



П.В. ГАЙДАЙ
(Чита)

РОЛЬ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В РАЗВИТИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ

Исследуются этнокультурные истоки развития фортепианного искусства Китая. Рассматриваются многообразные связи фортепианного творчества китайских композиторов с народными песенными, инструментальными и танцевальными традициями как фактор становления и развития фортепианной музыки в Китае. Представлен общий обзор фортепианных произведений китайских авторов, в которых претворяются особенности традиционной музыкальной культуры.



Ключевые слова: Китай, фортепианное искусство, традиционная музыкальная культура.

История фортепианного искусства Китая составляет примерно столетие – первые самостоятельные произведения национальных композиторов для этого инструмента датируются вторым десятилетием XX в. Однако даже за такой сравнительно небольшой в историческом измерении период китайская фортепианная музыка предстала перед мировым сообществом как художественное явление, которое в наши дни не только является феноменом инструментально-исполнительского искусства, но и выступает своеобразным транслятором культурных ценностей и традиций этого древнейшего государства.

Оригинальность и самобытность фортепианной музыки Китая в значительной степени определяются влиянием на становление данной ветви профессионального искусства, с одной стороны, религиозно-философских концепций (прежде всего, конфуцианства и даосизма), с другой – культурных установок народного творчества (праздничных и театральных традиций, песенного и инструментально-фольклора).

Различные аспекты традиционной китайской художественной культуры исследованы в фундаментальных трудах отечествен-

ных ученых Е.В. Васильченко, М.Е. Кравцовой, В.В. Малявина, М.Л. Титаренко, Г.А. Ткаченко, У Ген-Ира, Г.М. Шнеерсона и др. Более узкая тема взаимосвязей фортепианного искусства Китая с народной музыкальной культурой получила освещение в основном в работах китайских авторов. Среди них Бянь Мэн, Ван Ин, Вэй Тингэ, Дай Байшэн, Джуан Сун, Ли Инхай, Ли Сяосяо, Лю Фуань, Лю Цзинь Тао, Не На, Пан Вэй, Сунь Вэйбо, Сюй Бо, У На, Хоу Юэ, Хуан Пин, Чжан Сяоху, Чжао Сяошэн и др.

Как известно, зарубежное и отечественное музыкознание нередко рассматривает взаимосвязи композиторского звукотворчества с национальным музыкальным фольклором. Однако именно в фортепианном творчестве китайских композиторов, на наш взгляд, с наибольшей интенсивностью отразилась его укорененность в традиционной музыкальной культуре. Можно утверждать, что национальный стиль китайской фортепианной музыки сформировался в первую очередь благодаря опоре на песенный, танцевальный и инструментальный фольклор, который служит образным и интонационным ядром множества фортепианных сочинений, созданных в Китае. «Основным смысловым вектором» развития китайского фортепианного искусства современный исследователь Ван Ин называет ориентацию на национальные традиции [1, с. 9].

Уже в начальный период становления фортепианного искусства Китая (первая половина XX в.), практически совпавший со временем формирования национальной композиторской школы, обращение китайских композиторов к народной тематике как на содержательно-образном, так и музыкальном (интонационном, ладовом, метроритмическом, сонористическом) уровне стало ключевым направлением развития китайской фортепианной музыки. Важно отметить деятельность российских эмигрантов – исполнителей, композиторов и педагогов (А.А. Авшаломов, С.С. Аксаков, Б.С. Захаров, А.Н. Черепнин и др.) по поддержке самобытного национального стиля китайской музыки. Особая роль в этом принадлежала известному русскому композитору, пианисту и просветителю А.Н. Черепни-

ну, находившемся в Китае в 1934 – 1937 гг. В 1934 г. в Шанхайской национальной консерватории при участии ее директора – известного композитора Сяо Юмэя, а также С.С. Аксакова и Б.С. Захарова А.Н. Черепнин организовал «конкурс на сочинение фортепианной пьесы на основании китайской традиционной музыки или фольклора» [3, с. 145]. Первый приз был присужден ныне знаменитой не только в Китае пьесе Хэ Лутина «Флейта пастушка» (другие переводы названия – «Дудочка пастуха», «Флейта погонщика буйволов» и др.), о которой сам А.Н. Черепнин писал: «Я был восхищен особенно пьесой Хэ Лутина – частью двухголосной – как кирпичиками сложенной инвенции, и наиграл ее вместе с пьесой Лао Чичена (обладателя второй премии конкурса. – Прим. авт.) на пластинке [3, с. 146]. Оказывая всяческое содействие укреплению национального компонента китайской профессиональной музыкальной культуры, А.Н. Черепнин, говоря словами самого музыканта, «учил китайцев оставаться китайцами» [Там же]. Он пропагандировал неизвестную в то время в Европе и Америке музыку китайских композиторов всевозможными способами: создал целый ряд произведений на основе китайского тематизма (в том числе школу фортепианной игры в пентатонических ладах), исполнял, издавал и студийно записывал авторскую китайскую музыку.

В ходе дальнейшего формирования и эволюции китайской фортепианной музыки доминирующую позицию в ней заняли переложения, аранжировки и транскрипции народных мелодий – песенных и инструментальных. При этом сам жанр аранжировки в фортепианном искусстве Китая достиг высокого художественного уровня, подразумевающего не просто обработку известных музыкальных мотивов, но и творческое преломление национального музыкального фольклора, синтезирование его особенностей со спецификой фортепианного звучания и техникой исполнения на этом инструменте.

Проникновение в тематизм китайской фортепианной музыки народно-песенного и танцевального начал отражается, прежде всего, в программном характере большинства фортепианных сочинений. При этом содержание, фактурные, стилевые и жанровые особенности пьес, преломляющих народно-музыкальные традиции, обуславливаются национальной ментальностью более 56 этнических групп, проживающих в КНР. Фортепиан-

ные аранжировки, транскрипции и вариации воссоздают музыкальные обычаи северных и южных ханьцев, монголов, таджиков, уйгуров, чжуанов, корейцев и других национальностей.

Так, к сочинениям, воплощающим традиции «северных» ханьцев (провинции Хэбэй, Шаньси, Хэйлуцзян), относятся такие произведения для фортепиано, как вариации на темы шэньбэйских народных песен «Синие цветы» («Лан Хуахуа») (1953) Ван Лисана, цикл фортепианных миниатюр на темы девяти народных песен провинции Шаньси (1962) Ян Лицина, пьесы «Река Люян» (1972), «Сто птиц воспевают Феникса» (1973), «Вышивание надписи на золотом полотне» (1973) Ван Цзяньчжона, сюита для фортепианного дуэта «Северо-восточный янгэ» (1973) Цуй Шигуана и мн. др. В пьесе «Новый год по лунному календарю» (1997) Чжу Ванхуа представлена аранжировка разновидности горской песни провинции Шаньси «синтянью», звучание которой характеризуется особой звонкостью и довольно широким диапазоном, включающим фальцетные ноты. В фортепианном «варианте» звуковысотная линия охватывает почти всю клавиатуру, сочетая обычное «пение» и «фальцет», а прием арпеджиато на pedalном фоне создает эффект эхо.

Стилистика народной музыки южных провинций Китая (Гуандун, Юньнань, Фуцзянь) характеризуется изяществом, тонким образно-поэтическим содержанием, разнообразием темброво-инструментальных характеристик. В «южном» стиле созданы пьесы Чэнь Пэйсюаня «Дума о весне», «Летающие вдвоем бабочки», «Гром в засушливую погоду», «Осенняя луна отражается в спокойном озере» (1973), сюита Ван Цзяньчжона «Пять юньнаньских народных песен» и его же пьеса «Бег цветных облаков за луной», пьеса Лю Фуана «Игра с бабочками во время сбора чая», детская сюита А Ту на тему фуцзяньской народной песни «Впечатление о горном селе» (1983), сюита «Картины Ба Шу» (1958) и фантазия «Река Цзялин» Хуан Хувэя, «Вариации на тему сычуаньской народной песни» Су Цзэчи и др. Например, в цикле «Пять юньнаньских народных песен» (1958) Ван Цзяньчжон использовал темы подлинных и наиболее популярных народных мелодий провинции Юньнань (в пьесе «Девушка из Дали» – напев народной песни «Течет река», в пьесе «Загадка» – одноименную песню национального меньшинства И, в миниатюре с говорящим названием «Народная песня» – мелодию юньнаньской песни «Гнать коня»).

Помимо музыкального фольклора ханьского этноса, национальной почвой фортепианного творчества китайских композиторов является фольклор других народностей Китая. Так, к числу фортепианных аранжировок, основанных на монгольской народной музыке, принадлежат пьесы «В далеком месте» (1947) Сан Тона и цикл этого же композитора «Семь пьес на темы монгольских народных мелодий» (1952), сюита Ли Шинсяна «Местные нравы монгольского нагорья» (2002). На мотив элунчуньской народной песни написана «Тема с вариациями» Чжан Синьхуа (2004) (элунчунь – китайский вариант этнической группы ороحوнов, проживающих во Внутренней Монголии).

В качестве примера отражения национальной культуры нетитульных народностей Китая можно назвать фортепианные сочинения на материале корейской народной музыки. В Китае проживает около 2 млн корейцев – преимущественно в северо-восточных провинциях Хэйлуцзян, Цзилинь, Ляонин и в Корейской автономной области Яньбянь. Особенностями корейской народной музыки являются мелодичность, сложная и богатая ладовая и метроритмическая организация. На стилистической основе корейской национальной музыки созданы пьесы Цзян Вэньцзы «Радость от урожая» и Фан Цюань «Барабанный танец». Китайский композитор корейского происхождения Цюань Цзихао отразил национальную культуру в пьесе «Музыка для банкета» (1987) и в сюите «Сочетание “Чжандан”» (один из вариантов произношения – «Чжандуань») (1985). В последнем сочинении получила воплощение одноименная метроритмическая формула корейской народной музыки, которая обычно исполняется на национальных барабанах. Каждая из частей сюиты Цюань Цзихао основывается на одной из моделей чжандана. Важно отметить, что и «Музыка для банкета», и «Сочетание “Чжандан”» неоднократно становились лауреатами различных китайских конкурсов в сфере музыкальной композиции.

Особой популярностью пользуется у китайских композиторов музыкальный фольклор северо-западной провинции Синьцзян (Синьцзян-Уйгурский автономный район). Эта провинция является одним из самых многонациональных регионов Китая – здесь проживают более пятнадцати народностей (китайцы, уйгуры, казахи, дунгане, узбеки, таджики, татары, монголы, сибиряки и другие этносы). Именно в силу поликультурности Синьцзян

нередко называют «землей песен и танцев». Этот же национальный колорит отражен еще в целом ряде фортепианных опусов китайских композиторов. Среди них миниатюры на темы четырех народных таджикских песен «Веселый Дапу» Юй Цзинцзюня (1980), фортепианная пьеса «Таджикский фантастический плясовой напев» (2001) Ма Сунминя и его же прелюдия «Снежная гора Памир» (1992), фортепианная сюита Чжоу Синьхуа «Звуки и картины Памира: ночь, танцы, горы» (2004) и др. Интенсивность обращения китайских авторов в своих фортепианных сочинениях к самобытной культуре именно синьцзянского региона прослеживается уже в названиях произведений. Назовем некоторые из них: «Синьцзянские танцы» № 1 и № 2 (1950; 1955) выдающегося китайского композитора Дин Шандэ, «Синьцзянский танец» (1957) Го Чжихуна, «Синьцзянская сюита» (1964) Ши Фу, «Синьцзянский каприз» (1977) Чжу Ванхуа, «Синьцзянская фантазия» (1980) Дэн Эрбо, «Синьцзянский танец» (1992) Цзэн Гуана и одноименная пьеса Чжуан Чюи (1992) и др.

Формирование национальной характеристики стиля китайской фортепианной музыки было бы невозможно без претворения в ней особенностей игры на народных инструментах. Имитация в фортепианной фактуре звучания и приемов игры на национальных инструментах наряду с заимствованиями из песенного фольклора создает неповторимый самобытный облик китайского фортепианного искусства, благодаря чему оно выходит за рамки собственно инструментального творчества и становится неотъемлемой частью китайской национальной культуры.

Обращение композиторов Китая к народным инструментальным традициям может быть подтверждено большим числом примеров. Так, подражание игре на продольной флейте сяо и струнно-щипковым чжэне позволило Чжу Ванхуа изобразить проникновенный дуэт этих инструментов в популярной в Китае пьесе «Напев чжэн и сяо» (1961). Еще один инструментальный диалог предстает в пьесе Ли Инхя «Сиянсяогу» («Китайская флейта и барабан в сумерках») (1975). В названии произведения так же, как и в предыдущем случае, присутствуют наименования народных инструментов *сяо* (флейта) и *гу* (барабан). Звучание поперечной флейты *ди* воссоздано в целом ряде произведений. Среди них уже упоминавшаяся пьеса Хэ Лутина «Флейта пастушка» (1934), «Музыка китайской флейты на севере

провинции Хубэй» (1973) Чжао Сяошэна, пьеса «Алые пионы расцвели» (1973) Ван Цзяньчжона и др.

Большой популярностью на китайских свадьбах пользуется мелодия «Сто птиц воспевают Феникса», исполняемая на соне – деревянно-духовом инструменте, родственном зурне. Благодаря достаточно резкому звуку и большому диапазону этого инструмента исполнитель на соне способен подражать голосам птиц. Именно эти иллюстративные эффекты продемонстрировал в широко известной в Китае пьесе с одноименным названием композитор Ван Цзяньчжон (1973). Звучание экзотического многоголосного инструмента шен, отдаленно напоминающего флейту Пана и волынку, имитируется в некоторых фрагментах сюиты Цзян Цусиня «Ярмарка при храме» (1955).

Переборы струн эрху и приемы игры на баньху (струнно-смычковых инструментах) иллюстрируют пьесы Чжу Ванхуа «Луна, отраженная в реке Эрцуань» (1972) и «Освобожденные дни» (1964). Звучание древнейшего струнно-щипкового инструмента цинь имитируется в сочинениях Ли Инхя «Янгуань-саньдэ» (1978) и уже упоминавшемся «Сяньсяогу». Подражание игре на струнно-ударном ячине (разновидности цимбал) является колористической основой пьесы Ван Цзяньчжона «Вышивание надписи на золотом полотне» (1973). Своеобразный тембр и ритмические исполнительские особенности барабана имитируются в «Синьцзянском танце № 1» Дин Шаньдэ и в других сочинениях.

Обобщая изложенное, отметим, что китайская фортепианная музыка характеризуется высокой степенью этноцентричности: ценности национальной культуры нашли в ней абсолютное воплощение, став первоосновой и базовым материалом для развития китайского фортепианного искусства. Многообразные связи с песенными, инструментальными и танцевальными традициями с самого начала становления фортепианной культуры Китая стали чрезвычайно активными факторами формирования фортепианной музыки как национального феномена. При этом преломление китайскими композиторами ладовых, интонационных, метроритмических особенностей фольклора постоянно обогащает и обновляет звуковыразительную и техническую сферы фортепианной музыки, обеспечивая возможности дальнейшего развития этой ветви искусства в Китае.

Литература

1. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009.
2. Избранные фортепианные сочинения китайских композиторов (Zhōngguó gāngqín zuòpǐn xuān) : ноты. Пекин : Нар. музыка, 1995.
3. Корабельникова Л.З. Александр Черепнин: Долгое странствие. М. : Яз. рус. культуры, 1999.
4. Популярные фортепианные сочинения китайских композиторов (Zhōngguó gāngqín míngqǔ jīèdú) : ноты / сост. Сян Ченьмэй. Сычуань : Лит. и искусство, 2008.
5. Тридцать известных китайских пьес для фортепиано (Zhōngguó gāngqín míngqǔ 30 shǒu) : ноты / сост. Вэй Тингэ. Пекин : Нар. музыка, 1995.
6. У Ген Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). СПб. : РГПУ им. А.И. Герцена, 2005.

* * *

1. Van In. Pretvorenje natsionalnyih traditsiy v fortepiannoy muzyike kitayskih kompozitorov XX–XXI vekov : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb., 2009.
2. Izbrannyye fortepiannyye sochineniya kitayskih kompozitorov : notyi. Pekin : Nar. muzyika, 1995.
3. Korabelnikova L.Z. Aleksandr Cherepnin: Dolgoe stranstvie. M. : Yaz. rus. kulturyi, 1999.
4. Populyarnyye fortepiannyye sochineniya kitayskih kompozitorov : notyi / sost. Syan Chenmey. Syichuan : Lit. i iskusstvo, 2008.
5. Tridsat izvestnyih kitayskih pes dlya fortepiano : notyi / sost. Vey Tingge. Pekin : Nar. muzyika, 1995.
6. U Gen Ir. Traditsionnaya muzyika Dalnego Vostoka (Kitay, Koreya, Yaponiya). SPb. : RGPU im. A.I. Gertsena, 2005.

Role of traditional musical culture in development of piano arts of China

There are researched the ethnocultural origins of piano arts development of China. There are considered the various ties of piano creative work of Chinese composers with folk song, instrumental and dance traditions as the factor of establishment and development of piano music in China. There is given the review of piano works of Chinese authors where the peculiarities of traditional music culture are represented.

Key words: *China, piano art, traditional musical culture.*

(Статья поступила в редакцию 21.08.2013)