



УДК 782.082 + 786.2

DOI 10.34064/khnum2-1413

Чжоу Дапин

ORCID 0000-0002-6112-4862

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
вул. Новосельського, 63, м. Одеса, 65023, Україна

Теоретические предпосылки исследования жанровых особенностей фортепианных произведений китайских композиторов

АННОТАЦИЯ ■ Чжоу Дапин. Теоретические предпосылки исследования жанровых особенностей фортепианных произведений китайских композиторов. ■ Цель статьи состоит в уточнении теоретической базы исследования феномена полижанровости как типичного свойства произведений фортепианной музыки китайских композиторов. Под полижанровостью понимается художественно оправданное синхронное взаимодействие в форме конкретного произведения свойств-признаков нескольких музыкальных жанров. Определяются два основных подхода к достижению полижанрового художественно-выразительного эффекта: а) использование «чужого» оригинального материала; б) воспроизведение характерных

свойств жанрового стиля, то есть жанровая стилизация. Даются определения приёмов соединения свойств разных музыкальных жанров путём заимствования и использования «внешнего» материала в рамках оригинального произведения, а именно – цитирования, аранжировки, обработки, фантазии и транскрипции. Раскрывается суть приёма жанровой стилизации в произведениях китайских авторов. Она состоит в воспроизведении в тексте пьесы, относящейся к европейской жанровой системе фортепианной музыки, интонационных и композиционных особенностей определённого жанрового стиля традиционной китайской музыки. Представленная теоретическая платформа даёт возможность исследовать жанрово-стилевый контент много-томной хрестоматии «Столетие фортепианной музыки китайских композиторов» и может служить рабочей моделью в изучении всего тезауруса фортепианных артефактов, созданных профессиональными композиторами Китая.

■ **Ключевые слова:** музыкальный жанр, жанровый стиль, жанровая стилизация, полижанровость, фортепианная музыка Китая.

АНОТАЦІЯ ■ Чжоу Дапін. Теоретичні передумови дослідження жанрових особливостей фортепіанних творів китайських композиторів.

■ Мета статті полягає в уточненні теоретичної бази дослідження феномена поліжанровості як типової властивості творів фортепіанної музики китайських композиторів. Під поліжанровістю розуміється художньо виправдана синхронна взаємодія у формі конкретного твору властивостей-ознак кількох музичних жанрів. Визначаються два основні підходи до досягнення поліжанрового художньо-виразного ефекту: а) використання «зовнішнього» («чужого») оригінального матеріалу; б) відтворення характерних властивостей жанрового стилю, тобто жанрова стилизація. Даются визначення прийомів з'єднання властивостей різних музичних жанрів шляхом запозичення і використання «зовнішнього» матеріалу в рамках оригінального твору, а саме – цитування, аранжування, обробки, фантазії і транскрипції. Розкривається суть прийому жанрової стилизації в творах китайських авторів. Вона полягає у відтворенні в тексті п'єси, що відноситься до європейської жанрової системи фортепіанної музики, інтонаційних і композиційних особливостей певного жанрового стилю традиційної китайської музики. Представлена теоретична платформа дає можливість дослідити жанрово-стильовий контент багатотомної хрестоматії «Сторіччя фортепіанної музики китайських ком-



позиторів» і може служити робочою моделлю у вивченні всього тезауруса фортепіанних артефактів, створених професійними композиторами Китаю.

■ **Ключові слова:** музичний жанр, жанровий стиль, жанрова стилізація, поліжанровість, фортепіанна музика Китаю.

ABSTRACT ■ Zhou Daping. The Theoretical Background for the Chinese Composers Piano Music Genre Peculiarities Research.

■ **Introduction.** The given paper is devoted to questions, which make up the dissertation research section upon the genre semantics of the Chinese composers' solo piano creations. The general theoretic background for the vast amount of the musical artifacts studying is specified in the current section.

Theoretical background. In his studying of the Chinese composers' piano creative work the author follows the research trend, originated by G. Schneerson, Lui Ji, Wei Ting, Liu Fuan, Zhang Xiaohu, Zhang Qian and others. In particular, the current research is based upon the works by Bu Li, Bian Meng, Wang Ango, Wang Yuhe, Cheng Xu and other authors, devoted to the problem of the European and national music traditions interaction in the Chinese composers' piano artifacts. The insufficient readiness of this thesis is mentioned. Namely, it is still the point of discussion and analyzing, to what extent and in what quality the genre system of European piano music is mastered by the Chinese composers. It is another point of investigation if their compositions are the result of the surface signs borrowing, taken from the most widely spread European genres or the Chinese composers were able to comprehend the genre semantics profoundly and develop some genres creatively, basing on the national musical tradition.

Objectives. The main objective of the current article is the essential theoretical background specification for the Chinese composers' piano creations genre peculiarities research; in particular, the polygenicity, the borrowed material usage principle, the composer's genre stylization method.

Methods. The task setting and developing is based upon the functional and morphological approaches to the musical genre comprehension, on the terminological analysis of the musical genres and styles understanding, on the up-to-date philological and musicological conceptions of composition poetics, artistic genre and stylization method.

Results and discussion. The concept of musical genre is defined as the type of the creation or the musical creative activity. Here the category of genre involves

not only the formal but also the substantial musical compositions properties, their typical semantics. The musical genre genesis is specified by three factors: 1) the functional creations similarity, the identity of their assignment; 2) the similarity of the conditions of the composition creating and performing; 3) artistic and contextual affinity. The given factors specify the occurrence of common musical form properties among several compositions, and these properties are defined as genre style.

The composition style properties quite definitely “indicate” some kind of genre “prototype”, and in this sense they are the sign-index of the genre. The typical artistic-content properties of musical creations and performing are also the index of the genre. These typical properties and designated as genre image (or genre semantics). The genre style and the corresponding images reflect the real type relations of the musical practice phenomena. It enables the composers to use the formal signs of a certain genre as an artistic attribute well recognized by the audience.

In the musical genres system, the areas of interactive and independent music are conventionally separated. The first group includes the numerous kinds of every day musical performing, where music interacts with the riot, dance, poetic verbal speech, theatre performance and other types of a person’s artistic activity. Meanwhile, the main and specific function of the independent music is its being the object of artistic perception. The independent music artifacts don’t need any interaction with the expressive means of other arts. The piano music can belong to both spheres.

A lot of independent sphere piano music compositions are bear the names of the genres belonging to the folklore, theatre music, church rituals, urban life. We mean such as piano “lullabies”, “ballads”, “minuets”, “waltzes”, “marches”, “arias”, “love songs” etc. there is still another phenomenon: the piano music pieces, the name of which is not connected with the interactive music genres, are often profoundly connected with them on the levels of the language and artistic text. Quite often, the piano pieces are built on certain composition, borrowed from the sphere of folklore, popular or church music. In all the alike cases we can notice the artistically justified synchronous (non consequent) interaction of several musical genres signs and properties in the form of the definite composition. This phenomenon is characterized as *polygenicity*.

Two main approaches to achieve the polygenre artistic expressive effect are defined: a) the use of the “exterior” (non native, another’s, alien) musical material;



b) the genre style characteristic properties reproduction (genre stylization). The given work gives the definitions for the methods of different musical genres properties combination by means of borrowing and of the “exterior” material use in the frames of the original composition: quotations, arrangements, edited versions, fantasies and transcriptions. The genres, originated by these composing methods, are characterized. The essence of the genre stylization method in the Chinese composers’ creations is revealed. It is the reproduction of tonal and compositional peculiarities of the certain traditional Chinese music genre style into the composition text belonging to the European piano music genre system. The wide range of this method implementation is mentioned: from total style imitation to allusion.

Conclusions. The existence of the great amount of the piano music compositions in the today’s Chinese musical culture motivates the overall and profound scientific analysis of this phenomenon, in particular, it stimulates the given sphere genre features revelation in both synchronous and diachronic (historic-evolutionary) aspects. The piano music genre sphere researcher needs the clearly formulated, capacious and non-contradictory categories of *musical genre, genre style, genre system, genre semantics*, as well as of the notions, derivative and connected with them.

As it was mentioned by numerous specialists, the Chinese piano music distinctive feature consists in its lasting connection with the national music tradition. The task, set for the musicologists, is to define the nature, the principles, the variants of the interaction between the European piano music genres and styles and the traditional Chinese music genres and styles (folklore, theatre, popular song). The given article states that the first artistic method, leading to the combination of the European and Chinese traditions in the frames of one composition consists of the composer’s borrowing and using some “alien” material, a fragment of the famous musical creation in his artifact. Thus, *using* serves as a general notion, embracing a number of certain musical text composing methods, which include quoting, arranging, creating versions, fantasies and transcription. The second artistic approach, leading to European piano music and the Chinese traditional music interaction, consists in the artistic method of stylization. This method implies the reproduction of tonal and compositional peculiarities of the certain traditional Chinese music genre style into the composition text belonging to the European piano music genre system. This method reveals the unlimited possibilities to create

the bright vivid effects for genre dialogue, conflicts, interaction, as well as very delicate conceptual modus, allusions, hints, promoting the remarkable enrichment of the compositions genre figurativeness.

Basing on the given theoretical background the author is going to analyze the genre-style contents of the seven-volume edition “A century of Piano Solo Works by Chinese Composers”. This content may serve as a working model for the studying of the whole thesaurus of piano music artifacts, created by the Chinese composers. ■ **Key words:** musical genre, genre style, genre stylization, polygenicity, Chinese piano music.



Постановка проблемы. Задачи, решению которых посвящена данная статья, составляют необходимый раздел диссертационного исследования жанровой семантики произведений китайских композиторов для фортепиано соло. В данном разделе уточняется общетеоретический фундамент изучения обширного массива музыкальных артефактов.

Обзор литературы. По утверждению специалистов, посвятивших себя изучению данной области музыки, «фортепианное искусство Китая представляет собой во многом новый, обширный и практически неизученный ... пласт культуры» (Ван Ин, 2009). Первоначальная лаконичная информация об этом культурном пласте содержится в брошюре Г. Шнеерсона (1952), а также в сборнике статей китайских композиторов и музыковедов (Инь Фалу, Ма Ке, Хо Лутина, Люй Цзи, Ма Сицуна, Ли Хуаньжи), опубликованных в переводе на русский язык (О китайской музыке..., 1958, ред. Г. Шнеерсон). Показательно, что в трудах китайских и зарубежных авторов 1950–60-х гг. фортепианная музыка освещается крайне скудно. В упомянутом сборнике она охарактеризована лишь в одном коротком абзаце статьи Люй Цзи (1958: 86), где автор довольно резко критикует обработку народной песни «Ланьхуахуа» Ван Лисаня за отсутствие «...должного эмоционального отражения и обобщения трагических переживаний, на которые тысячелетиями обрекались влюбленные молодые люди в феодальном обществе...».



Данный факт объясняется, на наш взгляд, тем, что внимание авторов было целиком посвящено песне, хоровым произведениям, опере и симфонической музыке, то есть музыкальным жанрам, которые имели массовый характер, «очевидное» идейное содержание и, вследствие этого, официально признаваемую культурную ценность. Что же касается музыки для солирующего фортепиано, то она вызывала неоднозначное к себе отношение у идеологов культурного строительства в КНР. В социалистическом Китае долгое время было принято считать фортепианную музыку проявлением неблагоприятного «западного индивидуализма». В период «культурной революции» (1966–1976) такого рода мнения стали основанием для масштабных политических репрессий, которым подверглись пианисты, композиторы, издатели, в целом – вся область фортепианной музыки.

В конце 70-х гг. прошлого века ситуация изменилась. В Китае начался постепенный, но идущий с заметным ускорением рост фортепианной культуры, который достиг сегодня невиданного масштаба в сфере композиторского творчества, исполнительского искусства и специального образования. Заметно возрос также исследовательский интерес к данной области музыки. В 80-е гг. прошлого века была опубликована скромная монография Вэй Гингэ (1987) «Китайское фортепианное творчество», а также ряд обзорных статей других авторов.

Последнее десятилетие прошлого века и первые десятилетия настоящего века отмечены резко возросшим числом монографий, аналитических и критических статей, которые посвящены значительным фортепианным произведениям, пианистическим школам, выдающимся композиторам и музыкантам-исполнителям. Заметим, что в каждой работе в той или иной степени освещаются жанровые свойства произведений и высказываются некие общепринятые суждения об этих особенностях китайской фортепианной музыки.

Так, например, весьма устойчивым является суждение о том, что в этой жанровой области доминирует принцип использования национального интонационного материала в качестве основы композиции. Чаще всего этот художественный принцип связывают с жанрами обработки, аранжировки, фантазии, транскрипции и др. Боль-

шое внимание этой жанровой особенности китайской фортепианной музыки уделили Бу Ли (2004), Бянь Мэн (1996), Ван Аньго (2004), Ван Юйхэ (2000), Чэн Сюй (2001) и др. К примеру, Ван Ин (2009: 9), как и многие другие ученые, утверждает, что для современных китайских композиторов главным принципом создания фортепианной музыки является «ориентация на национальную традицию».

Это уверенно высказываемое учёными суждение представляет недостаточное развёрнутое, конкретное и чёткое с точки зрения современной теории музыкального жанра. Исследователи не замечают или намеренно не проводят различий между разными видами воплощения упомянутого принципа. Примером, свидетельствующим о недостаточном внимании исследователей к дифференциации жанровых явлений, может послужить следующее высказывание П. Гайдай (2014: 62): «... жанр аранжировки в фортепианном искусстве Китая достиг высокого художественного уровня, подразумевающего не просто обработку известных музыкальных мотивов, но и творческое преломление национального фольклора, синтезирование его особенностей со спецификой фортепианного звучания и техникой исполнения на этом инструменте». Из этого высказывания будто бы следует, что обработка представляет собой некую разновидность аранжировки, особенность которой состоит в нетворческом «преломлении национального фольклора». Такая трактовка жанровых понятий далеко не бесспорна. Дискуссионным, на наш взгляд, является и теоретическое представление об аранжировке как «синтезе особенностей национального фольклора» со «спецификой фортепианного звучания». Аналогичные неясности и противоречия присущи многим другим суждениям о китайской фортепианной музыке.

Обратим внимание также на тот факт, что ориентация композиторов Китая на национальную традицию в создании музыки для фортепиано предполагает освоение всей жанровой системы европейской фортепианной музыки. Однако пока не установлено – в каком объёме и качестве система жанров европейской фортепианной музыки усвоена китайскими композиторами? Являются ли их произведения для фортепиано результатом заимствования лишь некоторых внешних признаков наиболее распространённых европейских жанров? Или ки-



тайские композиторы смогли основательно освоить жанровую систему западной музыки, глубоко осмыслить её семантику и творчески развить некоторые жанры, опираясь на национальную музыкальную традицию? Результативно исследовать представленный круг проблем можно лишь на основе хорошо отлаженного научного аппарата.

В связи с этим, **цель статьи** состоит в уточнении теоретической базы исследования жанровых особенностей произведений китайских композиторов для фортепиано, в частности: свойства полижанровости, творческого принципа использования «внешнего» материала, композиторского приёма жанровой стилизации.

Методология исследования. Постановка и разработка проблемы опирается на исторический, типологический и функциональный подходы к интерпретации феномена музыкального жанра; терминологический анализ суждений о музыкальных жанрах; современные филологические и музыковедческие представления о художественном методе стилизации.

Изложение основного материала. Главное понятие предстоящего дискурса – *жанр*. Это слово происходит от греческого *genos* – *род*. Понятие *жанра* издавна служит одной из основных категорий исторического и теоретического музыковедения. В любой из своих многочисленных интерпретаций *жанр* выступает как типологическое понятие. То есть, любой жанр музыки есть некий тип произведения или музыкально-творческого акта. При этом категория жанра охватывает не только формальные, но и содержательные свойства музыкальных произведений, их типичную семантику.

По принятому в данном исследовании определению, музыкальный жанр – это «...1) тип музицирования или музыкального произведения, который естественно возникает, развивается, исчезает или перерождается в культурной среде в соответствии с потребностями общества и характеризуется определенным комплексом функций, условий существования, образно-содержательных и формальных свойств; 2) типологическое представление о музыкальных артефактах, которое всегда принимает активное участие в создании, исполнении и слушании музыки, и обычно отражается в музыкально-теоретических понятиях» (С. Шип, 2008: 67). Генезис музыкального

жанра обусловлен тремя факторами: 1) функциональным подобием произведений, одинаковостью их жизненного предназначения; 2) подобием условий, при которых осуществляется сочинение и исполнение произведений; 3) их художественно-содержательным родством. Названные факторы обуславливают также появление у некоторого множества произведений общих свойств музыкальной формы, общего стиля выражения. Эту сторону жанра называют *жанровым стилем* (А. Сохор, 1981: 250).

Стилевые свойства произведения довольно определённо «указывают» на некий жанровый прототип, и в этом смысле являются знаком-индексом жанра. Столь же ясным индексом жанра служит художественно-содержательное единство процесса и продукта музицирования. Это единство может быть обозначено как *жанровая образность* (или *жанровая семантика*).

Образы восприятия музыки имеют индивидуально неповторимое качество, зависящее от способностей индивида, его знаний и навыков, установок и мотивации, опыта пассивной и активно-творческой музыкальной деятельности, а также многих других факторов. Вместе с тем, жанровые образы имеют и качество объективной действительности. Они отражают реальные видовые отношения явлений музыкальной практики. Именно эта объективность позволяет композиторам использовать в своих сочинениях формальные признаки некоторого существующего в музыкальной практике жанра в качестве хорошо понятного слушателям художественного знака.

Эстетическая мысль издавна стремилась представить разные жанры искусства в виде некоторой целостности. Уже в «Поэтике» Аристотеля довольно определённо выражено представление о системном соотношении основных жанров античного искусства – трагедии, эпоса, ямбической поэзии и комедии. В Средние века в Европе, в церковной и университетской науке, господствовало представление о трёх родах музыки. Аврелиан из Реоме (IX век) отмечал: «Признают три рода музыки: мировую, человеческую и ту, которая исходит от инструментов» (см.: Музыкальная эстетика...; сост. В. П. Шестаков, 1966: 172). Это устойчивое представление изменилось в эпоху Просвещения. «Мировая музыка» (*Musica mundana*) стала пониматься европейцами



как научная (метафизическая) доктрина. А в художественной практике обозначились пять широких областей: а) музыкальный фольклор (обряды и быт крестьянской общины); б) ритуальная (духовная) музыка христианской церкви; в) театральная музыка (опера и другие жанры); г) обиходная музыка городского населения; г) светская аристократическая музыка. В широких зонах между границами этих областей также возникали устойчивые разновидности «музыкального продукта».

Интенсивный процесс жанрового генезиса в странах Западной Европы в XVII–XVIII вв. дал основания для развития авторской, или, как ещё говорят, композиторской, музыки, предназначенной для слушания как самостоятельного и самодостаточного вида деятельности человека. Это направление жанрового филогенеза способствовало формированию профессии музыканта-исполнителя, а также социально-культурной группы любителей музыки, просвещённых слушателей. Такая ситуация позволила учёным выделить в недрах музыкальной практики жанровую сферу так называемой «чистой музыки». Её также называют *преподносимой музыкой* – *Darbietungsmusik*, по Г. Бесселеру (H. Besseler, 1978). Мы будем пользоваться рабочим термином **автономная музыка**. Произведения, относимые к жанровой области автономной музыки, не имеют конкретного житейского предназначения. Их главная и специфическая функция – быть предметом художественного восприятия. Артефакты автономной музыки не нуждаются во взаимодействии с выразительными средствами других видов искусства (поэзии, танца, театра и др.). Как правило, такого рода произведения не анонимны. Они создаются конкретными профессиональными композиторами. Автономная музыка может звучать в больших залах для сотен слушателей (сценические концертно-симфонические жанры) или в небольших помещениях для единиц или нескольких десятков персон (камерные концертные жанры).

Фортепианная музыка может быть разной. Она может относиться к области *взаимодействующей музыки*, по классификации О. Соколова (1977). К данной области принадлежит, к примеру, практика аккомпанемента к танцам и песням в любительском музицировании, звуковое сопровождение к немым кинофильмам (игра тапёра) или гимнастическим упражнениям. Вместе с тем, в европейской культуре



сложился очень заметный и обширный круг видов *автономной фортепианной музыки*. К нему относятся распространённые на практике жанры прелюдии, программной пьесы, токкаты, сюиты, партиты, сонаты, концерта и т. д.

Нетрудно подметить, что многие произведения круга автономной фортепианной музыки носят названия жанров, относящихся к фольклору, театральной музыке, церковному ритуалу, городскому обиходу. Таковы, например, многочисленные фортепианные «колыбельные», «баллады», «менуэты», «вальсы», «хоралы», «марши», «арии», «романсы» и т. д. Наблюдается и другое: фортепианные пьесы автономной музыки, не связанные своим названием с жанрами прикладной взаимодействующей музыки, довольно часто обнаруживают глубокую связь с ними на уровнях языка и поэтики художественного текста. Нередко фортепианное произведение строится на материале некоторой завершенной композиции, заимствованной из сферы фольклора, популярной или духовной музыки.

Художественно оправданное синхронное (не последовательное) взаимодействие в форме конкретного произведения свойств-признаков нескольких музыкальных жанров может быть обозначено в рабочем порядке термином *полижанровость*¹⁹.

Отмечая множественность случаев взаимодействия признаков разных жанров в одном сочинении, музыковеды обычно говорят о двух больших жанровых классах музыкального искусства: «первичных» и «вторичных» музыкальных жанрах (в частности, такой точки зрения придерживались В. Цуккерман (1964) и А. Сохор (1981)). Под «первичными» жанрами понимаются те, которые возникают в областях фольклора, ритуальной и бытовой музыки. Прежде всего, имеются в виду области танца и песни. Под «вторичными» понимаются такие жанры, которые сложились в сфере профессиональной концертной музыки.

¹⁹ Диахроническое взаимодействие разножанровой музыки, «соседство частей или самостоятельных произведений, какое обычно наблюдается в сюитах, концертах, сонатах, симфониях, здесь не классифицируется как явление полижанровости. Для обозначения таких явлений целесообразно по аналогии с типами музыкальной композиции использовать выражение «сложный жанр» или «составной жанр».



Подобная дихотомическая классификация сферы музыкальных жанров создаёт известное теоретическое неудобство. Обратимся в качестве примера к «Мазуркам» Ф. Шопена. Какой это жанр? Если судить по названию пьес и по музыкально-интонационной лексике, то это первичный жанр. Однако, ввиду того, что пьесы «Мазурки» созданы профессиональным композитором, не связаны с реальной танцевальной практикой, предназначены для эстетически просвещённого слушателя, которому не придёт в голову пуститься в пляс во время звучания этих танцев, то данные пьесы следует отнести к области вторичных музыкальных жанров²⁰. Как выйти из этого классификационного противоречия? Наилучшее решение проблемы нам видится в обращении к понятиям, которые позволяют недвусмысленно обозначить типы синхронного сочетания разных жанровых признаков в пространстве одного музыкального произведения.

Чаще всего, появление разных жанровых признаков в некотором автономном музыкальном тексте обусловлено творческим действием композитора, которое в самом общем виде можно охарактеризовать как *использование*²¹ музыкального материала, заимствованного из других жанровых областей. Например: использование хоральных мелодий в прелюдиях и фугах, ритмо-фактурных формул менуэта, контрданса, вальса и других танцев в фортепианных сонатах XVIII–XIX вв. и т. п.

Заимствование и применение инородного материала (по выражению М. Бахтина, «чужого слова») – чрезвычайно распространённый в музыке принцип сочинения. Он выражается в целом ряде композиторских приёмов, к которым А. Денисов (2008), Л. Крылова (1975), С. Лаврова (2007) и другие исследователи относят: цитирование, самоцитирование, псевдоцитирование, аранжировку, обработку, адаптацию, редукцию, парафраз, транскрипцию, фанта-

²⁰ Подобное высказывание звучит не очень красиво, хотя слово «вторичность» здесь лишено оценочного значения и не связано с художественно-эстетическими или техническими достоинствами музыки.

²¹ Мы осознаем, что глагол «использовать» в некоторых контекстах имеет негативную коннотацию. Вместе с тем, значение корневой морфемы («польза») компенсирует этот легкий недостаток.

зию, аллюзию, реминисценцию и т. д. Некоторые из приведённых выражений функционируют в специальной литературе не только как названия приёмов композиции, но и как жанровые имена. Не претендуя на категоричность трактовки, отберём из приведённого ряда и рассмотрим те варианты проявления принципа использования «чужого слова», которые представляются наиболее распространёнными на практике, теоретически ясными и полезными для исследования жанровых особенностей фортепианной музыки китайских композиторов. Постараемся при этом наделить данные выражения как можно более строгим смыслом.

Музыкальная цитата – сравнительно новый термин музыкознания. Он вошёл в употребление в последней четверти прошлого века. Сам же приём музыкального цитирования относится к древнейшим временам. Под цитатой (от латинского *cito* – *привожу*) филологи понимают «... тематически, а также синтаксически или ритмически обособленный речевой фрагмент произведения, используемый в другом произведении как знак “чужой речи”, как ссылка на содержание авторитетного источника» (Литература и язык, 2006: 390). Цитата – самый откровенный и, одновременно, редкий способ использования внешнего музыкального материала в автономной фортепианной музыке. Редкость его объясняется тем, что цитата предполагает буквальную точность, дословность, «неприкосновенность» заимствованного текста. Это условие трудно (если вообще возможно) соблюсти в музыкальном тексте. Например, воспроизведение любой фольклорной мелодии на фортепиано, при самом большом старании исполнителя, трудно признать буквальным переносом фрагмента музыкального текста из одного контекста в другой. Искажения оригинальной мелодии, обусловленные специфическими свойствами акустического строя, тембра, артикуляции, динамики фортепиано, не позволяют классифицировать подобное действие как цитирование. Строго говоря, только «обособленный речевой фрагмент» какого-либо фортепианного произведения может быть корректно процитирован в ином произведении для этого же инструмента. В европейской музыке подобные примеры изредка встречаются. В творчестве китайских композиторов подобный приём выразительности пока не получил применения.



По определению И. Ямпольского (1973: 193), **аранжировка** – (от франц. *arranger* – *приводит в порядок*) – это «...переложение музыкального произведения для иного (сравнительно с оригиналом) состава исполнителей (например, клавир оперы...). В отличие от транскрипции, которая является творческой обработкой и имеет самостоятельное художественное значение, аранжировка обычно ограничивается приспособлением фактуры оригинала к техническим возможностям какого-либо другого инструмента, инструментального состава или голоса, вокального ансамбля». Отметим, что данная формулировка фиксирует синонимичность понятий «аранжировка» и «переложение», что, в общем-то, соответствует практике использования данных терминов в литературе. Очевидно, что приспособление музыкального текста произведения к новому инструменту, новому голосу или ансамблю имеет своей целью как можно более полное и точное сохранение художественного замысла. Форма произведения изменяется в минимальной степени, и только по необходимости. Примерами могут послужить аранжировки органных пьес И. С. Баха для фортепиано, выполненные Ф. Бузони, А. Гедике, С. Фейнбергом и другими музыкантами. Распространённый типичный вариант аранжировки – *оркестровка* (пример: «Картинки с выставки» Мусоргского–Равеля).

Обработка – создание оригинальной музыкальной композиции на основании некоторого завершённого авторского или анонимного (народного) произведения. Как правило, в результате обработки исходная композиция усложняется в фактурном, гармоническом и композиционном отношениях. Цель обработки – «украшение» или «современивание» заимствованного музыкального материала, в любом случае – усиление его способности впечатлять слушателя. Такая цель предполагает художественную интерпретацию избранного оригинала. Композитор-интерпретатор старается представить заимствованный материал во всех его выразительных достоинствах, наилучшим образом «высветить» его художественные детали и свойства. Типичные сочинения в жанре обработки – пьесы для голоса и фортепиано Л. Бетховена, созданные на основе мелодий английских, шотландских, ирландских, итальянских популярных песен (всего около 150 сочинений); обработки украинских народных песен для хора или голоса в со-

провожении фортепиано, сделанные Н. Лысенко; обработки венгерских и румынских танцев для фортепиано Б. Бартока.

Слово **фантазия** имеет множество смыслов, соотносимых с музыкальным искусством. Во-первых, оно обозначает универсальный механизм художественного творчества. Во-вторых, оно характеризует весьма распространённый в инструментальной музыке жанр сочинений. В-третьих, словосочетание «фантазия на тему» соотносится с жанром композиторского творчества, где имеет место использование некоторого «внешнего» материала. Т. Кюрегян (1981: 767) определила *фантазию* как «...распространённый в XIX–XX вв. жанр инструментальной или оркестровой музыки, основанный на свободном использовании тем, заимствованных из собственных сочинений или из сочинений других композиторов, а также из фольклора (или же написанных в характере народных). В зависимости от степени творческой переработки тем, фантазия либо образует новое художественное целое и тогда приближается к парафразе, рапсодии (многочисленные фантазии Листа...), либо представляет собой простой «монтаж» тем и отрывков, подобный попури ...».

Таким образом, *фантазия на тему* (или «по мотивам...») – это создание композитором оригинального музыкального текста с использованием узнаваемых фрагментов, тем, частей, реже – оригинальных целостных композиций с целью извлечения из этого «внешнего» материала (собственного или чужого) новых оригинальных мыслей, образов, творимых свободным воображением, «полётом фантазии». В образно-смысловом фокусе подобных композиций находится не столько используемый материал, сколько его интерпретация. Такой подход даёт возможность подвергнуть воспринятый материал критическому осмыслению, представить его, к примеру, в юмористически трансформированном виде, в модусе пародии, сарказма («Черепаша» из цикла «Карнавал животных» К. Сен-Санса). Однако сочинение в данном жанре может быть выражением приязни, уважения, пиетета к используемому источнику фантазирования («Камаринская. Фантазия на две русские темы» М. Глинки).

Произведения в жанре *фантазии на тему* могут носить название *рапсодии* («Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова) или



каприччио («Итальянское каприччио» П. Чайковского, которое композитор сначала назвал «Итальянской фантазией»). К жанру фантазии можно также отнести произведения, характеризуемые авторами как *транскрипции*. В буквальном смысле это слово (лат. *transcriptio*) означает *переписывание*. По определению Г. Когана (1981: 589), транскрипция – «переложение, переработка музыкального произведения, имеющая самостоятельное художественное значение. Различают два вида транскрипции: приспособление произведения для другого инструмента ...; изменение (в целях большего удобства или большей виртуозности) изложения без перемены инструмента (голоса), для которого предназначено произведение в оригинале». Таким образом, слово *транскрипция* – это, в первом своём значении, просто синоним аранжировки. Во втором значении это слово обозначает разновидность обработки или фантазии, где композитор демонстрирует свою техническую виртуозность или предоставляет такую возможность музыканту-исполнителю. Типичные образцы транскрипций – сочинения пианистов-виртуозов: А. Герца, З. Тальберга, Ф. Листа, К. Таузига, К. Сен-Санса, Ф. Бузони, Л. Годовского. Главный смысл большинства транскрипций названных авторов – продемонстрировать публике композиторское искусство варьирования и разработки темы, мастерство и виртуозность музыканта-исполнителя, а также (не в последнюю очередь) художественно-выразительные ресурсы используемого музыкального первоисточника.

Теперь обратим внимание на то обстоятельство, что столкновение нескольких жанров в пространстве одного музыкального произведения не обязательно связано с заимствованием некоторого внешнего музыкального материала. Довольно часто восприятие образованного слушателя обнаруживает в полностью оригинальном композиторском тексте формальные признаки музыкального жанра, к которому данное произведение не относится. Однако этот эффект восприятия не всегда связан с использованием чужого материала. Например, в произведении Ф. Э. Баха, которое носит название «Rondo» (1778), отчетливо проявляются признаки менуэта, токкаты и оперного речитатива (на последний жанр прямо указывает ремарка автора в нотном тексте: *quasi recitativo*). Однако композитор в данном случае не использует

никакого заимствованного материала. Весь музыкальный текст создан им самим. Аналогичные образцы жанрового взаимодействия легко найти в фортепианных произведениях Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, С. Рахманинова и других композиторов XIX–XX вв.

На наш взгляд, подобные случаи могут быть охарактеризованы с помощью понятия *жанровой стилизации*²². Здесь необходимо снова вернуться к вышеприведённому определению жанра и подчеркнуть, что одним из релевантных свойств музыкального жанра выступает его стиль. Под музыкальным стилем мы понимаем, вслед за Е. Назайкинским (2003: 20), «...отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков». Стиль как «генетическая общность» музыкальных творений имеет разную природу, в том числе – жанровую. Это представление и отражено в понятии *жанровый стиль*.

Е. Назайкинский (2003: 24) подчеркнул, что «...под совокупностью свойств и средств имеется в виду полный охват стилем всех без исключения сторон музыкально-звукового текста». Из приведённого определения следует, что музыкальный стиль можно смоделировать путем воспроизведения в музыкально-звуковом тексте «комплекса отличительных характерных признаков». Каждый жанр обладает своим собственным стилем, естественно возникшим в определённых жизненных обстоятельствах, отвечающим культурной функции данного вида музицирования и обусловленным соответствующими художественными задачами. Следовательно, создатель произведения автономной музыки имеет возможность смоделировать звуковой образ

²² Методологически сложной проблеме определения сущности художественно-выразительного приёма музыкальной стилизации посвящена статья С. Шипа (1989).



практически любого жанра путем воспроизведения неких «отличительных характерных свойств» соответствующего жанрового стиля.

Подчеркнём, что такое художественное действие не означает воспроизведения жанра, как это иногда ошибочно утверждается музыковедами. Воспроизводится только жанровый стиль. Но этого бывает достаточно, чтобы создать яркий образно-выразительный эффект. Вызванный в слушательском восприятии образ жанра позволяет направить процесс осмысления художественной концепции произведения. По мысли А. Цуккермана (1964: 137), жанровые стилизации сообщают профессиональной музыке «...доступность для восприятия, национальную почвенность, полноту экспрессии, в конечном счёте – жизненность».

Теперь мы можем снова вернуться к поставленному в начале статьи вопросу о «Мазурках» Ф. Шопена и сказать уверенно, что они относятся к жанру концертной клавирной пьесы и созданы на основе композиторского приёма стилизации. С ними сходны в этом отношении многочисленные образцы фортепианной музыки, написанные в жанрах самостоятельной концертной пьесы или цикла пьес (сюитного или сонатного), в форме которых воспроизводятся стилевые свойства менуэта, сарабанды, полонеза, вальса, марша, арии, речитатива и других жанров. В более редких случаях стилевое взаимодействие предполагает тот или иной вид использования «внешнего» оригинального музыкального материала²³.

Таким образом, создатель фортепианных произведений в жанровой сфере автономной инструментальной музыки, предназначенной для слушания, может воспроизвести в своих текстах самый широкий спектр жанровых стилей из областей фольклора, церковной музыки, поп-музыки, музыкального театра, не прибегая к прямому заимствованию чужого материала, но опираясь на приём стилизации.

Стилизация жанра может быть осуществлена в широком спектре. Иногда композитор фортепианного произведения стремится

²³ Так, примеры использования в мазурках и других произведениях Ф. Шопена характерных музыкальных фраз, воспринятых композитором из стихии польской танцевальной музыки, обнаружены Вяч. Пасхаловым (1949).

к возможно более полному и точному воспроизведению в условиях камерного или сценического концертного жанра некоего жанрового стиля, принадлежащего сфере взаимодействующей музыки. Это создаёт яркий образно-выразительный эффект: как будто стихия музыкальной жизни общества «врывается» в условное художественное пространство фортепианной пьесы. Подобный эффект возникает, к примеру, в финале Ля-мажорной сонаты В. Моцарта. Знаменитый марш «Алла Турга» воспроизводит мелодические, динамические, ритмические и фактурно-регистрационные свойства стиля маршевой музыки янычарского оркестра. На противоположном конце спектра возможностей осуществления стилизации находится минимальная репродукция жанрового стиля, производящая эффект намёка, аллюзии, воспоминания. Она обеспечивается воспроизведением лишь некоторых характерных черт жанрового стиля. Примером может послужить подмеченная Б. Сабольчи (1959: 175) аллюзия к венгерскому маршу стиля вербункош в финале Третьей симфонии Л. Бетховена.

Выводы и перспективы.

1. Наличие большого массива произведений фортепианной музыки в музыкальной культуре современного Китая побуждает к всестороннему и глубокому научному осмыслению этого феномена, в частности, к выявлению жанровых особенностей данной области в синхроническом и диахроническом (историко-эволюционном) аспектах. Успешность решения этой задачи во многом зависит от прочности теоретического фундамента исследования. Прежде всего, исследователь жанровой сферы фортепианной музыки нуждается в ясно сформулированных, ёмких и непротиворечивых категориях *музыкального жанра, жанрового стиля, жанровой системы, жанровой семантики*, а также производных и связанных с ними понятий.

2. Отмеченная многими специалистами особенность китайской фортепианной музыки состоит в её прочной *связи с национальной музыкальной традицией*. Данная связь описывается в литературе довольно противоречиво и нечётко, что ставит на повестку дня задачу определения природы, принципов, вариантов взаимодействия жанров и стилей европейской фортепианной музыки с жанрами и стилями традиционной музыки Китая (фольклор, театр, массовая песня).



3. Один из творческих методов, ведущих к появлению того или иного соединения европейской и китайской традиций «в рамках» одного произведения, заключается в заимствовании и использовании композитором в своём произведении некоторого «внешнего материала», фрагмента уже апробированного, и, как правило, широко известного музыкального произведения. *Использование*, таким образом, служит всеобщим (родовым) понятием, охватывающим целый ряд конкретных разновидностей сочинения музыкального текста, в который входят *цитирование, аранжировка, обработка, фантазия и транскрипция*. В силу того, что каждое музыкальное произведение всегда принадлежит некоторому жанру и существует в определённой музыкально-жанровой системе, использование заимствованного оригинального материала обуславливает эффект *полижанровости*.

4. Второй творческий подход, ведущий к взаимодействию европейской фортепианной и китайской традиционной музыки, заключается в использовании художественного *приёма стилизации*. Этот приём заключается в воспроизведении в контексте сочинения, относящегося к европейской жанровой системе фортепианной музыки, интонационных и композиционных особенностей какого-либо жанрового стиля традиционной китайской музыки. Этот приём открывает перед композитором неисчерпаемые возможности создания ярких образных эффектов жанрового диалога, конфликта, взаимопроникновения, а также и весьма тонких смысловых модусов: аллюзий, намёков, способствующих значительному обогащению жанровой образности произведения.

Опираясь на представленный теоретический аппарат, мы намерены далее осуществить исследование жанрового контента обширной семитомной антологии «Столетие сольной фортепианной музыки китайских композиторов», изданной в Пекине в 2015 г. Этот контент может послужить рабочей моделью для изучения всего тезауруса фортепианных артефактов, созданных профессиональными композиторами Китая.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бу Ли. Развитие фортепианной музыки в Китае периодов Новой и Новейшей истории. *Вестник консерватории им. Синхая*. 2004. № 4. С. 78–87.
2. Бянь Мэн. Формирование и развитие фортепианной культуры Китая. Пекин : Изд-во «Хуа Лэ», 1996. 181 с.
3. Ван Аньго. Исследование китайских фортепианных произведений в контексте гармонии новой эпохи. Ухань : Изд-во Синаньского ун-та, 2004. 246 с.
4. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». СПб., 2009. 210 с.
5. Ван Юйхэ. Приближение к традициям народной культуры (об изменении стилистики музыкального творчества Цзян Вэнье). *Вестник Китайской Центральной консерватории*. 2000. № 9. С. 175–188.
6. Вэй Тингэ. Китайское фортепианное творчество. Пекин : Изд-во «Культура и искусство», 1987. 46 с.
7. Гайдай П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2014. № 3 (88). С. 61–64.
8. Денисов А. В. Межтекстовые взаимодействия в музыке – семиотический аспект. *Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития*: сб. ст. по материалам II Междунар. науч. конф. «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития», 13–14 нояб. 2008 / гл. ред. Л. В. Савина. Астрахань : Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. С. 30–34.
9. Книга о музыке / общ. ред. Г. Л. Головинский, М. И. Ройтерштейн. Москва : Совет. композитор, 1975. 333 с.
10. Коган Г. Транскрипция. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва : Совет. энциклопедия, 1981. С. 589–590.
11. Крылова Л. Функция цитаты в музыкальном тексте. *Советская музыка*. 1975. № 8. С. 92–97.
12. Кюрегян Т. С. Фантазия музыкальная. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва : Совет. энциклопедия, 1981. С. 767–771.



13. Лаврова С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов : очерки. 2-е изд., доп. СПб. : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. 173 с.

14. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / ред. проф. А. П. Горкина. Москва : Росмэн, 2006. URL : <https://libking.ru/books/ref-/ref-encyc/110724-390-izdatelstvo-rosmens-entsiklopediya-literatura-i-yazyk-s-illyustratsiyami.html#book>

15. Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики. *О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов* / сост., ред. Г. Шнеерсон. Вып. 1. Москва : Музгиз, 1958. С. 74–104.

16. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост., вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. 574 с.

17. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

18. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / сост., ред. Г. Шнеерсон. Вып. 1. Москва : Музгиз, 1958. 143 с.

19. Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. Ленинград–Москва : Гос. муз. изд-во, 1949. 115 с.

20. Сабольчи Бенце. Последние годы Ференца Листа. Будапешт : Изд-во Академии Наук Венгрии, 1959. 139 с.

21. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века*. Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. С. 12–59.

22. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования* / ред.-сост. М. Арановский. Т. 2. Ленинград : Совет. композитор, 1981. С. 231–293.

23. Фан Бин. Стилиевые аспекты адаптации национальной инструментальной традиции в фортепианной музыке современных китайских композиторов. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : щоквартал. наук. журнал. Київ : Міленіум, 2015. № 1. С. 117–122.

24. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.



25. Чэнь Сюй. Фортепианное искусство Китая и его значение для национальной культуры. *Изучение музыки*. 2001. № 4. С. 21–25.
26. Шип С. В. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке. *Проблемы музыкальной культуры*. Вып. 2. Киев : Музична Україна, 1989. С. 86–104.
27. Шип С. Жанр музичний. Українська музична енциклопедія / редкол. : Г. Скрипник (голова) та ін. Т. 2 / ред. І. Сікорська, Н. Костюк та ін. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 67–72.
28. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. Москва : Гос. муз. изд-во, 1952. 250 с.
29. Ямпольский И. Аранжировка. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. М. : Совет. энциклопедия, 1973. С. 193.
30. Bessler H. (1978). Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig : Reclam-Verlag, 188.

REFERENCES

- Bessler H. (1978). *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte [Essays on the aesthetics of music and the history of music]*. Leipzig: Reclam-Verlag, 188 [in German].
- Bu, Li (2004). Razvitie fortepiannoy muzyki v Kitae periodov Novoy i Noveyshey istorii [The Development of Piano Music in China in the New and Recent History periods]. *Vestnik konservatorii im. Sinkhaya – Bulletin of the Sinkhay Conservatory*, 4, 78–87 [in Chinese].
- Byan, Men (1996). *Formirovanie i razvitie fortepiannoy kultury Kitaya [The formation and development of the piano culture of China]*. Beijing: Hua Le, 181 [in Chinese].
- Chen, Syuy (2001). Fortepiannoe iskusstvo Kitaya i ego znachenie dlya natsionalnoy kultury [The Chinese piano art and its significance for national culture]. *Izucheniye muzyki – Studying of Music*, 4, 21–25 [in Chinese].
- Denisov, A. V. (2008). Mezhtekstovye vzaimodeystviya v muzyke – semioticheskiy aspekt [Intertextual interactions in music – the semiotic aspect]. *Muzykalnaya semiotika: puti i perspektivy razvitiya – Musical semiotics: ways and prospects of development: collection of scientific*



materials. (L. V. Savina Ed.). Astrakhan: Izd-vo OGOU DPO «AIPKP», 30–34 [in Russian].

Fan, Bin (2015). Stilevye aspekty adaptatsii natsionalnoy instrumentalnoy traditsii v fortepiannoy muzyke sovremennykh kitayskikh kompozitorov [The style aspects of the adaptation of the national instrumental tradition in the piano music of modern Chinese composers]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Managers: yearbook*. Kyiv: Milenium, 1, 117–122 [in Ukrainian].

Gayday, P. V. (2014). Rol traditsionnoy muzykalnoy kultury v razvitii fortepiannogo iskusstva Kitaya [The role of traditional musical culture in the development of Chinese piano art]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – The news of the Volgograd State Pedagogical University*, 3(88), 61–64 [in Russian].

Golovinskiy, G. L. & Roytershteyn, M. I. (1975). *Kniga o muzyke [The book about music]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 333 [in Russian].

Kogan, G. (1981). Transkriptsiya [Transcription]. In *Muzykalnaya entsiklopediya – The Musical Encyclopedia*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, vol. 5, 589–590 [in Russian].

Krylova, L. (1975). Funktsiya tsitaty v muzykalnom tekste [The function of quotes in the musical text]. *Sovetskaya musika – The Soviet Music*, 8, 92–97 [in Russian].

Kyuregyan, T. S. (1981). Fantaziya muzykalnaya [Musical Fantasy]. In *Muzikalnaya entsiklopediya – The Musical Encyclopedia*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, vol. 5, 767–771 [in Russian].

Lavrova, S. V. (2007). *Tsitirovanie v tvorchestve sovremennykh kompozitorov [Citation in the works of modern composers]*. (2nd ed., compl.). St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 173 [in Russian].

Literatura i yazyk [Literature and language] (2006). In *Sovremennaya illyustrirovannaya entsiklopediya – The Modern illustrated encyclopedia* (A. P. Gorkin Ed.). Moscow: Rosmen. Retrieved from <https://libking.ru/books/ref-/ref-encyc/110724-390-izdatelstvo-rosmen-entsiklopediya-literatura-i-yazyk-s-illyustratsiyami.html#book> [in Russian].

Lyuy, Tszi (1958). O nekotorykh voprosakh muzykalnoy teorii i kritiki [On some issues of musical theory and criticism]. *O kitayskoy muzyke. Stati kitayskikh kompozitorov i muzykovedov – About the Chinese music. The articles by Chinese composers and musicologists.* (G. Shneerson Ed.). Iss. 1. Moscow: Muzgiz, 74–104 [in Russian].

Muzykalnaya estetika zapadnoevropeyskogo Srednevekovya i Vozrozhdeniya [The musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance] (1966). (V. P. Shestakov Ed.). Moscow: Muzyka, 574 [in Russian].

Nazaykinskiy, Ye. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: VLADOS, 248 [in Russian].

O kitayskoy muzyke. Stati kitayskikh kompozitorov i muzykovedov [About the Chinese music. The articles of Chinese composers and musicologists] (1958). Moscow: Muzgiz, 143 [in Russian].

Paskhalov, V. (1949). *Shopen i polskaya narodnaya muzyka [Chopin and Polish folk music]*. Leningrad–Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatelstvo, 115 [in Russian].

Sabolchi, B. (1959). *Poslednie gody Ferentsa Lista [The last years of Franz Liszt]*. Budapest: Hungarian Academy of Sciences Publishing, 139 [in Russian].

Ship, S. V. (1989). Stilizatsiya kak khudozhestvenno-vyrazitelnyy priem v sovremennoy ukrainskoy muzyke [Stylization as an artistic and expressive reception in modern Ukrainian music]. *Problemy muzykalnoy kultury – The problems of musical culture*, 2, 86–104 [in Russian].

Ship, S. V. (2008). Zhanr muzichniy [Musical genre]. In *Ukrainska muzychna entsyklopediia – The Ukrainian Music Encyclopedia*. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, vol. 2, 67–72 [in Ukrainian].

Shneerson, G. (1952). *Muzykalnaya kultura Kitaya [The musical culture of China]*. Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatelstvo, 250 [in Russian].

Sokhor, A. (1981). Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke [The aesthetic nature of the genre in music]. *Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki. Stati i issledovaniya – The questions of sociology and aesthetics*



of music. Articles and studies. (M. Aranovskiy Ed.). Vol. 2. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 231–293 [in Russian].

Sokolov, O. V. (1977). K probleme tipologii muzykalnykh zhanrov [To the problem of the typology of musical genres]. *Problemy muzyki XX veka – The problems of the twentieth century music.* Gorkiy: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izd-vo, 12–59 [in Russian].

Tsukkerman, V. (1964). *Muzykalnye zhanry i osnovy muzykalnykh form [Music genres and the foundations of musical forms]*. Moscow: Muzyka, 159 [in Russian].

Van, Ango (2004). *Issledovanie kitayskikh fortepiannykh proizvedeniy v kontekste garmonii novoy epokhi [Study of Chinese piano works in the context of the harmony of the new era]*. Wuhan: University of Sinan, 246 [in Chinese].

Van, In. *Pretvorenje natsionalnykh traditsiy v fortepiannoy muzyke kitayskikh kompozitorov XX–XXI vekov [The implementation of national traditions in piano music by Chinese composers of the XX–XXI centuries]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). St. Petersburg: Russian State Pedagogical University, 21 [in Russian].

Van, Yuykhe (2000). Priblizhenie k traditsiyam narodnoy kultury (ob izmenenii stilistiki muzykalnogo tvorchestva Tszyan Vene) [Approaching the traditions of folk culture (on changing the style of musical creativity of Jiang Wennie)]. *Vestnik Kitayskoy Tsentralnoy konservatorii – Bulletin of the Chinese Central Conservatory*, 9, 175–188 [in Chinese].

Vey, Tinge (1987). *Kitayskoe fortepiannoe tvorchestvo [The Chinese piano art]*. Beijing: Culture and Art, 46 [in Chinese].

Yampolskiy, I. (1973). Aranzhirovka [Arrangement]. In *Muzikalnaya entsiklopediya – The Musical Encyclopedia*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, vol. 1, 193 [in Russian].