонстрировал, как она достигается при наличии отчетливой музыкальной концепции, основанной на идее связанности всех элементов композиции и их целенаправленного развития: «ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных» [Там же].

В дальнейшем симфонические принципы рассматривались Л. Н. Раабеном (1967), И. К. Кузнецовым (1980), М. Е. Таракановым (1988), Н. Я. Кравец (1999), Е. Б. Долинской (2006) и др. — в том числе в отношении фортепианных концертов. В них проявление симфонизма выражается через повышение роли первой части, усиленное развитие в разработочных разделах и каденциях, арочные связи между началом и концом всей формы, сжатость цикла, часто — монотематизм или интонационное родство тем [13, с. 33]. К XX веку арсенал симфонических средств еще более детализировался. Например, в фортепианных концертах Прокофьева отмечаются такие принципы как вариационность, производный контраст, сквозное проведение образно-тематического материала, качественное преобразование тем, сближение контрастных тем (См. подробнее: *Кравец Н. Я.* Инструментальные концерты Прокофьева. Дис. ... канд. иск. Москва, 1999. 240 с.).

Обращение Хуан Анлуня и Ду Минсиня к данному жанру было естественным, так как оба профессионально владели исполнительским искусством на этом инструменте. Однако *причины создания ими концертов* отличаются.

Для Хуан Анлуня основанием стала дружба с выдающимися пианистами. Первый концерт (ор. 25b, 1982) посвящен блестящему американскому пианисту Джозефу Бановцу, который в дальнейшем сыграл важную роль в обращении научного интереса к фортепианным концертам Хуан Анлуня. По его инициативе как ведущего профессора Университета Северного Техаса (г. Дентон, США) были защищены диссертации Юйшу Пей и Лок Нь о Первом и Втором концертах соответственно (*Ng Lok* . *Modern Chinese Piano Composition and Its Role in Western Classical Music: A Study of Huang An-lun's Piano Concerto No. 2 in C minor, Op. 57* // Doctor of Musical Arts (Performance), University of North Texas, December 2006, 35 p. *Yushu Pei* . *An analysis of the attempted amalgamation of Western and Chinese musical elements in Huang Anlun's piano concerto in g minor, opus*

25b, a lecture recital, together with three recitals of selected works by Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Mozart, Schubert, and Schumann // Dissertation. Denton, Texas. 1997. 93 p.).

В Китае Первый концерт Хуан Анлуня относится к вершинам жанра. Его выдающееся значение подчеркивается тем, что — наряду с концертами «Хуанхэ» (1969) Инь Чэнцзуна (и группы соавторов) и «Горный лес» (1979) Лю Дуньнана — он включен в сорокатомное нотное издание сочинений XX века «Коллекция ста лет китайской музыки» (2012).

Второй концерт (ор. 57, 1985) посвящен пианисту Сюй Фэйпину (примечательно, что в Москве в 2001 г. была сделана запись этого произведения, где солировал он сам). Именно он вдохновил композитора на создание этого сочинения. Хуан Анлунь сочинял его в Канаде. Он вспоминал об этом следующее: «Всякий раз, когда я темными ночами обдумывал, как писать свое сочинение, я испытывал чувство одиночества и беспомощности. Мой близкий друг Сюй Фэйпин часто звонил мне и убеждал сочинять. Он говорил мне: "Пиши! За последние несколько десятилетий в Китае появилось множество произведений, популярные концерты. Нельзя же вечно исполнять только "Хуанхэ" и "Лян Чжу"!» [цит. по: 14, с. 109] (речь идет о ранее упоминавшемся концерте «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна, который является самым известным и исполняемым фортепианным концертом в Китае, и столь же популярном концерте для скрипки с оркестром «Влюбленные бабочки» Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана).

В этих произведениях ярко проявился композиторский почерк Хуан Анлуня с его красочной оркестровкой, полифоничностью и широким дыханием. Оба концерта отличаются глубиной содержания и монументальностью формы (продолжительность Первого — 52 минуты, Второго — 48 минут).

Ду Минсинь — автор четырех концертов для фортепиано с оркестром (1987, 1994, 2002, 2020). За исключением второго, все они были написаны на заказ: Первый концерт — от Гонконгской звукозаписывающей компании; Третий — от районного правительства острова Гуланьюй (что отражено в подзаголовке Концерта); Четвертый — от Китайского симфонического оркестра (в честь столетия Коммунистической партии в 2021 г.).

Для композитора этот жанр является любимым, о чем он говорил сам в связи с созданием Четвертого концерта «Пробуждение» (2020) в весьма солидном возрасте (92 года!). По словам жены Ду Минсиня, Чжан Пин, за два месяца работы над этим сочинением «он ни разу не прослушивался на фортепиано. Он написал все партитуры одним махом...» [\[15, с. 8\]](#), что свидетельствует о прекрасном оркестровом и фортепианном слышании композитора. Опубликованы только его Первый и Третий концерты. Они обрели большую известность благодаря широкой палитре выразительных и виртуозных средств.

Первый фортепианный концерт Ду Минсиня включен в многотомное нотное издание «Классика китайской музыки XX века», что говорит о высокой его важности в культуре Китая. Сам композитор остановился именно на таком его обозначении. По его словам, это сочинение не является программным [См. об этом: 19, с. 125]. Однако несмотря на это даже в современных зарубежных изданиях Концерт продолжает фигурировать с программным заголовком «Дух весны» (название «The spirit of spring» было дано менеджером отдела звукозаписывающей компании, чтобы облегчить слушателям понимание музыки, а в дальнейшем «перекочевало» и на обложку изданной партитуры) или «Красота весны» — в русскоязычных работах, например, в диссертации Го Хао (Го Хао . Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке. Дис. ... канд. иск. СПб., 2018. 158 с.).

Для Хуан Анлуня и Ду Минсиня характерно насыщение сочинений *глубоким содержанием*, раскрытие которого требует, с одной стороны, масштабов полноценного трехчастного цикла, а с другой — применения симфонических принципов развития.

Важность богатого смыслового наполнения сочинений неоднократно подчеркивал Ду Минсинь в своих выступлениях и интервью и транслировал в своем творчестве. По его словам, «музыкальные идеи должны быть связаны, соединены, чтобы выразить богатое содержание наиболее лаконичным способом» [\[16, с. 12\]](#). На своей лекции «Китайская школа музыки» (прочитанной в Китайской музыкальной консерватории 21 декабря 2016 г.) он объяснил суть своего творческого подхода следующим образом: «при помощи самых простых технических приемов выражается глубокое содержание» [\[17, с. 19–24\]](#). Так он делился мыслями об эмоциональном контексте создания Первого фортепианного концерта: «... моя первая жена была тяжело больна, и жизнь была очень трудной. Она болела более десяти лет, а потом скончалась. В произведении тема побочной партии выражает мою тоску по мирной и спокойной творческой жизни» [\[18, с. 80\]](#).

Высокий художественный замысел сочинений присущ и Хуан Анлуню. Например, создание его Первого концерта связано с трагическим событием в Китае — убийством премьер-министра Чжоу Эньлая в январе 1976 г., которое повлекло за собой народные возмущения, впоследствии приведшие к «Тяньаньмэнскому инциденту» — критическому моменту в истории государства. Спустя три месяца после убийства премьер-министра на центральной площади Тяньаньмэнь (Пекин) во время весеннего народного праздника Чинмин, собрались сотни тысяч пекинцев с его портретами и исполнили «Интернационал». В результате последовали массовые задержания.

Будучи в трауре, композитор каждый день приходил на площадь Тяньаньмэнь. Тогда же он решил написать в память о произошедшем цикл из трех крупных произведений. Он получил название «Большой симфонический концерт». Центральное место в нем занимает Первый фортепианный концерт.

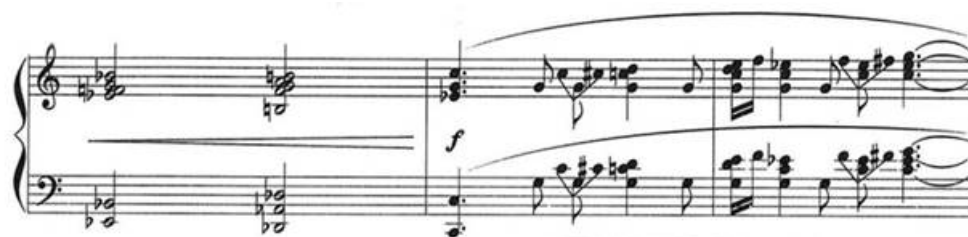
В китайских концертах основным ресурсом развития тематического материала обычно служит *вариативность*, проявляющаяся как на микроуровне в виде многократных проведений темы и ее фрагментов с сопутствующими изменениями, так и в более крупных масштабах, как например, финал в форме вариаций в «Хуанхэ» Инь Чэнцзуна. Однако, в произведениях Хуан Анлуня и Ду Минсиня это свойство усиливается в сторону общей *динамизации* тем, музыкальной ткани в целом и образного перевоплощения — что отвечает симфоническим принципам. Переосмысляя исходный тематический материал, композиторы выстраивают симфоническую драматургию. Рассмотрим эти процессы подробнее.

Для создания цельной линии динамического развития в фортепианной партии первый план выходят фактурные, регистровые и ладовые средства. Показательны в этом отношении главные темы первых частей в Первых концертах Хуан Анлуня и Ду Минсиня. У Хуан Анлуня изначально спокойная, созерцательная тема за несколько следующих друг за другом вариантных повторений перерождается в резкую и агрессивную в результате обогащения музыкальной ткани контрапунктами, уплотнения фактуры, перемещения темы в низкий регистр и оплетения ее хроматизмами. У Ду Минсиня тема, основанная на восходящем движении с участием хроматизмов (пример 1а), звучит трижды и помимо превращения из одноголосной мелодии в аккордовую, обостряется благодаря добавлению расщепленных тонов (пример 1б).

Пример 1а



Пример 16



Всю первую часть Первого концерта Хуан Анлуня пронизывает тема вступления, также претерпевающая *качественные преобразования* : первоначально изложенная у солиста, в начале репризы она полностью проводится у оркестра; новый, романсовый, облик она обретает в начальном разделе коды.

Все произведения ранее упомянутого «Большого симфонического концерта» Хуан Анлуня объединяет *лейттема* , которая впервые появляется в качестве главной партии Симфонической увертюры (пример 2а, фрагмент), открывающей этот монументальный цикл произведений. Например, ею пронизана вся третья часть Первого концерта (она звучит во вступлении, главной и связующей партии в экспозиции, разработке, репризе и коде). Более того, она кардинально *переосмысливается* в каденции солиста из первой части — она воплощена в виде трехголосного фугато, в котором, во-первых, звуки темы раскиданы по разным октавам, образуя скачкообразное движение вместо плавной мелодии; во-вторых, они альтерированы — вместо исходной пентатоники разворачивается двенадцатитоновая ткань (пример 2б).

Пример 2а



Пример 2б



Такое введение тем в ключевых моментах композиции (наподобие «сил извне») близко симфоническому методу Чайковского. Отметим, что первой обратила внимание на связь музыки Хуан Анлуня с сочинениями русских композиторов китайская исследовательница Сон Иинь, однако ее аргументация ограничена общеэстетическими характеристиками: «величественный характер и глубокая эмоциональность» [\[14, с. 110\]](#).

Кроме того, объединяющая функция может быть возложена на особый интонационно-образный пласт, а не на определенную тему как таковую, что ярко представлено, например, в музыке Прокофьева. То же находим у Хуан Анлуня: во Втором концерте элементы первого мотива главной темы пронизывают всю первую часть Концерта (отдельные ее интонации, а также характерный контрапункт в басу в виде поступенного

нисходящего хода с захватом фригийской ступени); на том же материале, но теперь — в хроматической тональности построено оркестровое вступление третьей части.

Русская и советская музыка во многом способствовала обогащению концертов китайских композиторов симфоническими принципами. Хуан Анлунь изучал ее самостоятельно, тогда как в профессиональном становлении Ду Минсиня участвовали отечественные музыканты и педагоги (помимо китайских композиторов Хэ Лютина, Жэн Гуана и др.): в период обучения в Китае он брал частные уроки у пианиста Б. М. Лазарева, во время стажировки в Московской консерватории учился в том числе у М. И. Чулаки, чью важную роль в своем композиторском становлении Ду Минсинь отмечал особенно [См.: 20, с. 6]. Кроме того, известно о большом его внимании к творчеству Чайковского, Прокофьева и Шостаковича [2, с. 273], чьи концерты являются ярчайшими образцами претворения симфонизма в инструментальной музыке.

У Ду Минсиня ярко представлен такой признак симфонизации как *усиление роли первой части*, особенно в Первом концерте, где сонатное аллегро продолжительнее, чем вторая и третья части вместе взятые (вторая часть — это миниатюрное рондо по типу АВАСА с протяженностью разделов от 13 до 20 тактов; третья часть близка рондо-сонате, но крайне сжатой: например, реприза усечена до проведения лишь побочной темы). Так, происходит сближение с драматургией одночастного концерта, что внешне проявлено в продолжительности произведений (Первый концерт — 23 минуты, Третий — всего 13 минут). Кроме того, он использует прием *сближения контрастов*. Например, связывая токкатным движением (моторным движением шестнадцатых) темы главной и побочной партий в третьей части Первого концерта композитор достигает цельности развития звукового потока.

Сближение контрастов в Первом концерте Ду Минсиня зачастую достигается и обратным способом — при помощи ладовой работы, которой композитор уделил большое внимание. Для ряда тем он вывел собственный тетрахорд g-c-a-d. На нем построены темы вступления, побочной партии первой части, тема главной партии третьей части и последний (третий) раздел коды.

Стоит отметить также *арочные связи* между крайними частями, способствующие цельности рассматриваемых концертов, например, в виде возвращения темы главной партии из первой части в коде Первого концерта Хуан Анлуня; в репризе третьей части Второго концерта Хуан Анлуня вместо связующей партии помещена третья тема из второй части (тема гобоя). В кульминационном разделе сольной каденции из третьей части звучит побочная тема из второй экспозиции первой части. Близкий прием использовал Ду Минсинь в Третьем концерте, в коде которого звучат побочная тема первой части и основная тема третьей части.

Отличительной чертой творчества Хуан Анлуня являются своего рода «бесконечные» мелодии, поскольку для китайской музыки с пентатонной основой они не типичны. В статье китайского исследователя У Синьяна указано, что он считал высшей похвалой для своего произведения слова о том, что «мелодии кажутся неисчерпаемыми»: по воспоминаниям композитора, после премьеры Второго концерта оркестранты выразили ему свое удивление тем, как мелодии при всей их протяженности могут быть «такими китайскими» [21, с. 132].

В стремлении Хуан Анлуня создавать широкие лиричные мелодии с большой протяженностью обнаруживается влияние П. И. Чайковского. Примечательно, например, вторая часть Первого концерта, открывающаяся у солиста развернутой темой

импровизационного медитативного характера с виртуозным ритмом и обилием мелизмов (Пример 3).

Пример 3



К слову, в техническом отношении Первый концерт Хуан Анлуня является самым сложным концертом в китайской музыке: уже с первых нот он ставит высокую планку исполнителю, начинаясь виртуозным вступлением солиста, в котором преобладает октавное изложение в обеих руках, различные пассажи в том числе трехзвучными кластерами, быстрая смена сложных ритмических рисунков.

Влияние Чайковского просматривается и во Втором концерте Хуан Анлуня. Отметим сходство темы главной партии экспозиции (пример 4а) с темой концертной пьесы «Думка. Русская деревенская картина», ор. 59 (пример 4б) — за исключением более быстрого темпа. Совпадает патетический характер, тональность (с-moll), контур темы с интонациями восходящих терции и кварты, вершиной мелодии на квинтовом тоне и спуском к нему же (на октаву ниже) по звукам натурального минора.

Пример 4а



Пример 4б



Так, не случайно в связи с выдающимся мелодическим даром Хуан Анлуня именуют

«национальным Чайковским» [\[21, с. 134\]](#).

В завершение отметим, что основная черта партии солиста в симфонизированных концертах — ее *оркестральность* — в рассматриваемых сочинениях Ду Минсиня и Хуан Анлуня представлена очень ярко. Среди фортепианных концертов китайских композиторов это качество впервые было воплощено в Концерте для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» Инь Чэнцзуня. Пусть робко, но в нем уже наметилось движение в сторону симфонизма. Все эти концерты развивают романтическую линию и в отношении фортепианного письма близки стилистике Рахманинова.

Также концерты Хуан Анлуня и Ду Минсиня роднит *развитая диалогичность солиста с оркестром* — как с отдельными группами инструментов, так и всем составом, в результате чего обогащается тембровая сторона сочинений. Наряду с этим обнаруживается, например, такой признак симфонизированных концертов, выделенный Долинской, как слияние в единую звуковую ткань «моторно-фигурационного элемента» [\[13, с. 34\]](#) и мелодии в фортепианной партии. Более того, в концертах Хуан Анлуня в общий звуковой поток зачастую включаются не только фактурные пласты фортепиано, но и весь оркестр. Столь высокая степень их спаянности выходит за рамки традиционной диалогичности солиста и оркестра. В этом просматривается прямая связь с творчеством Прокофьева.

Так, Ду Минсинь и Хуан Анлунь, одни из ведущих композиторов после окончания Культурной революции, дали сильнейший толчок для развития жанра фортепианного концерта в Китае. Путь его преобразования пролегал через целенаправленное внедрение симфонических принципов развития музыкального материала, в чем сказывается влияние русской музыки. Они представлены в различных сочетаниях в рассмотренных концертах. В целом, если Ду Минсинь тяготеет к более сжатой форме концерта и действует в рамках симфонизированного концерта, то Хуан Анлунь создает монументальные музыкальные полотна и выходит к жанру концерт-симфонии. Их достижения получили продолжение в творчестве других композиторов, среди которых выделяется имя Ван Силяня.

Библиография

1. Ян Пэй. Творчество Хуан Анлуна в контексте современной фортепианной музыки // Музыка. Искусство, наука, практика. 2021. № 4(36). С. 63–68.
2. Дун Сицзе, Загидуллина Д. Р. Китайский композитор Ду Минсинь: биографический очерк // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Казань: Казан. гос. консерватория, 2018. С. 201–209.
3. Ван Е. Обзор биографий китайских композиторов, оставшихся в Советском Союзе в 1950-е годы // Художественный форум. 2015. № 3. С. 40–41. (王晔. 二十世纪五十年代中国作曲家留苏史事评述. 2015年发表于《艺术论坛》第3期40–41页).
4. Чэнь Сицзэ. Встречи с прижизненным классиком — композитором Ду Миньсинем // Художественное образование и наука. 2021. № 1(26). С. 172–175.
5. Сунь Тянь. Концерт No.1 для фортепиано с оркестром Хуан Ан-Луна в исполнительской интерпретации Джозефа Бановеца // Харьков: Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского, 2017. С. 237–251.
6. Го Хао. Концерт для фортепиано с оркестром «Красота весны» Ду Минсиня: образный строй, основные стилевые черты // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2017. № 132. С. 156–175.
7. Чжан Футон, Гумерова А. Т. Ду Миньсинь. Фортепианная сюита по балету

- «Русалка»: опыт стилистического и исполнительского анализа // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 4. С. 27–38. URL: https://e-notabene.ru/phil/article_38407.html
8. Юй Пэнхуа. Ду Минсинь. Фортепианная сюита «Красный женский отряд» // Университетский научный журнал. 2021. № 62. С. 186–192.
 9. Ван Чжо. Образное содержание Первого фортепианного концерта «Красота весны» Ду Минсиня // Музыкальное образование и наука. 2022. № 1(16). С. 11–16.
 10. Дун Сицзэ. Черты симфонизма в произведениях для фортепиано с оркестром Ду Минсиня // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 3. С. 269–278.
 11. Фан Мэнчжунюань. У Цзуцзян и Ду Миньсинь. Фортепианная сюита «Русалка»: особенности музыкального языка // Научный аспект. 2022. Т. 1. № 4. С. 11–17.
 12. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971.
 13. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2006.
 14. Сон Иинь. Музыкальная композиция Хуан Анлуня на примере Второго фортепианного концерта до минор // Музыкальная композиция. 2014. № 4. С. 109–111. (宋奕莹. 黄安伦的音乐创作 — 以《c小调第二钢琴协奏曲》为例. 2014年发表于《音乐创作》第4期109–111页).
 15. Пу Фан. Столетнее путешествие, романтическое «Пробуждение» — отголоски фортепианного концерта Ду Минсиня // Народная музыка. 2021. № 5. С. 7–12. (蒲方. 百年征程 浪漫“觉醒” — 杜鸣心钢琴协奏曲回响. 2021年发表于《人民音乐》第5期7–12页).
 16. Ли Цзити. Сочинение для себя и для слушателя — Анализ двух фортепианных концертов Ду Минсиня // Народная музыка. 2008. № 7. С. 12–17. (李吉提. 写给自己也写给听众 — 浅析杜鸣心的两部钢琴协奏曲. 2008年发表于《人民音乐》第7期12–17页).
 17. Ду Минсинь. Мои новые мысли о композиции и музыкальном анализе (под редакцией Тянь Линь) // Китайская музыка. 2017. № 4. С. 19–24. (杜鸣心. 我的创作与分析的新思路. 2017年发表于《中国音乐》第4期19–24页).
 18. Лю Джуан. Писать музыку, которая движет вами, чтобы влиять на людей — Размышления об интервью с Ду Минсином // Музыкальная композиция. 2007. № 1. С. 78–80. (刘涓. 写自己动情的音乐去打动人 — 对杜鸣心访谈的思考. 2007年发表于《音乐创作》第1期78–80页).
 19. Чжан Цзяньчэн. Исследование концерта «Дух весны», шедевра в сочетании Востока и Запада // Музыкальная композиция. 2011. № 1. С. 125–127. (张建成. 中西合璧的杰作 —《春之采》之研究. 2011年发表于《音乐创作》第1期125–127页).
 20. Су Ланьшэнь. Играть в музыку, сочиняя произведение — интервью с Ду Минсином // Фортепианное искусство. 1998. № 5. С. 4–8. (苏澜深. 抚琴鸣心曲 挥笔谱佳音 — 杜鸣心先生访谈录. 1998年发表于《钢琴艺术》第5期4–8页).
 21. У Синьян. Анализ Второго фортепианного концерта Хуан Анлуня // Оценка искусства. 2017. № 4. С. 132–134. (吴欣阳. «黄安伦《第二钢琴协奏曲》之音乐分析». 2017年发表于中山大学南方学院《艺术评鉴》第4期132–134页).

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования, как он сформулирован в заголовке («Симфонические принципы

развития в китайских фортепианных концертах 1980-х – начала 2000-х годов»), автором рассмотрен комплексно как в историко-биографическом контексте, так и с опорой на анализ конкретных примеров из нотной литературы музыки Ду Минсиня (г. р. 1928) и Хуан Анлуня (г. р. 1949). Автор подчеркнул общие и отличительные моменты в биографиях композиторов и судьбах их произведений, проследил стилистические истоки симфонических принципов развития в фортепианных концертах выдающихся представителей китайской композиторской школы, обобщил общие стилистические черты, указал на особенности композиторского мышления и композиционных техник воплощения замысла в формах фортепианных концертов. Выводы автора о влиянии на принципы развития в китайских фортепианных концертах 1980-2000-х гг. русской музыки (в частности техник П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и С.С. Прокофьева) представлены убедительно и логически вытекают из проанализированных примеров. Вместе с тем, благодаря сравнению творческих биографий Ду Минсиня и Хуан Анлуня автор определил различные каналы распространения в мире отечественной музыкальной культуры: 1) непосредственно через обучение композиторов у представителей русской композиторской школы и 2) сквозь призму мирового признания шедевров русских композиторов. Автор сумел определить место творчества Ду Минсиня и Хуан Анлуня в музыкальной культуре современного Китая в контексте тенденций мировой музыкально-художественной жизни.

Таким образом, поставленная цель характеристики симфонических принципов развития в китайских фортепианных концертах 1980-2000-х гг. достигнута, сопутствующие исследовательские задачи решены. Представленные автором выводы не вызывают сомнений.

Методология исследования скреплена сравнением биографий, техник и стилистических особенностей значительных произведений двух китайских композиторов. Соответственно, комплекс использованных приемов (историко-биографический, сравнительно-стилистический, анализ форм музыкальных произведений и др.) подчинен основной линии сравнения источников, которые, в свою очередь, являются результатом обоснованной авторской качественной выборке. Именно выборка двух уникальных по своему представителей китайской композиторской культуры позволила автору раскрыть богатство и своеобразие китайских фортепианных концертов 1980-2000-х гг. и их место в мировой музыкальной культуре.

Актуальность представленной работы обусловлена возрастающей ролью китайской культуры в современной музыкальной жизни и необходимостью оценки влияния на этот рост достижений российской культуры. Рассмотренные автором каналы интеграции двух культур (китайской и российской) указывают на значимость достижений академического искусства в сближении культур двух цивилизационных центров, какими остаются Россия и Китай. Раскрытый автором опыт академического композиторского творчества указывает на необходимость его дальнейшего развития и использования.

Научная новизна представленной статьи состоит в комплексном анализе симфонических принципов развития в китайских фортепианных концертах 1980-2000-х гг., который убедительно демонстрирует преемственность китайской музыкальной культурой достижений русской композиторской школы.

Стиль письма автора соответствует научному. Структура работы в полной мере отражает логику изложения результатов научных исследований. В содержании текста каких-либо погрешностей рецензент не обнаружил.

Библиография в полной мере раскрывает теоретические основания и проблемную область исследования, её оформление не вызывает нареканий.

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна для работы, построенной на комплексном анализе эмпирического материала.

Статья, безусловно, вызовет большой интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal».