

RU

Трактовка китайских фольклорно-жанровых прообразов в Первой сонате для аккордеона «Великий поход» Ли Юйцю (1996)

Дай Мэнин

Аннотация. Цель исследования – выявить специфику межкультурного «диалога» в образности и стилистике Первой сонаты для аккордеона «Великий поход» Ли Юйцю (1996). В статье представлены разноплановые историко-биографические факторы, определившие музыкальное содержание, национальные фольклорно-жанровые черты драматургии, композиции программного четырехчастного цикла. В статье проанализирована специфика оригинального авторского тематизма. Научная новизна состоит в том, что анализ семантико-стилевого диалога и межжанровых связей (европейские академические жанры) на материале Первой сонаты Ли Юйцю предпринят впервые. Результаты исследования показали, что при усложненном ладотональном контексте оригинальные музыкальные темы композитора насыщены элементами китайского фольклора, имитацией тембров народных инструментов. Это существенно расширило выразительную и техническую палитру аккордеона, обогатило его звучание китайскими национальными оттенками. Выявлена большая роль программности в драматургии и композиции произведения, что проявилось в объединении жанровых признаков сонаты и сюиты. В целом появление Первой сонаты Ли Юйцю способствовало продуктивному развитию музыки для баяна и аккордеона в современном китайском профессиональном творчестве.

EN

Interpretation of Chinese folkloric and genre prototypes in Li Yuqiu's first accordion sonata "Great March" (1996)

Mengying Dai

Abstract. The aim of this study is to identify the specifics of intercultural "dialogue" in the imagery and stylistics of Li Yuqiu's Great March, the First Sonata for Accordion (1996). The article presents diverse historical and biographical factors that shaped the musical content, as well as the national folkloric and genre features of the dramaturgy and composition of this four-movement programmatic cycle. The study analyzes the particularities of the original thematic material created by the composer. The scientific novelty lies in the fact that, for the first time, a semantic-stylistic dialogue and inter-genre connections (with European academic genres) are examined on the material of Li Yuqiu's First Sonata. The research results demonstrate that, within a complex modal-tonal context, the composer's original musical themes are enriched with elements of Chinese folklore and imitation of folk instrument timbres. This significantly expands the expressive and technical palette of the accordion, enriching its sound with Chinese national colorings. The study reveals the important role of programmatic elements in the dramaturgy and composition of the work, manifested in the fusion of the genre traits of the sonata and suite. Overall, the emergence of Li Yuqiu's First Sonata contributed to the productive development of music for bayan and accordion in contemporary Chinese professional creativity.

Введение

Актуальность настоящей статьи обусловлена современной тенденцией музыковедения к изучению вопросов синтеза музыкальных культур Востока и Запада. В этом плане интенсивно исследуются произведения для баяна и аккордеона китайских композиторов Ли Цзяньлинь, Чэнь Цзяньи, Ван Юйпин, Ду Нин, Ван Шушэн, Ли Вэймин, Ли Юйцю (朱文淇 [Чжу Вэньци], 2005; 苏菊 [Су Джу], 2004), которыми в обработках, миниатюрах, сюитных циклах развит национальный стиль (И Лань, 2023, с. 189). Закономерности развития аккордеонного репертуара прослежены в трудах панорамного типа (Ван Дэцун, 2014; Ван Дэцун, 2015), на основе чего в китайском аккордеонном искусстве выстроена определенная периодизация (Чжао Мин, 2020).

Всеми исследователями как особый период отмечены 1960-е годы. Тогда, с началом творчества Ли Юйцю – одного из первых композиторов, писавших для аккордеона в Китае, в творческой и слушательской среде страны нарастает интерес к оригинальным произведениям, идет их популяризация на радио, телевидении, затем в интернет-ресурсах (Чжан Цун, 2023). Музыковедами Китайской Народной Республики (КНР) начинают исследоваться конкретные произведения – аккордеонные миниатюры и сонаты Ли Юйцю (王琦 [Ван Ци], 2006; 朱文淇 [Чжу Вэньци], 2005), а также прослеживается эволюция индивидуального авторского стиля композитора (Дай Мэнин, 2024). Однако обращает на себя внимание тот факт, что ученые недостаточно полно анализируют сами народные национальные истоки в интеграции с западноевропейской жанрово-стилевой основой. Анализ «диалогичности» китайского и европейского начал, представленный в настоящей работе на уровне музыкальной стилистики, определяет ее актуальность.

Для достижения поставленной цели необходимо решить круг задач:

- во-первых, проанализировать музыкально-стилистические особенности, возникшие в синтезе китайской традиционной и западноевропейской музыкальной стилистики;
- во-вторых, выделить образные доминанты программного содержания как основы для включения фольклорно-жанровых элементов в Первую сонату для аккордеона Ли Юйцю;
- в-третьих, пронаблюдать трактовку композитором выразительных и технических возможностей аккордеона, фактурно-тембровых средств как сферы выражения национального начала в музыке.

Методология настоящего исследования имеет комплексный характер. Понятие о музыкальном содержании и драматургии сонаты Ли Юйцю способен дать анализ герменевтической направленности. Особенности музыкальной стилистики выявлены при помощи метода музыковедческого целостного анализа. Сравнительные (сравнительно-типологический и сравнительно-исторический) методы позволили определить индивидуально-авторские черты в трактовке жанра сонаты.

Материалом для исследования послужила Первая соната для аккордеона «Великий поход» Ли Юйцю, тесно связанная с исполнительской деятельностью композитора и опубликованная в его авторском сборнике:

- 李遇秋. 第一奏鸣曲《长征》, 李遇秋. 《手风琴独奏精品集》. 北京: 文化艺术出版社, 2002年, 第67-87页. (Ли Юйцю. Соната № 1 «Великий поход» // Ли Юйцю. Сборник лучших сольных выступлений на аккордеоне. Пекин: Культура и искусство, 2002).

Термины и понятия, характеризующие сонатную форму и пентатонику, почерпнуты из следующих теоретических источников:

- Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие. Изд-е 2-е, доп. и перераб. М.: Музыка, 1979;
- Основы теоретического музыкознания / под. ред. М. И. Ройтерштейна. М., 2003.

Теоретическую базу исследования представляют, во-первых, концепции становления стиля и ладогармонической специфики современной китайской музыки, принадлежащие Пэн Чэну (2011) и Ван Цую (王萃, 2012), во-вторых, предложенная Т. В. Лесковой идея идентичности в развитии различных сфер творчества КНР (например, для аккордеона и кларнета), «почвенных по своим национальным истокам и ориентированных на европейские традиции» (2024, с. 18).

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов в преподавании курсов истории современной музыки, истории и методики исполнительского искусства на баяне и аккордеоне, при разработке и чтении теоретических и практических курсов анализа музыкальных произведений, современной гармонии.

Обсуждение и результаты

Ли Юйцю (1929-2013) родился в провинции Хэбэй. С самого детства, в 1940 году, началось его обучение музыке, проводившееся по военным порядкам, так как школа, где он учился, непосредственно подчинялась военному округу провинции. Трагический для страны ход Японо-Китайской войны (1937-1945), артиллерийские атаки японской армии и борьба против японских карателей привели к прекращению музыкальных занятий. Однако артистический тип профессии сохранил свою привлекательность для юного музыканта, и вплоть до 1944 года он служил в театральной труппе сопротивления. Настойчивость в обучении нотной грамоте, в получении других базовых знаний, передаваемых более опытными старшими товарищами по труппе, овладение инструментом (Ли Юйцю считался в армии первым профессиональным аккордеонистом) способствовали пробуждению творческих интересов композитора. Им были созданы первые аккордеонные аккомпанементы к многочисленным песням (朱文淇 [Чжу Вэньци], 2005, с. 6).

Испытывая тяготы боевой жизни, за годы Освободительной войны (1946-1950) Ли Юйцю с аккордеоном за спиной вместе с армией прошёл Северокитайскую равнину и горные районы, принимал участие в Цзининском сражении, Битве ста полков, Тайюаньской и Пекино-Тяньцзиньской военных операциях. Усовершенствование и обогащение исполнительской практики на аккордеоне служило импульсом его творчества. На тот момент законченный вид уже имели переложения китайских революционных песен (朱文淇 [Чжу Вэньци], 2005, с. 6).

В 1950 году начинающий автор поступил на композиторский факультет Шанхайской консерватории (класс признанных мастеров китайской музыкальной педагогики и композиции Цянь Жэнькан, Дин Шаньдэ и др.). Студентом, выступая в агитационных мероприятиях, Ли Юйцю проявил себя специалистом высокой пробы

в аккордеонном исполнительстве. Его консерваторские успехи в творчестве были отмечены званием «Образцовый автор высшего класса». По окончании вуза, в 1957 году, Ли Юйцю вернулся в Ансамбль песни и пляски провинции Хэбэй, где начал профессиональную карьеру композитора. Так возникло множество произведений для армии: разнообразные виды инструментального аккомпанемента, аранжировок собственных и чужих песен (朱文淇 [Чжу Вэньци], 2005, с. 6).

В ходе своей исполнительской деятельности этого и последующего времени Ли Юйцю ощущал постоянную нехватку оригинальных произведений для аккордеона, созданных китайскими композиторами. Для восполнения репертуара в 1962 году им была написана миниатюра «По степи налегке» для дуэта аккордеонов – произведение во многом знаковое, положившее, наряду с пьесами других китайских авторов, начало успешному развитию сольной и ансамблевой аккордеонной миниатюры.

Широкая известность пришла к композитору с середины 1960-х годов после создания им (в соавторстве с композиторами Чэнь Гэн и Шэн Мао) большого вокального цикла «Песни о Великом походе» на слова Сяо Хуа (1965) в честь 30-летия Победы Красной армии в Великом походе.

Дальнейший охват жанров характеризуется многообразием. В 1970-1980-х годах Ли Юйцю были созданы многочисленные миниатюры, малые (полифонические) и крупные циклы для аккордеона соло: три сонаты, сюиты «Ляочжай» и «Глиняные фигуры в Хуэйшань» (1984), Концерт «Посвящение матерям» и др.

В 1995 году к 30-летию «Песен о Великом походе» у Ли Юйцю возник замысел создания инструментальной версии вокального цикла, что совпало с предложением аккордеониста Жэнь Шижуня о написании масштабного произведения для аккордеона.

Так появилась Первая соната – «Посвящение Великому походу Красной армии» для аккордеона (сокращенно: «Великий поход»; 长征; 1996), – поднимающая тему освободительной антияпонской кампании 1934-1936 годов. Два года испытаний, двенадцать с половиной тысяч пройденных армией Китая километров – эти цифры высечены в душе и памяти китайского народа, ведь Великий поход изменил судьбу страны ценой крови и человеческих жизней. В истории создания сонаты Ли Юйцю были важны детские впечатления композитора (услышанные от учителей военные истории о четырёх переправах через реку Чишуй, о переходе через снежные горы и степи, о том, как на марше приходилось питаться корнями растений, терпеть другие лишения), а также собственный опыт военной службы (朱文淇 [Чжу Вэньци], 2005, с. 6).

Соответственно историческим событиям, четыре части сонаты имеют свои программные заголовки.

Первая часть «Героический эпос» (第一奏鸣曲—英雄史诗) посвящена изображению бесстрашной и оптимистичной Красной армии Китая. Автор использует слово «эпос», чтобы, подробно запечатлевая два долгих года Великого похода, передать ощущение весомости истории борьбы и победы китайских солдат. Основная мелодия этой части героическая, одухотворённая, устремлённая вперёд, окрашенная тёплым и глубоким чувством.

Часть написана в сонатной форме. Главная партия экспозиции (т. 1-18) – решительная, волевая, что ощущается в ее ритмическом складе: чередовании синкоп с традиционным для китайских героических образов ритмическим рисунком скáчки (группой длительностей: восьмая и две шестнадцатые). В мелодии весьма выразительно звучат ходы на квинту, как фанфара открывающие музыкальные фразы. Торжественному настрою, повышенному эмоциональному тону способствуют и тональность G-dur (использован европейский лад), и тоникодоминантовые обороты. Последние выступают в сонатных формах китайских композиторов обычно как функции высшего порядка, как средство формообразования и тонально-гармонического объединения сонатности.

Черты европейской музыки, наблюдаемые в ладотональной организации главной партии, сочетаются с национально специфичным строением музыкальных фраз, неравных по количеству тактов (3 + 2 + 3 + 3) и тонально-гармоническим планом с серией отклонений (в a-moll, e-moll) и модуляций (в D-dur). Им предшествует мелодическое обыгрывание вводного тона *бянь чжи*, трактуемого в системе европейской ладовости как IV# ступень, например, *cis* в G-dur (Пример 1).

Второе предложение периода главной партии (Пример 1, т. 12) проведено в динамизации и варьировании фактуры с октавным удвоением мелодии. Звуковая мощь достигается подключением оркестрового тембра аккордеона – одновременного сочетания всех четырех тембровых блоков инструмента, условно названных «гобой и кларнет» (в среднем регистре), «флейта-пикколо» и «фагот» (звучащих на октаву выше и ниже написанного нотного текста). Имитация оркестрового звучания подчеркивает героический образ главной партии.

Побочная партия экспозиции сонатной формы (т. 29-57) имеет ярко выраженные национальные черты. Для мелодии характерна опора на китайскую песенность. Начинается мелодия с восходящего хода на чистую кварту с последующим нисходящим ходом на этот же интервал секундой ниже. Дальнейшее развитие волнообразно и на мотивном уровне сходно по своей ладовой структуре с пентатоникой. Так, в такте 31 можно отметить движение мелодии по звукам *a* чжи-лада *d* гун-группы с вводным тоном *бянь гун* на звуке *cis*. Ладовая вводнотоновость объединяет обе партии, главную и побочную. Для последней характерны квартовые созвучия и в партии сопровождения, в том числе жесткое по своему звучанию эпизодическое движение параллельными квартами. Данные приемы приближают побочную партию к жанру *данцюй* (单曲) (Пример 2).

Композитор использует полифонические приемы в развитии темы побочной партии (имитация в тактах 37-38), что придает ей ощущение большей свободы.

Начальный раздел разработки сонатной формы открывается фанфарным звучанием. Оно объединяет две контрастные темы экспозиции, акцентируя основной героический образ главной партии. Квартовые и квинтовые ходы мелодии и ритм скáчки развиты при помощи имитационных приемов, чему посвящен центральный раздел разработки.

Пример 1. Ли Юйцю. Соната № 1, 1 часть, тема главной партии



Пример 2. Ли Юйцю. Соната № 1, 1 часть, тема побочной партии



Предыкт на септаккорде *d* (т. 92-93) подводит к репризе, которая сокращена и варьирована: в ней сохранено только динамизированное проведение второго предложения главной партии, побочная изменена в плане фактуры. Её проведение в верхних голосах дано в октавном удвоении, исключены имитационные приемы, что усиливает лирическое начало. В коде, основанной на музыкальном материале главной партии, еще раз подчеркивается основная идея 1 части – героизм воинов Красной армии Китая.

В части «Героический эпос» сочетаются европейские и восточные композиторские приемы. К первым отнесем строение сонатной формы, общий тональный план, опирающийся на тонико-доминантовые соотношения тональностей *G-dur* и *D-dur* в экспозиции и тональное единство в репризе (Мазель, 1979, с. 362), контраст волевой и решительной главной и песенной побочной партий. К китайской традиции восходят ритм скачки лошади, неквадратность строения главной партии, квартные мотивы и созвучия, пентатонические структуры в мелодии и сопровождении обеих партий.

Вторая часть «Непогода в степи» (вариант перевода названия «Тяготы похода»; 草地风雨) контрастна первой. Её программный смысл связан с движением армии через степи и болота по бездорожью, в суровых условиях.

В основной теме (Пример 3), написанной в простой трёхчастной форме с сокращенной репризой, автор рисует мрачную сцену пустынного, бескрайнего холода. Музыка имеет настороженный, отчасти мистический колорит. Он достигается средствами нисходящего хроматического движения «скользящих» малых терций (т. 1-6 и далее), исполняемых тремоло в среднем и высоком регистрах. Хроматическое нисхождение сопровождается чередованием *crescendo* и *diminuendo*, что имеет звукоизобразительное значение, показывая порывистый, пронизывающий ледяной ветер.

В единстве с образом природы в музыке выражено эмоциональное состояние надлома. Нисходящие синкопированные терцовые мотивы в мелодии нижнего голоса сродни интонациям плача. Тема опирается на с юй-лад *es* гун-группы и его тон *g*, к которому постоянно возвращается мелодия, что усиливает минорный колорит. В российской теории музыки юй-лады именуются минорной пентатоникой, что характеризуется в издании «Основы теоретического музыкознания» (2003, с. 54). В тональной системе эта ладовость эквивалентна *c-moll* с подчеркиванием V доминантовой ступени. Особый колорит придает такое фактурно-гармоническое качество темы как распределение диатоники (в мелодии) и хроматики (в сопровождении) по разным голосам, соответственно чему возникает дифференциация образов внутреннего и внешнего планов, личного и надличного начал.

Пример 3. Ли Юйцю. Соната № 1, 2 часть, основная тема



В середине трехчастной формы (т. 33 и далее) образно-смысловая амплитуда несколько расширяется, ведь слово «непогода» в китайском программном заголовке означает также и бесстрашие духа, смелое движение вперед. Соответственно этому более песенная тема построена в виде протяженных фраз с мелизмами (непечеркнутыми форшлагами). Характерно сочетание тембровых блоков аккордеона «кларнет-гобой-фагот» (или баян с «фаготом»), дополненное удвоением в нижнюю октаву. Это придает музыке, с одной стороны, большую эмоциональную устойчивость и решительность, с другой – грузность.

Мелодия середины трехчастной формы построена на мотивах из главной темы первой части. Активно применяются разнонаправленные ходы на чистые кварты и квинты, возвращение мотивов к опорным тонам. Отметим принадлежность темы к с юй-ладу *es* гун-группы, использование имитационных приемов в развитии темы (т. 38-39). Все это намечает образно-смысловое единство сонаты.

В насыщенной по фактуре кульминации (т. 44-49) происходит нарастание звучности от *pp* к *ff*, расширение диапазона, включение аккордов в оркестровом регистре аккордеона. Прием постепенного ускорения темпа совместно с ритмической диминуцией (вплоть до тридцать вторых длительностей) усиливает общую динамику темы.

Сокращенная реприза включает только первое проведение темы в варьированном виде. В момент мягкого затухания динамики примечательной является особая звукоизобразительность: в свободном движении мехов слышны звуки без определенной высоты тона. Тем самым образ вновь возвращается, но еще более загадочный и отрешенный.

Третья часть «Радостная встреча с близкими» (喜迎亲人) активна и решительна. Танцевальное начало в ее музыкальном тематизме свидетельствует о функции жанровой части сонаты. В музыке выражены чувства солидарности, поддержки Красной армии братскими народностями Китая – мяо, яо, чжуан, – когда солдаты в Великом походе проходили по их землям.

Основная тема крайних разделов (A, A₁) сложной трехчастной формы опирается на тональности с устоем *d* (*d* юй-лад *f* гун-группы, *d-moll*, *D-dur*). Переменность лада является одной из неперенных черт стиля Ли Юйцю, заимствованной из народной китайской музыкальной традиции. Основная тема с микроструктурой двухтактов (2 + 2 + 2 + 2) строится по типу периодичности. Все фразы, кроме последней, завершаются одинаковым нисходящим ходом по звукам *d-d-c-a* от тоники к доминанте. Последняя фраза возвращается к тонике. Кроме того, в каждой фразе наблюдается повторяющийся ритм. Данные черты характерны для китайской танцевальной музыки. Партия левой руки имеет собственную мелодическую линию, сходную по мелодическому строению с партией верхнего голоса.

Середина части (B) также напоминает об обращении композитора к китайской традиции, в частности к таким жанрам, как *песни-сказания* (叙事歌曲) и *танцы* (歌舞曲; лирические песни). О параллелях с фольклором свидетельствует само строение середины, составленной по принципу сопоставления контрастных тем.

Динамическая реприза «Радостной встречи» (A₁) содержит первое предложение основной варьированной темы. Она изложена двойными нотами, в партии сопровождения звучат гаммообразные пассажи, а структура мелодии сочетает признаки периодичности и дробления.

Финал сонаты «Смелое наступление» (铁流勇进) отражает подъем боевого духа, активность и героизм армии. Встречая на пути поддержку и помощь людей, одержав победу, участники похода вернулись к родным.

Согласно традиционной логике развертывания китайских народных песен, четвертая часть Сонаты предвещается медленным вступлением. Оно акцентирует опору тематизма и музыкального содержания на национальные прообразы и в этом плане выполняет роль смыслового зачина всей композиции. Череду тем с фольклорным генезисом открывает яркий полнозвучный начальный элемент вступления, который переходит в песенный тематизм, напоминающий музыкальные традиции области Цзинганшань. Развитая мелодическая линия разнообразна по ритмике и интервальному составу. В изложении темы вступления выразительны элементы имитаций (Пример 4), источник которых также базируется на народной традиции: в китайском эпосе танцы, в национальной инструментальной музыке.

В тематизме финала, написанного в сонатной форме, проявляется жанровое начало марша. Тем самым композитор подчеркивает образное содержание музыки, отражающей победное шествие сил армии.

Главная партия (т. 20-44) отличается введением гаммообразных пассажей шестнадцатыми длительностями в верхнем голосе. Этот яркий фактурный тематизм отсылает восприятие к традиционному стилю инструментальной импровизации на китайских струнных инструментах. Такие приемы, родственные аутентичному звучанию, делают не только данную сонату Ли Юйцю, но и в целом «китайскую» музыку идентифицируемой

(по сравнению с сочинениями российских и европейских авторов)» (Папенина, Чжан Цун, 2024, с. 106). Усиливает национальный колорит сочетание G-dur (пассажи правой руки) с мажорной пентатоникой (опорные тоны в партии левой руки).

Пример 4. Ли Юйцю. Соната № 1, 4 часть, 2-й элемент вступления



В выразительности мелодии побочной партии (т. 45-66) особую роль играет пунктирный ритм как основа жанра марша, а также один из элементов традиционной китайской инструментальной музыки. Тема строится по принципу волнового развития, фактура дополняется аккордами и усиливается динамически при подходе к кульминационному разделу. Он располагается в короткой разработке (т. 67-76) и сочетает пассажи главной партии и маршевую тему побочной партии в аккордовом изложении на *ff*. В репризе тема побочной партии также усиливается фактурно, что подчеркивает торжественный характер всего финала.

В Первой сонате «Великий поход» для передачи напряжённой атмосферы войны, усиления героического образа композитор использует массивную аккордовую фактуру. Примером служит основная тема главной партии первой части Сонаты (во втором проведении). В т. 23 автор намеренно добавил диссонансную секунду, создавая экстремальный звуковой эффект в динамике *ff*, способствующий предкульминационному нагнетанию (Пример 5).

Пример 5. Ли Юйцю. Соната № 1, 1 часть, такт 23



Столь же важно включение мажорных трезвучий, что дает мощный противоположный образный эффект торжества, радости и оптимизма (Пример 6).

Пример 6. Ли Юйцю. Соната № 1, 1 часть, такты 49-51



При помощи аккордового изложения во второй части (т. 24 и далее) развитие темы активизируется.

Помимо плотной аккордовой фактуры драматизация образа героического сопротивления достигается восходящим или нисходящим хроматическим движением по полутонам, например, в первой части (т. 48) ведущим к усилению напряжённой атмосферы. С той же целью драматизации образа в мелодию широко внедрены восходящие мотивы героического противостояния (Пример 7), и наряду с этим развито нисходящее движение остинатных фигураций в партии правой руки (Пример 7, т. 5-6).

В целом музыкальная стилистика Первой сонаты, восходящая к фольклору, обусловлена обращением к теме Родины и национально-освободительного движения в Китае. Фольклорное начало представлено отдельными элементами традиционных песенно-танцевальных жанров, жанрово-изобразительными деталями (например, ритмом скачки), отдельными ладовыми структурами. Чаще всего это гун и юй-лады. В гармоническом развитии Первой сонаты, особенно в 1-й части, они выступают эквивалентами европейского мажора и минора, параллельно-переменной ладогармонической системы. Тональность соединена композитором с ладовой системой юнь-гун-дяо (Пэн Чэн, 2011) и взаимодействует с нетерцовыми гармоническими вертикалями пентатонического генезиса, что усиливает китайский национальный колорит.

Пример 7. Ли Юйцю. Соната № 1, 1 часть, такты 71-76



Заключение

Итак, в Первой сонате для аккордеона «Великий поход» Ли Юйцю интеграция китайских и европейских черт музыкальной композиции происходит с опорой на европейские формы. В плане макрокомпозиции отметим сонатную, трехчастную и другие формы европейской гомофонной музыки. В микрокомпозиции нередко ассимилируются черты китайской традиции (неквадратность, неперIODичность или, наоборот, четкость и повторность построений), что восходит к импровизационной манере, устной природе фольклорного исполнительства.

В сонатном цикле тесно переплелись жанровые признаки сюиты с ее программным началом, принципом контрастного сопоставления частей-картин и сонатности. Черты сонатного цикла с его идейной масштабностью, обобщенным содержанием проявляются в заглавной роли драматической первой части, написанной в сонатной форме и наполненной действенными образами борьбы, драматических перипетий китайской истории. Лирическая, жанровая части и финал взаимосвязаны с первой частью. Очевидна их образная группировка по две с выражением напряжения героической борьбы (1, 2 части) и героического преодоления страданий (3, 4 части).

В сонате представлены технические, тембровые возможности аккордеона, относящиеся как к ряду уже хорошо освоенных в исполнительской практике, так и специфических, найденных композитором для индивидуализации образности произведения. Отдельные фактурно-тембровые решения эквиваленты звукоподражаниям на аккордеоне традиционным китайским инструментам и приемам игры. Имитация локального колорита приближает сонату Ли Юйцю к китайским и мировым тенденциям в профессиональной музыке конца XX века.

Композитор еще дважды обратился к воплощению национально-специфичных элементов в сонатных циклах для аккордеона: Второй сонате «Таши делек, или Наилучшие пожелания» (扎西德勒; 1999), Третьей сонате «Заря в облаках на горе Тянь-Шань» (天山云霞; 2000). Зрелость композиторского письма, проявившаяся в его первом программном сонатном цикле «Великий поход», помогла достигнуть значимого результата в воплощении китайского фольклора, органично синтезированного с европейскими основами музыкального стиля.

Перспективы исследования заключаются в последующем анализе макроцикла из трех сонат Ли Юйцю для аккордеона. На материале сонат возможно, во-первых, дальнейшее изучение принципов работы композитора с традиционными прообразами, во-вторых, прослеживание эволюции программного содержания и индивидуального музыкального стиля автора.

Источники | References

1. Ван Дэцун. К истории развития аккордеонного репертуара в Китае (1949-1966) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 3 (33).
2. Ван Дэцун. Пути развития аккордеонного репертуара в последней четверти XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 32.
3. Дай Мэнин. Черты стиля в произведениях Ли Юйцю для баяна и аккордеона // Университетский научный журнал. 2024. № 83.
4. И Лань. Китайское аккордеонное искусство: национальный характер и духовные приоритеты // НОМОТНЕТКА: Философия. Социология. Право. 2023. Т. 48. № 1.
5. Лескова Т. В. Стилевые процессы китайской профессиональной музыки для кларнета в свете идей эволюционизма и открытой рациональности: к вопросу о перспективах изучения // Журнал изящных искусств. Наука и образование. 2024. № 2 (2).
6. Папенина А. Н., Чжан Цун. Специфика произведений для аккордеона и баяна китайских и европейских композиторов: к вопросу влияний и самоидентичности // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12. № 1.
7. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: дисс. ... к. иск. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2011.
8. Чжан Цун. Стиль творчества и исполнительства китайского композитора-аккордеониста Ли Юйцю // Университетский научный журнал. 2023. № 73.

9. Чжао Мин. Периодизация развития баянно-аккордеонного искусства в Китае // Манускрипт. 2020. № 12.
10. 王琦. 李遇秋手风琴曲《天女散花》赏析, 艺术教育, 2006年第7期。(Ван Ци. Анализ произведения Ли Юйцю «Богиня рассыпает лепестки цветов» для аккордеона // Образование в сфере искусства. 2006. № 7.)
11. 王萃. 和声技法在中国的发展及现状, 乐府新声——沈阳音乐学院学报, 2012年第1期。(Ван Цуй. Становление и развитие гармонии в китайских композициях // Юэфу Синьшэн (Временник Шэньянской консерватории). 2012. № 1.)
12. 苏菊. 论李遇秋的手风琴音乐创作, 重庆: 西南师范大学, 2004年9月。(Су Джу. Композитор Ли Юйцю – творчество для аккордеона: дисс. ... магистра музыковедения. Чунцин: Юго-Западный педагогический университет, 2004.)
13. 朱文淇. 李遇秋手风琴奏鸣曲研究 山东: 山东师范大学 2005年04月。(Чжу Вэньци. Исследование сонат для аккордеона Ли Юйцю. Шаньдун: Шаньдунский педагогический университет, 2005.)

Информация об авторах | Author information



Дай Мэнин¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург



Mengying Dai¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

¹ daimengying0421@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 26.05.2025; опубликовано online (published online): 01.07.2025.

Ключевые слова (keywords): музыка китайских композиторов; баян; аккордеон; программная соната; композитор и фольклор; Ли Юйцю; music of Chinese composers; bayan; accordion; programmatic sonata; composer and folklore; Li Yuqiu.