

8. 汪毓和. 中国现代与近代音乐史. 北京: “华文”出版社, 1991. 277 页 (Ван Юйхэ. Новая и новейшая история музыки Китая. Пекин: Хуа-вэнь, 1991. 277 с.).
9. 连茂群. 中国新时代的音乐. 上海: “上海音乐”出版社, 2004. 256 页 (Лян Маочунь. Музыка Китая Нового Времени. Шанхай: Шанхайская музыка, 2004. 256 с.).
10. 桑桐. 文章集. 上海: “上海音乐”出版社, 2002. 402 页 (Сан Тон. Сборник статей. Шанхай: Шанхайская музыка, 2002. 402 с.).

**SANG TONG’S “SEVEN PIECES ON THE THEMES OF THE MONGOLIAN FOLK SONGS”:  
ATTEMPT OF ANALYSIS**

**Sun Ya**

*Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg  
abdullina\_galina@mail.ru*

The article describes the characteristic features of the piano work by the modern Chinese composer Sang Tong “Seven Pieces on the Themes of the Mongolian Folk Songs”. The analysis is performed in the aspect of the correlation of the Sino-Mongolian musical folklore with the composition techniques of the Western European musical art. The specificity of the implementation of the Chinese folk music in a piano composition is considered. The author notes that in this work, for the first time in the history of the Chinese piano music, the composer combines folklore with dissonant chords, modern mode-tonal systems and a new composition technique.

*Key words and phrases:* Sang Tong; Mongolian song; folk melodiousness; pentatonic scale; folklore prototypes; suite; Chinese music; modern harmony; cycle; composition technique of the XX century.

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 25.11.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.25>

*Цель статьи и ее новизна заключаются в том, что впервые в отечественном музыковедении рассматриваются исторические параллели и точки пересечения творческого пути, эстетики и стиля Сергея Прокофьева с китайской фортепианной музыкой XX – начала XXI века. Актуальность предложенного материала обусловлена, с одной стороны, потребностью «расширить горизонты» исследования влияния Прокофьева на мировые музыкальные процессы, с другой – назревшей необходимостью обобщить опыт, отражающий эволюцию китайской фортепианной музыки за последнее столетие. В работе представлены результаты изучения исторических параллелей между творчеством Прокофьева и китайской фортепианной школой, а также широкая панорама длительного и плодотворного взаимодействия русской и китайской культур на разных временных этапах. Каждый из них отличается как особым форматом, так и спецификой эстетико-стилевых характеристик.*

*Ключевые слова и фразы:* Сергей Прокофьев; русские музыканты в Китае; китайское фортепианное искусство; музыка XX века; китайские студенты в России.

**Цюй Ва**, к. искусствоведения

*Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки  
quwa2009@yandex.ru*

**ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЛИЯНИЯ ТВОРЧЕСТВА СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА  
НА КИТАЙСКУЮ ФОРТЕПИАННУЮ МУЗЫКУ XX ВЕКА**

Прокофьевские юбилейные события завершились. В «наступившей тишине» все чаще возникает потребность серьезно и неторопливо осмыслить то многое, что осталось за пределами торжеств. Цель настоящей статьи – сформировать исторический взгляд на причудливое сплетение разнообразных нитей, протянувшихся от гения Прокофьева к далекому и близкому Китаю.

Главная проблема обусловлена поставленной целью и состоит в том, что Сергей Прокофьев, активно гастролируя в 20-30-е годы XX в., ни разу не посетил Китай (в отличие от многих своих современников и друзей – Ф. И. Шаляпина, Б. С. Захарова, А. Н. Черепнина, представивших в разных странах первую волну русской эмиграции). Однако ведущие китайские пианисты и композиторы XX столетия часто писали о том мощном влиянии, которое оказало на них именно прокофьевское творчество (наряду с сочинениями М. П. Мусоргского [6] и Н. А. Римского-Корсакова). Важно, что и сама фортепианная музыка современного Китая в совокупности с анализом концертных программ и записей крупнейших пианистов – убедительное подтверждение сказанного. Для решения заявленной проблемы необходимым представляется, прежде всего, рассмотреть историю реализованных в китайском фортепианном искусстве XX века возможностей и стимулов, воспринятых от Прокофьева и ставших неотъемлемой частью пианизма современного Китая. Актуальность сказанного заключается в первую очередь в отсутствии русскоязычных исследовательских работ

на данную тему; вместе с тем и китайская музыкология сегодняшнего дня ограничивается лишь крайне высоким интересом к фигуре Прокофьева и его творчеству, делая первые шаги в познании того и другого.

Контакты Сергея Прокофьева с национальной фортепианной школой Китая XX века чаще носят опосредованный характер и не лежат на поверхности, хотя их глубина и уровень исторической объективности остаются несомненными. Объективность влияний его творчества и разносторонней артистической личности на многих музыкантов современного Китая затрагивает широкую сферу художественных связей русского композитора и процессы сложного взаимодействия китайской музыки с европейской, в частности русской, культурой. Тем интереснее исследовать и понять механизмы контактов на каждом из исторических этапов прокофьевских открытий с пианизмом современного Китая. Предварительно заметим, что трудный путь китайского профессионального искусства (как и эволюция творчества Прокофьева) теснейшим образом связан с драматичной историей обеих стран (Китая и России), характеризующей прошедшее столетие.

Первым важнейшим историческим периодом в этой связи представляется конец 20-х – 30-е годы прошлого века, когда формирование и стремительный взлет музыкального профессионализма в Китае во многом были стимулированы широкой волной русской эмиграции. Яркие художественные впечатления от восприятия произведений русских композиторов того времени возникли благодаря многочисленным гастролям и педагогической работе в Харбине и Шанхае музыкантов из России. Среди наиболее выдающихся исполнителей и педагогов, оказавших наибольшее влияние на музыкальное пространство крупнейших китайских городов, необходимо отметить В. С. Горовица, выступившего с серией концертов в 1933 году, Ф. И. Шалапина, гастролировавшего в 1936-1937 гг., и А. Н. Черепнина, пребывание которого в Китае подробнее осветим ниже. Кроме того, известно, что в период с 1934 года по 1946 год в Шанхае труппой «Русский балет» была поставлена почти вся балетная классика мира, в том числе и «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева.

Известно, что в первой Национальной консерватории Шанхая, основанной Сяо Юмэй в 1927 году, более половины преподавателей по разным специальностям составляли русские музыканты. Среди педагогов-пианистов ведущее положение заняли Борис Захаров, Борис Лазарев, Зоя Прибыткова, Сергей Аксаков и почетный профессор А. Н. Черепнин [1]. Важно отметить, что каждый из названных исполнителей и педагогов имел непосредственное отношение к Сергею Прокофьеву и его творчеству. Так, Борис Захаров, будучи старшим соучеником Прокофьева, как и тот, окончил Санкт-Петербургскую консерваторию в классе А. Н. Есиповой. Именно Захаров настоял в свое время на переходе юного Сергея Сергеевича в этот класс.

Список русских педагогов, воспитавших десятки китайских пианистов, в том числе и Лю Шикунь, продолжает Борис Лазарев, также окончивший Петербургскую консерваторию (класс А. И. Зилоти). Неоценимый вклад в развитие китайского пианистического образования и исполнительства вместе с названными музыкантами внес Александр Николаевич Черепнин – младший современник, друг и «поклонник» Прокофьева. И Черепнин, и Захаров были блестящими интерпретаторами музыки раннего русского авангарда, в том числе и написанных Прокофьевым в 10-е годы фортепианных сочинений. Китайские музыканты и слушатели впервые познакомились с такими сочинениями русского композитора, как фортепианные циклы «Сарказмы» ор. 17, «Мимолетности» ор. 22, Сказки старой бабушки ор. 31, а также сонаты ор. 28, ор. 29 [2].

Кроме того, Черепнин был уже в те годы связан с Прокофьевым множеством эстетических и языковых нитей. Дух новаторства и творческая смелость, воплощение идей взаимодействия восточных и западных музыкальных традиций, поиски в области ладоритмической структуры материала и трактовки фортепиано, воспринятые молодыми китайскими пианистами от Прокофьева через Александра Черепнина, во многом характеризуют фортепианное наследие Китая до 1937 года, как, впрочем, и позднее. Исходя из сказанного, можем утверждать, что первым устойчивым «мостом», соединившим китайскую фортепианную музыку и творчество Сергея Прокофьева, следует считать конец 20-х – начало 30-х годов XX века. Неоценимая роль в этом процессе принадлежит Александру Черепнину, не только тесно связавшему композиторскую и исполнительскую практику Китая с именем Прокофьева, но и оказавшему собственное влияние на фортепианное искусство Китая тех лет. Учитывая также, что 2019 год является юбилейным для А. Н. Черепнина (120 лет со дня рождения русского композитора-пианиста), остановимся на его работе в Китае несколько подробнее.

Посетив Шанхай в апреле 1934 года с концертами, известный к тому времени петербургский пианист, планируя трехмесячные гастроли, остался здесь до 1938 года и, даже покинув страну, не прерывал контактов с ней практически до конца жизни [3].

Уделяя пристальное внимание развитию китайской педагогики, Черепнин в середине 30-х годов продолжает активно работать как композитор, исполнитель и просветитель, составляя свои концертные программы исключительно из произведений русских композиторов – от Бортнянского до Стравинского и Прокофьева, о чем свидетельствует многочисленная критика тех лет [1; 3]. Вместе с тем, гастролируя по различным странам и континентам, жена Черепнина Ли Сяньминь (李献敏) также неизменно включала в свой репертуар произведения китайских и русских композиторов, в том числе Стравинского, Черепнина, Прокофьева и Шостаковича.

Таким образом, рассматривая 30-е годы как период становления китайского профессионального пианизма, нельзя не учитывать значительное влияние на него, прежде всего, представителей русской эмиграции. При этом, имя Сергея Прокофьева и его фортепианные сочинения 10-20-х годов проникают в китайскую культуру благодаря ближайшим друзьям и исполнителям его музыки.

Анализируя фортепианные сочинения, написанные в эти годы китайскими композиторами (Дин Шандэ, Хе Люйтин, Хуан Цзы), обнаруживаем целый ряд параллелей, с одной стороны, с программными пьесами

Прокофьева, в частности с циклом «Сказки старой бабушки», с другой – с его ранними сюитами и сонатами. В первую очередь это касается детских образов, ладогармонических новаций, активных поисков в сфере фортепианной фактуры и токкатно-ударной трактовки инструмента.

Следующий период значительного укрепления художественных контактов между китайской фортепианной школой и многообразными поисками Прокофьева относится к 50-м – середине 60-х гг. (до начала в Китае культурной революции). При сохранении форм влияния, ставших уже традиционными (в частности гастролей артистов из России и работы русских педагогов), значительно расширились возможности непосредственного взаимодействия китайской и русской пианистических школ. Открытая в начале 40-х годов Центральная консерватория, находившаяся до 1958 года в городе Тяньцзинь, затем в Пекине, как и ранее Шанхайская, активно приглашает к педагогической деятельности крупнейших музыкантов из Советского Союза. В числе наиболее значимых имен для данного периода назовем Дмитрия Михайловича Серова, Арама Георгиевича Татуляна и Татьяну Петровну Кравченко. Именно Т. П. Кравченко создала специально для студентов и педагогов Центральной консерватории двухтомник со звуковым приложением, куда вошли аналитические наблюдения и методические комментарии относительно сочинений европейских и русских композиторов. Особенно важно, что второй том данного пособия содержит записи фортепианных произведений Сергея Прокофьева и комментарии к ним. Судьба этого издания, как и многих других, созданных зарубежными авторами, оставляет много вопросов. Дело в том, что в годы культурной революции специальными цензурными комиссиями проводилась глубокая «чистка» всех библиотек, в том числе и принадлежащих высшим учебным заведениям. Возможно, именно в результате таких действий китайского идеологического руководства работа Т. П. Кравченко, столь необходимая сегодня педагогам и студентам, исчезла вместе с другими [4].

Гастроли Большого театра в 1959 году познакомили китайскую аудиторию с балетом Прокофьева «Каменный цветок». Спустя несколько недель на экраны страны вышел фильм-балет «Ромео и Джульетта» с Галиной Улановой в главной роли. Три фрагмента из него и вторую скрипичную сонату Прокофьева с успехом исполняли Давид Ойстрах и Владимир Ямпольский во время выступлений 1957 года в крупнейших китайских городах. Китайская музыкальная общественность и критика, а также широкие слушательские круги с большим восторгом восприняли и гастроли «Большого», и прокофьевский фильм, и концертные выступления лучших советских музыкантов.

Помимо концертов артистов СССР, неизменно включавших в свои программы сочинения Сергея Прокофьева, важнейшую роль в этом процессе сыграло обучение целого ряда талантливых китайских исполнителей (прежде всего пианистов) в Московской и Ленинградской консерваториях. Благодаря своим педагогам китайские студенты получили возможность не только приобрести новые богатые слуховые впечатления от русской музыки в целом, но и включить произведения современных советских композиторов, в частности прокофьевские, в свой учебный и концертный репертуар. К числу таких исполнителей в первую очередь принадлежит выдающийся пианист Лю Шикунь<sup>1</sup>. Из его интервью известно, как много сил и внимания отдавал он подготовке к Первому международному конкурсу имени П. И. Чайковского (1958), в обязательную программу которого вошли Третья и Шестая сонаты Прокофьева – произведения, ставшие мировой фортепианной классикой [8].

В воспоминаниях другого крупнейшего китайского пианиста – Инь Чэнцзун<sup>2</sup>, также учившегося в эти годы в Московской консерватории, читаем: «Только приехав в СССР, я каждый вечер начал посещать концертные залы и оперные театры. Я чувствовал себя голодным волком, которому хотелось есть все подряд» [9, с. 4]. Огромной популярностью среди китайских студентов пользовались концерты Святослава Рихтера, включавшего, как правило, в свои программы сонаты и пьесы Прокофьева. Вернувшись на родину накануне «культурной революции», Инь Чэнцзун смог реализовать полученный в Москве музыкальный опыт исключительно в «Коллективных творческих проектах» [5]. Среди последних в аспекте заявленных идей особый интерес представляет фортепианный концерт «Хуан Хэ», в ходе работы над которым другой композитор-пианист, признанный сегодня классиком китайской музыки, Чу Ванхуа (ныне живет и работает в Австралии) смог благодаря Инь Чэнцзун впервые открыть для себя «мир Прокофьева».

Однако за несколько лет до начала культурной революции (в 1963 году), опираясь на традиции пианистов старшего поколения, Чу Ванхуа уже представил в целом ряде своих сочинений прокофьевские открытия. Одним из ярких примеров такого влияния может служить его фортепианная транскрипция «День эмансипации», созданная композитором в том же году. В ней удачно сочетаются элементы токкатного стиля Прокофьева и его ладовые находки с китайскими песенно-танцевальными жанрами. Кроме того, композитор мастерски воспроизводит средствами фортепиано звучание ударных и духовых инструментов, народных по своей природе [7].

Более тесное знакомство с музыкой Прокофьева для Чу Ванхуа и других китайских композиторов стало возможным спустя десятилетие после окончания культурной революции, то есть в середине 80-х годов, когда границы Китая с различными странами и континентами вновь стали открытыми. Так, в 1985 году,

<sup>1</sup> Лю Шикунь (刘诗昆) родился в 1939 году; в конце 50-х годов стал студентом Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, в 1960-1962 гг. учился в Московской консерватории им. П. И. Чайковского; лауреат I Конкурса имени П. И. Чайковского [8].

<sup>2</sup> Ин Чензонг (殷承宗) родился в 1941 году, стажировался в СССР в 1960-1963 гг.; лауреат II Конкурса имени П. И. Чайковского [9].

готовясь к первому сольному концерту в качестве выпускника Мельбурнского университета, Чу Ванхуа, отмечая значительное влияние на него фортепианного наследия Прокофьева, писал: «Мой кругозор существенно расширился за счет сложных ритмических, метрических комбинаций, тембров, пианистической техники – выразительных средств, о которых я раньше даже не мог мечтать» [10, с. 26]. Примечательно, что программу сольного концерта Чу Ванхуа полностью сформировали произведения композиторов XX века. Из прокофьевских сочинений в нее вошла Третья соната. Позднее она же (наряду с сочинениями Б. Бартока и самого Чу Ванхуа) была записана на радиостанции ABC и неоднократно звучала в эфире.

И, наконец, новая волна активного интереса исполнителей и слушателей Китая к творчеству Сергея Прокофьева возникла в последние двадцать лет. Важнейшим стимулом этого процесса стало то, что с начала 90-х с каждым годом в геометрической прогрессии возрастает число китайских студентов, изучающих русскую музыкальную культуру. Заметим при этом, что многие из них, учась в различных городах именно России, впервые открывают для себя имена не только С. С. Прокофьева, но и Д. Д. Шостаковича, Г. В. Свиридова, Р. К. Щедрина. Сочинения этих композиторов становятся неотъемлемой частью учебного и концертного репертуаров молодых китайских пианистов. Возвращаясь на родину, бывшие студенты и аспиранты всячески участвуют в популяризации русской музыки, формируя повышенный интерес к ее звучанию и изучению. Так, за последние годы в крупнейших китайских консерваториях и университетах написаны десятки статей и магистерских диссертаций, темы которых стимулированы активным обращением к самым разным произведениям Прокофьева, вопросам его эстетики и стиля. Назовем здесь лишь некоторые из выпускных квалификационных работ магистрантов Шанхайской консерватории и университета в 2016–2018 учебном году: «Исследование и анализ фортепианной сюиты “Ромео и Джульетта” Прокофьева» Лю Чжунъян (刘中阳), «Обновление классицизма во второй сонате Прокофьева» Лян Цзывэй (梁紫薇), «Четыре пьесы ор. 4 С. Прокофьева» Юэ Цыхань (岳紫涵), «Сплав традиции и новаторства в сонатах Прокофьева» Ван Цзяньци (王剑琦).

В настоящее время на крупнейших концертных и театральных площадках Китая, а также на музыкальных каналах радио и телевидения, произведения Прокофьева звучат практически регулярно. Особой популярностью пользуется симфоническая сказка «Петя и волк», завоевавшая детскую и взрослую аудиторию Китая. Как правило, эти исполнения носят характер совместных творческих проектов: так, опера «Война и мир» была поставлена Мариинским театром в Пекине и Гуанчжоу в 2014 году с участием китайских музыкантов. Над записью и постановкой «Пети и волка» совместно работали Клаудио Аббадо и молодой китайский композитор Тан Дун (谭盾).

К юбилею Прокофьева китайские музыканты и любители музыки получили роскошный подарок – многодневный монографический Фестиваль, в программу которого были включены в том числе и все фортепианные концерты композитора. Их же можно часто услышать в записях молодых китайских пианистов, среди которых Ли Юнди (李云迪, лауреат XIV конкурса имени Ф. Шопена), Ван Юцзя (王羽佳) и всемирно известный Лан Ланг (郎朗).

Теоретическая и практическая перспектива предложенной статьи имеет несколько различных аспектов: аналитические параллели между конкретными фортепианными сочинениями Прокофьева и китайских композиторов, влияние исполнительской манеры Прокофьева на пианистическую школу Китая, современное китайское прокофьевоведение, сочинения Прокофьева как часть педагогического и концертного репертуара в современном Китае и др. Небезынтересным представляется и детальное рассмотрение каждого из исторических этапов воздействия прокофьевской музыки на фортепианное искусство современного Китая.

Анализ историко-архивных, мемуарных, исследовательских первоисточников, а также творческого наследия Сергея Прокофьева и ряда китайских композиторов XX – начала XXI века убедительно доказывает наличие как очевидных параллелей, так и точек активного взаимодействия двух важнейших пластов современной музыкальной культуры. Влияние прокофьевского пианизма и – шире – его эстетики на воспитание китайских музыкантов и слушателей многомерно и мобильно вот уже на протяжении почти столетия. Это влияние реализуется в различных формах концертной, просветительской, образовательной и композиторской практики. Научный интерес к Прокофьеву, усилившийся в Китае последних лет, существенно укрепляет и расширяет сферу восприятия китайской культурой оригинальных открытий и достижений одного из русских классиков XX века.

#### *Список источников*

1. Айзенштадт С. А. Из истории русской музыкальной эмиграции в Шанхае 30-х годов XX столетия: С. Аксаков и А. Черепнин // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке: материалы Международной научно-просветительской конференции. Хабаровск: Хабаровский государственный институт искусств и культуры, 2015. С. 3-13.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. М.: Сов. композитор, 1976. 298 с.
3. Рубан Н. О. А. Черепнин: ученик и учитель // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сборник трудов Всероссийской научно-практической конференции (г. Нижний Новгород, 10-14 октября 2014 г.). Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. С. 243-249.
4. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. 336 с.
5. Цюй Ва. Из истории коллективного творчества китайских композиторов в 60-70-е годы XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Н. Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2013. С. 28-32.

6. **Цюй Ва.** Традиции М. П. Мусоргского в фортепианном искусстве современного Китая: влияния или параллели? // М. П. Мусоргский: истоки, истина, искусство: сборник статей и материалов Международной научной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского. СПб.: Российский институт истории искусств, 2015. С. 109-118.
7. **Цюй Ва.** Фортепианные транскрипции китайских композиторов на темы из национальной инструментальной музыки 1970-х годов // Сравнительное искусствознание – XXI век: сборник статей и материалов. СПб.: Российский институт истории искусств, 2015. С. 74-79.
8. **赵晓生.** 焕发新的艺术青春 – 刘诗昆先生访问记 // 《钢琴艺术》，人民音乐出版社，北京，1997年，第1期，6-9页 (Чжао Сяошэн. Новый расцвет молодости – интервью с господином Лю Шикунь // Фортепианное искусство. Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 1997. Вып. 1. С. 6-9).
9. **赵晓生.** 圣彼得堡 – 北京 – 纽约 – 殷承宗先生访谈录 // 《钢琴艺术》，人民音乐出版社，北京，1996年，第6期，4-9页 (Чжао Сяошэн. Санкт-Петербург – Пекин – Нью-Йорк – интервью с господином Ин Чензонг // Фортепианное искусство. Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 1996. Вып. 6. С. 4-9).
10. **储望华艺术文集/储望华著** – 合肥：安徽文艺出版社，2013年，270页 (Чу Ванхуа. Сборник статей о музыке. Хэфэй: Культура и искусство, 2013. 270 с.).

#### HISTORICAL ASPECTS OF INFLUENCE OF SERGEY PROKOFIEV'S CREATIVITY ON THE CHINESE PIANO MUSIC OF THE XX CENTURY

**Qu Wa**, Ph. D. in Art Criticism  
*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire*  
*quwa2009@yandex.ru*

The purpose of the article and its novelty are in the fact that for the first time in the Russian musicology the author considers historical parallels and intersection points of Sergei Prokofiev's creativity, aesthetics and style with the Chinese piano music of the XX – early XXI century. The topicality of the proposed material is conditioned, on the one hand, by the need to “expand the horizons” of the study of Prokofiev's influences on world music processes, on the other hand, by the urgent need to generalize the experience reflecting the Chinese piano music evolution over the last century. The paper presents the results of studying historical parallels between Prokofiev's works and the Chinese piano school, as well as a wide panorama of the long and fruitful interaction of the Russian and Chinese cultures at various time stages. Each of them differs both in a special format and specificity of aesthetic and style characteristics.

*Key words and phrases:* Sergei Prokofiev; Russian musicians in China; Chinese piano art; music of the XX century; Chinese students in Russia.