

Цюй Ва

Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов

Аннотация:

В предлагаемой статье рассматривается одна из важных художественных тенденций современной китайской музыки — возрождение в новой звуковой среде интереса к звучанию старинных инструментов. Фортепианные транскрипции композиторов разных поколений не только демонстрируют многочисленные приемы имитации, но и обогащают историко-культурные представления о древнейшей стране. Звуковым и эстетическим полем для диалога становятся универсальные возможности фортепиано, значительно расширяющие для современного исполнителя поиски в сфере репертуара и его оригинальной интерпретации.

Ключевые слова: современная китайская музыка, музыкальные инструменты, фортепианные транскрипции.

Qu Wa

Traditional musical instruments in contemporary Chinese composers' piano interpretation

Abstract:

This article discusses one of the most important artistic trends of contemporary Chinese music — a resurgence of interest to the sound of ancient instruments in the new sound environment. Piano transcriptions of composers of different generations not only demonstrate the numerous simulation techniques, but also enrich the historical and cultural representations of the ancient country. Versatile performance capabilities of the piano become a sound and aesthetic field for the dialogue, greatly extending the for a modern artist his/her search for repertoire and original interpretations.

Keywords: modern Chinese music, musical instruments, piano transcriptions.

*И*стория музыкальных инструментов Китая насчитывает много тысячелетий. К примеру, самой древней флейте ди около 8000 лет. Известно, что время создания большинства китайских инструментов относится к эпохе Чуньцю (770—476 гг. до н. э.). Китайский инструментарий чрезвычайно разнообразен по ма-

териалам изготовления, приемам игры и сфере бытования. Если две последние характеристики в большинстве своем совпадают с национальными традициями других стран (в том числе и европейских), то разнообразие материалов изготовления, а следовательно, и тембровых особенностей, значительно более широко и специфично, начиная с древнейших времен развития китайской музыкальной культуры.

Самая ранняя классификация, сложившаяся ко времени эпохи Чуньцю, в соответствии с материалом изготовления включала восемь групп инструментов. Первую группу инструментов составляют инструменты из различных **металлов**: это разнообразные по форме колокола (малый колокол — бо 鐃, большой — юн 鑪), бубенчики — лин 鈴 и др. Особое место занимает колокол гимнов — сунчжун 頌钟, который при исполнении устанавливался с западной стороны. Часть ударных инструментов изготавливалась из **камня**: цин славословия (или каменный гонг 頌磬) в виде изогнутой пластинки размещался на западной стороне и нефритовый гонг — минцю 鸣球. Многие духовые и некоторые из ударных изготавливались из **глины**: духовой инструмент из обожженной глины — сюнь или сюань 埙, глиняная амфора — фоу 缶. Основная часть барабанов, как и в других национальных культурах, изготавливалась из **кожи**. По традиции все струнные древние инструменты изготавливались с применением **шелка**: цинь или цитра 琴 — семиструнный щипковый инструмент типа настольных гуслей; сэ 瑟 в древности 50-, позже 25-струнный; чжу или цимбалы 瑟 обычно 13-струнные; чжэн 箏 — струнный щипковый инструмент из разновидностей гуслей с 13 или 15 струнами. Оригинальной является группа **тыквенных** инструментов: разновидность свирели — юй 竽, губной органчик — шэн 笙, свирель — хуан 簧. На фоне традиционно **деревянных** в китайской народной традиции выделяются инструменты из **бамбука**: продольная флейта — сяо 箫, флейта с тремя, шестью или семью отверстиями — юэ 篪, поперечные флейты — ди 笛 и чи 篴¹.

Позднее все восемь групп китайских национальных инструментов объединились под названием Хуася, обозначив тем самым границу между исконно китайскими и завезенными из других стран инструментами.

С возникновением Шелкового пути при династии Западная Хань (206 г. до н. э. — 24 г. н. э.) китайский инструментарий обогатился целым рядом новых инструментов, привезенных из стран Ближнего Востока. Со временем они вытеснили многие из древнекитайских, заняв их место. Исследователи относят к их числу: пипа 琵琶 (род лютни), били 箏 (бамбуковый рожок), барабаны цзе 羯鼓, цянскую (тангутскую) флейту 羌笛 и др. Они легко вписались в уже существовавшую классификацию и получили широкое распространение в последующие исторические эпохи.

Во время династии Тан (618—907) традиционная классификация претерпела некоторые изменения благодаря новым инструментам, привезенным из государства Пью (нынешняя Мьянма). Камень, глина и древесина в этот период были заменены ракушечником, слоновой костью и рогами животных.

Примечательно, что часть инструментов, например, струнно-щипковый гучжэн (несколько напоминает гусли), использовалась в творчестве простого народа. Вместе с тем миниатюрный гуцинь благодаря вэньжень² — высокой культуре образованного населения — сохранился до наших дней и стал символом их искусства. Интересно и другое: основными материалами для изготовления инструментов были и нередко остаются до сих пор бамбук, драгоценный нефрит, индийское мелколистное сандаловое дерево, старый эвкалипт и шелковые нити.

Как и в других культурных традициях, музыкальные инструменты часто входят в систему символов многочисленных китайских мифов и сказок. Так, один из восьми бессмертных в даосском пантеоне — Хань Сян-цзы (韩湘子) — потомок знаменитого государственного деятеля и поэта Хань Юя (788—824) — великолепно владел дунсяо (洞箫) —

продольной флейтой с открытым концом. Он же являлся покровителем китайских музыкантов. Хань Сян-цзы ходил все время с волшебной флейтой, от звука которой расцветало все вокруг. Его часто изображают красивым юношей с утонченными чертами лица с флейтой в руках.

Один из четырех богов-хранителей, оберегавших каждую из сторон света, Чиготянь (持国天) владеет игрой на волшебной пипа с четырьмя струнами, символизирующими соответствующие элементы Вселенной: землю, воду, огонь и ветер. Этот персонаж красочно описывается в известном классическом китайском романе У Чэньэня³ «Путешествие на Запад» (1570) и в легенде о Нэчжа⁴ (哪吒) — даосское божество защиты, происходящее из буддийской мифологии.

На фоне многообразной музыки Китая второй половины XX века выделяется жанр, наиболее тесно связанный с традициями звучания древнейших китайских инструментов. Речь идет о фортепианных транскрипциях, получивших широкое распространение именно в данный исторический период. Вплоть до сегодняшнего дня этот жанр является одним из ведущих в формировании нового арсенала средств для отражения национальных языковых особенностей и создания новых жанрово-стилистических приемов в китайской музыке XX века. Кроме того, частое обращение к жанру переложения было обусловлено его доступностью для восприятия широкой аудиторией. Даже первый в истории Китая фортепианный концерт «Хуанхэ» (или «Река Хуанхэ» — «Желтая река») по существу является переложением одноименной кантаты. Творчество многих композиторов, таких как Ван Лисань, Ван Цзяньчжун, Чу Ванхуа, получило известность в своей стране именно благодаря транскрипциям.

В 70-е годы прошлого века появился ряд коллективно инициированных китайскими композиторами фортепианных транскрипций на основе музыки, возникшей в условиях традиционного инструментария. Нужно сказать, что возникновение и существование

на протяжении десятилетий коллективного творчества китайских художников было тесно связано с исторической и политической ситуацией в стране. Во время культурной революции (1966—1976) коллективные проекты стали единственным способом создания произведений искусства. Подобные формы сотрудничества существовали и ранее. Например, в 1945 году группой музыкантов была создана музыкальная драма «Седовласая девушка». Однако в 60—70-е годы этот феномен занял ведущее место в искусстве, в том числе и музыкальном. Художественное значение большинства сочинений такого рода, как правило, часто вызывает много вопросов, тогда как процесс их написания ярко и весьма однозначно отражает свое время, также как и его специфику в истории музыки Китая.

Среди наиболее известных переложений на основе музыки для китайских традиционных инструментов назовем «Отражение Луны в источнике» Чу Ванхуа, «Осенняя Луна над озером Пинху» Чэнь Пейсюня, «Флейта и барабаны на закате» Ли Инхая, «Три грани цветов сливы» и «Сто птиц поклоняются фениксу» Ван Цзяньчжуна⁵.

Необходимо отметить, что тема Луны вообще весьма характерна для китайской культуры. Один из самых известных образцов — легенда о Чан Э — единственной жительнице Луны, ставшей бессмертной благодаря украденному у мужа волшебному снадобью. Согласно легенде, ее одиночество скрашивает нефритовый заяц. С этой историей до сих пор связывают древнейший инструмент гучжэн.

В китайском лунном календаре существует также традиционный осенний праздник Середины осени или Луны, поскольку именно в это время года единственный раз спутник земли принимает форму большого круга. Помимо этого, Луна в китайской культуре является символом счастливой семьи. Древние поэты, которые не смогли встретить праздник на родине в семейном кругу, часто выражали свои ностальгические чувства в стихах. Приведем здесь одно из самых известных поэтических

произведений Ли Бо (701 — 762) «На западной башне в городе Цзиньлин читаю стихи под Луной» [1. С. 267].

В ночной тишине Цзиньлина
Проносится свежий ветер.
Один я всхожу на башню,
Смотрю на У и на Юэ.
Облака отразились в водах
И колышут город пустынный,
Роса, как зерна жемчужин,
Под осенней луной сверкает.
Под светлой луной грущу я
И долго не возвращаюсь.
Не часто дано увидеть,
Что древний поэт сказал.
О реке говорил Се Тяо:
«Прозрачной белого шелка», —
И этой строки довольно,
Чтоб запомнить его навек.

Одна из известных транскрипций, посвященных Луне, принадлежит перу Чэнь Пейсюня⁶ и называется «Осенняя Луна над озером Пинху» (1975). Оригинальное сочинение для солирующего гаоху и ансамбля народных ин-

струментов было написано Люй Вэньчэном, когда автор во время празднования Середины осени в 30-х годах прошлого века гулял по озеру Сиху города Ханчжоу. Богато украшенные бумажными фонарями берега озера не только озаряют уникальную природу, но и придают ей сказочно-мифический облик. С озером Сиху также связаны многочисленные литературные, живописные произведения. Наиболее известные из них — легенда о белой змее и «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (один из древних китайских аналогов «Ромео и Джульетты»). Сюжеты этих историй легли в основу многочисленных постановок традиционного китайского театра. Они также входят в четверку самых известных народных сказаний о любви⁷. На основе «Лян Шаньбо и Чжу Интай» в 1959 году Хэ Чжаньхао (何占豪, 1933 г. р.) и Чэнь Ган (陈钢, 1935 г. р.) создали Концерт для скрипки и симфонического оркестра.

В своей фортепианной транскрипции «Осенняя Луна над озером Пинху» Чэнь Пейсюнь сохранил звуковые эффекты ряда струнных китайских инструментов, таких как цимба-

1

The image shows a musical score for a piano piece. It is titled '1' and marked 'Lento'. The score is written in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The piece begins with a piano (p) dynamic. The first system shows the right hand playing a melodic line with grace notes and the left hand providing a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development. The third system features a change in dynamics to mezzo-piano (mp) and includes the instruction 'dolce e espr.' (dolce and espr.). The score concludes with a final cadence.

лы, чицин⁸, хэнсяо⁹, с помощью непрерывной вибрации мелких длительностей в разных регистрах, многочисленных украшений, тремоло и трелей (см. пример 1).

«Пустые» созвучия во вступлении и заключении пьесы рисуют образ бескрайнего спокойного озера, создают ощущение безграничного пространства. Витиеватая мелодия, вплетенная в непрерывное движение аккомпанемента по звукам пентатоники, вобрала в себя черты, свойственные народной музыке Гуандун. Эту транскрипцию неоднократно включали в свой репертуар известные китайские пианисты Чжоу Гуанжэнь (周广仁, 1928 г. р.) и Ланг Ланг (1982 г. р.).

Другое произведение, также посвященное Луне, создано композитором Чу Ванхуа¹⁰, ныне живущим в Австралии. Само имя Чу Ванхуа практически неизвестно российским музыкантам. Между тем его популярность в Китае, Австралии и странах Малой Азии убеждает в несомненной значимости наследия этого художника для истории современной музыки.

Его многочисленные сочинения для фортепиано (около 200) ярко демонстрируют ведущие тенденции и характеристики, определяющие китайскую фортепианную музыку XX века: непосредственную проекцию на творческий процесс истории страны и ее идеологии, поиск интеркультурных контактов, влияние русской композиторской и пианистической школы, заботу о сохранении национальных художественных традиций. Вместе с тем пример и опыт Чу Ванхуа достаточно оригинален. Покинув Китай в начале 80-х годов, художник оказался вдалеке от эпицентра современной музыкальной культуры Европы и США. Полем реализации его устремлений стала классика XX века: стихия прокофьевских ритмов, додекафонная система звуковысотной организации, сонорно-колористическая и ударная трактовки инструмента. Воспитанный «на глубинах» китайской художественной культуры: музыкальном фольклоре, древнем искусстве «вэньжэнь», различных формах китайского традиционного театра, а также под определенным идеоло-

гическим давлением Нового государства, Чу Ванхуа не стал художником-революционером или авангардистом. Свой талант композитора, пианиста, просветителя и педагога он сосредоточил на конкретных возможностях актуализации и органичного синтеза романтических жанров и современного фортепианного пространства — многомерного и многофункционального.

В качестве основы «Отражения Луны в источнике» явилось сочинение для эрху¹¹, принадлежащее слепому музыканту-импровизатору Хуань Енчуню, известному под именем А Бинь (1893—1950). С этим инструментом в жизни Чу Ванхуа связано много важных событий. Кроме того, создание пьесы было вызвано не столько восхищением природой красивейшего курортного места Хуэйшань, сколько размышлениями автора о собственной судьбе. Музыка слепого А Биня — создателя основного современного репертуара для эрху — неизменно покоряла сердца не одного поколения слушателей своим драматизмом, ощущением одиночества и обреченности.

В 1950 году профессора Центральной консерватории Ян Инъю и Цао Аньхэ нотировали музыкальную пьесу в процессе ее исполнения слепым А Бинем. В статье «История возникновения названия» Чжу Шикун, еще один очевидец этого события, рассказывает, что после записи профессор Ян предложил назвать данное сочинение по месту его создания — Эрцюань (дословно — «Второй источник в мире»), однако А Бинь счел его слишком кратким и дополнил образом отраженной Луны [См.: 8. С. 13].

К сочинению Хуань Енчуня обращались и другие китайские композиторы, аранжировавшие его для скрипки соло (Хэ Чжаньхао, 1933 г. р.), для ансамбля европейских струнных инструментов (У Цзюцян, 1927 г. р.).

В 1972 году Чу Ванхуа создал фортепианную транскрипцию на основе сочинения А Биня, не изменив первоначального характера музыки, при этом обогатив его полифонической фактурой. В пьесе композитор не ставил перед собой задачу лишь тембровой имитации звучания

традиционного инструмента. В данном случае Чу подчеркнул сонорно-колористические возможности рояля, прибегнув к созданию более плотного звучания, к аккордовому изложению мелодии, используя весь фортепианный диапазон (см. пример 2).

Фортепианная транскрипция «Отражение Луны», аналогично первоисточнику, развертывается в вариационно-строфической форме. Сохраняя импровизационный характер первоисточника, автор опирается также на трехчастную структуру каждой строфы. Плавная мелодия без скачков в прихотливом ритме непрерывно вариантно развивается. Богатая полифонизированная фактура подчеркивает ее текучесть. Активное модуляционное развитие, избранное для гармонизации пентатонической темы, привносит в музыку ощущение изменчивости, непрерывного движения, символизирующего, с одной стороны, магические блики лунного света, с другой — течение воды в источнике. Многочисленные арпеджато усиливают колористический эффект.

В отличие от более ранних опусов Чу Ванхуа, этот нотный текст сопровождается подробными авторскими указаниями относительно динамики, агогики и педализации. Многопла-

стность фактуры отнюдь не утяжеляет звучание, а, напротив, колористически «расцветивает» эмоциональные детали пьесы. В коде композитор применяет кластеры и «висячие» лиги, что не только делает колорит инструмента более образным и современным, но и вписывается в характерный для музыки XX века процесс актуализации фортепиано.

Отдельно нужно отметить обильное использование секундовых созвучий. «Спрятанные» во всех пластах многослойной фактуры секунды звучат с различными оттенками: от щемящих эмоциональных полутонов до болезненных всплесков и ярких взрывов. Те же секунды привносят в ночной пейзаж тонкие живописные детали, как бы «высвечивающие» отражение Луны в многочисленных бликах воды.

Пьеса Чу Ванхуа интересна прежде всего профессиональным исполнителям, поскольку ее фортепианная «партитура» чрезвычайно многопланова и многомерна. В ней широко используются яркие контрасты, аккордовая и пассажная техника, сочетание различных регистров клавиатуры.

Особое внимание исполнителей следует обратить на воспроизведение пунктирного ритма.

2

f *mp*

3

cresc. *più f*

Именно «оттягивание» каждой шестнадцатой доли придаст течению музыкального времени узнаваемое сходство с особенностью ведения смычка при игре на эрху. Транскрипция «Отражение Луны в источнике» стала одним из украшений концертного репертуара молодого, но уже широкого известного в разных странах мира китайского пианиста Сяофэна У (武晓锋, 1978 г. р.).

Пьеса Чу Ванхуа «День эмансипации» (“翻身的日子”) появилась в 1964 году — год спустя после первой фортепианной транскрипции автора «Небо освобожденных районов». В ее основу легло одноименное произведение Чжу Цзяньэра (1922 г. р.), написанное в 1952 году для документального фильма «Великий земельный переворот». Изначально партитура была задумана для смешанного состава национальных и европейских инструментов, однако позже инструментована для китайского струнно-духового оркестра¹².

Первоисточник сочинения «День эмансипации», написанный в соответствии с европейскими принципами формообразования, включает в себя три раздела со вступлением и кодой. После туттийного вступления звучит соло баньху¹³: его мелодия, лежащая в основе первого раздела, интонационно близка к фольклорным образцам провинции Шаньбэй. Вслед за вариационным развитием главной темы к солирующему баньху присоединяется национальный инструмент эрху. Окончания фраз повторяются оркестром, создавая эффект сольного запева и «хорового» припева.

Второй раздел основан на материале, характерном для музыкального театра Лю провинции Шаньдун: он выстроен по принципу диалога между солирующим духовым инструментом гуань и оркестром. В третьем разделе автор заимствует способ развития, типичный для ансамбля чуйгэ¹⁴ провинции Хубэй. Состав музыкантов делится на две драматургически равнозначные группы, вступающие друг с другом в активный диалог, который завершается солирующими репликами гуань и флейты. Звуки всенародного ликования переходят в

«массовую» коду, основанную на переосмысленном материале вступления.

Фортепианная пьеса Чу Ванхуа отличается от оркестровой версии Чжу Цзяньэра своей камерностью. Важную формообразующую роль играет здесь вступление. Как и в первоисточнике, его материал становится основой коды и определяет тематизм второго раздела. Тема вступления гармонизована автентическими оборотами, однако на их фоне отчетливо звучат пентатонические пассажи. Созвучия малых секунд в мелодии и форшлагги в аккомпанементе первого раздела (три периода с каденцией) — так называемые «подъезды» — имитируют звучание различных народных инструментов (см. пример 3).

Во втором разделе синтезирован заключительный тематизм первоисточника, основанный на переключке сольных и ансамблевых групп. Уплотненный во времени диалог на едином динамическом подъеме органично переходит в коду. После нисходящего *glissando* произведение празднично завершается на тоническом трезвучии с секстой.

При этом автору удалось сохранить легкость и прозрачность инструментальной фактуры, присущие оригиналу. Технически несложная, эта транскрипция обладает рядом неоспоримых достоинств: лаконичностью, компактностью, красочными «оркестровыми» эффектами в звучании фортепиано, ярко выраженными знаками музыкального фольклора — неслучайно она получила признание среди китайских педагогов и учащихся. Следует отметить, что это произведение стало первой и, несомненно, удачной попыткой Чу передать на фортепиано звучание китайского оркестра. Транскрипция «День эмансипации» получила многочисленные положительные отзывы от известных музыкантов, включая сокурсника автора — Ин Чен Зонга. Именно благодаря ему Чу Ванхуа впервые испытал радость всеобщего признания. Почти через полвека композитор вернулся к данному сочинению и сделал его четырехручное переложение. Кроме того, первоначальная версия дополнилась новыми пианистически-

ми приемами и приобрела иное звучание. Несмотря на то что эта пьеса Чу Ванхуа прочно вошла в китайский педагогический репертуар, ее охотно включают в свои концертные программы, гастролируя во многих странах мира, китайские пианисты разных поколений: Ин Чен Зонг (1941 г. р.), Ланг Ланг, Мелоди Чжао (赵梅笛, 1994 г. р.).

«Флейта и барабаны на закате»¹⁵ Ли Инхая¹⁶ написана на основе одноименного произведения для пипа, входящего в десять самых древних музыкальных образцов¹⁷. Для каждого из десяти разделов Ли Инхай использует разную фортепианную фактуру, умело работая с обертоновой палитрой фортепиано. Композитор объединяет ударные возможности как пипа, так и рояля за счет репетиции и разложенных октав. Ли Инхай сохраняет также программную конструкцию и классическую для китайской музы-

ки временную формулу — «свободно, медленно, умеренно, быстро, свободно». С помощью гармонии и фактурных вариаций композитор придал эпизодам больше контраста, что существенно облегчило восприятие музыки для молодого поколения. Такая адаптация позволяет слушателям, не привыкшим к восточно-медитативным звучаниям, дослушать сочинение до конца. Наиболее удачной, красочной и выразительной следует признать концертную интерпретацию этого сочинения, принадлежащую выдающемуся китайскому исполнителю Ин Чен Зонгу (см. пример 4).

Две транскрипции композитора-пианиста Ван Цзянь-чжуна — «Сто птиц поклоняются фениксу» (1972) и «Три грани цветов сливы» (1972) — представляют собой переложения, в первом случае пьесы для сона и оркестра народных инструментов, во втором — для со-

The image shows a musical score for a piece titled "Andante moderato". The score is written for piano and includes two systems of music. The first system starts at measure 4 and ends at measure 5. The second system starts at measure 6 and ends at measure 7. The music is in 2/4 time and features a variety of dynamic markings: *mp*, *mf*, *p*, and *pp*. There are also performance instructions such as "rit." and "8vb...1". The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

лирующего пипа. Каждый раз автор находит специфические сонорно-колористические приемы. Так, для имитации духового сона, способного, в свою очередь, подражать пению различных птиц, музыкант использует огромное количество трелей и мордентов. К необычному глиссандирующему строю инструмента музыкальный материал пьесы приближен благодаря многочисленным альтерациям.

Особенность звучания струнно-щипкового инструмента, напоминающего лютню, — пипа — заключается в самом названии: «пи» движение рукой вниз, «па» — обратное движение вверх. Автор обильно использует кварто-квинтовые и секундовые созвучия, *martellato* «пустых» аккордов.

Имитация традиционных инструментов на рояле выходит далеко за пределы транскрипции. К примеру, звучание пипа становится эстетическим центром прелюдии для левой руки Чу Ванхуа «Багровая река» (2002). В пьесе почти отсутствует линейность, характерная для леворучных произведений Прокофьева или Равеля, а также фактурная многослойность, присущая аналогичным сочинениям Скрябина или Щедрина. Воздушность изложения достигается преобладанием «пустых» созвучий и широким охватом регистров инструмента. Пианистическая техника левой руки приближена к скрябинской (ведущую роль играет первый палец). Еще одной интересной особенностью является полное отсутствие авторских аппли-

катурных указаний, что предоставляет исполнителю абсолютную свободу выбора.

Отдельно стоит отметить принадлежность прелюдии «Багровая река» к распространенному в китайской музыкально-поэтической традиции жанру цыпай. Он возник из вокализованного «чтения» стихотворных текстов и отчасти напоминает псалмы, произносимые нараспев. В истории китайской музыки сохранились четыре основных напева, с помощью которых озвучиваются около тысячи текстов. Масштабы цыпай составляют от двух до семи иероглифов. Известны десятки версий текста «Багровая река», среди которых, например, варианты Юэ Фэя (1103—1141), генерала династии Сун и генсека Мао Цзэдуна.

В прелюдии «Багровая река» необычна сама идея, уникальная для китайской музыки. Дело в том, что композитора заинтересовала проблема пианистического развития левой руки, которой он посвятил специальную статью [7]¹⁸. В этой пьесе Чу Ванхуа, как и его предшественники, максимально использовал возможности фортепиано, соединив определенные технические задачи с обработкой красивого древнего напева. По духу транскрипция наиболее близка к Прелюдии и Ноктюрну для левой руки А. Н. Скрябина¹⁹.

Композитор отмечал, что в своей прелюдии стремился к сонорно-колористическому подражанию игре на пипа: переход от кластерных звучаний к репетициям в среднем разделе точ-

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 6/8 time signature. The right hand has a melodic line starting with a *pp* dynamic and a *6va* marking, while the left hand plays a bass line with a *f* dynamic and sixteenth-note patterns. The second system continues with similar patterns and includes markings for *accel.* and *a tempo*.

но имитирует эффект звукоизвлечения на этом инструменте (см. пример 5).

Даже пианистически неудобные кварто-квинтовые вертикали, заполняющие мелодический рисунок, обусловлены природой пипа. Как и многие сочинения позднего периода творчества Чу Ванхуа, прелюдия «Багровая река» отличается многообразием жанрово-стилистической трактовки материала: напряженно романтический тип развития (в характере концертных пьес Листа, Рубинштейна или Рахманинова) сопоставляется с созерцательной красочностью импрессионистского стиля и элементами медитативного пуантилизма.

Многочисленные приемы имитации на фортепиано звучания народных инструментов нередко сами авторы связывают с образом Китая. Примерами такой художественной символизации могут служить сюита современного молодого композитора Тан Дуна (1957 г. р.) «Воспоминания», фортепианная сюита представителя старшего поколения Чжу Цзяньэра (1922 г. р.) «Впечатления о Южном царстве» или программная пьеса ныне живущего во Франции молодого китайского композитора Чэнь Цигана (1951 г. р.) «Музыкальный момент из пекинской оперы».

Фортепианные транскрипции и близкие к ним инструментальные сочинения заняли ведущее положение в концертном репертуаре известных китайских пианистов. Они не только

знакомят мировую публику с богатым наследием традиционной музыкальной культуры, но и способствуют созданию и реализации новых выразительных средств. Кроме того, благодаря различным приемам художественной и языковой имитации звучания таких разных инструментов, как гуцин, пипа, сона, эрху и др., значительно расширяются современные возможности фортепиано, что, безусловно, обогащает не только китайские, но и мировые пианистические традиции.

Примечания

- 1 Детальному исследованию китайских народных инструментов посвящены две современных монографии, принадлежащих Чэнь Цзефэну [5], Е Цогану [6] и Дай Вэю [12].
- 2 Искусство Вэньжень насчитывает более трех тысяч лет и представляет одну из древнейших культурных традиций Китая. В самом названии содержится два иероглифа: первый — «вэнь» (文) — имеет широкий круг значений, связанных с письменностью, литературой, образованием и культурой, второй иероглиф — «жень» (人) — означает «человек». В результате Вэньжень — это высокообразованный человек, владеющий различными жанрами литературы, искусством каллиграфии, а также разными формами художественной культуры, основанными на импровизации в широком смысле этого слова: музыкальной, поэтической, живописной. Носитель культуры Вэньжень должен был владеть четырьмя видами искусства: цин — музыкальный инструмент (гуцин), ци — китайские шахматы, шу — книги и хуа — живопись.
- 3 У Чэньэнь (吴承恩 1500—1582) — китайский писатель и поэт, живший во времена династии Мин. Написанный им роман «Путешествие на Запад» стал началом жанра фантастической или героико-фантастической эпопеи. Сюжет книги стал источником многих интерпретаций для сцены традиционного китайского театра и кинематографии.
- 4 Нэчжа, согласно легенде, родился во времена династии Шан. Его отец — генерал Ли Цзинь, ставший впоследствии слугой небесного императора. Нэчжа часто изображают с огненным копьём, стоящим на колесах Огня и Ветра.
- 5 Ван Цзянь-чжун (王建中, 1933—2016) — пианист, композитор, заместитель ректора Шанхайской консерватории, родился в Шанхае. Им написаны: музыка к танцевальным постановкам «Переворот в горах Ляншань» («凉山巨变», 1965, совместно с Ян Бихай (杨碧海) и Ся Чжунтан (杨碧海)), «История Ходжи Насреддина» («阿凡提的故事», 1987, для хореографического ансамбля Гонконга), «Памирская фантазия» для скрипки («帕米尔随想»), «Дети реки Хунхэ» для виолончели («红河的孩子»), «Праздник горы Тянь-Шянь» («天山的节日») и др. Следует также отметить вклад Ван Цзянь-чжуна в музыкальную публицистику. Он является автором «Энциклопедии современных китайских деятелей искусств» («中国当代文化艺术名人大辞典»), «Энциклопедии современных выдающихся китайских музыкантов» («中国当代音乐界名人大辞典»), «Энциклопедического словаря музыкантов мира» («世界音乐名人词典») и др.
- 6 Чэнь Пейсюнь (陈培勋, 1922—2006) — композитор, педагог, родился в Гонконге. Композиторское образование, наряду с уроками игры на фортепиано и органе, получил в Шанхае. С 1939 года изучал под руководством Тань Сяолина (谭小麟, 1912—1948) композиторскую технику Пауля Хиндемита. После образования КНР в 1949 году Чэнь стал профессором кафедры композиции и долгое время заведовал отделом инструментовки при Центральной консерватории. Ему принадлежат произведения для симфонического оркестра «Моя родина» («我的祖国», 1960—1964), «Поминование усопших» («清明祭» 1980), «Встреча весну» («迎春», 1982), «Молодежь» («青年», 1986), «Вступление к детскому празднику» («儿童节序曲», 1984, совместно с Е Хуэйканом (叶惠康)), концерт для гаоху (эрху с высокой тесситурой) с оркестром «Гуандунская тема» («广东音乐主题», 1983) и ряд сочинений для фортепиано.
- 7 Кроме «Легенды о Белой змее» и «Лянь Шаньбо и Чжу Интай» в ту же группу входит «Плач Мэн Цзяньюй у Великой стены» («孟姜女哭长城», легенда о женщине, чьи слезы размывли участок Великой Стены, где был замурован ее муж) и «Волопас и Ткачиха» («牛郎织女», звезды, находящиеся к западу и востоку от Небесной реки — Млечного пути).
- 8 Чидин (秦琴) — струнно-щипковый инструмент. Бывает двух-, трех- и четырехструнным.
- 9 Хэнсяо (横箫) — музыкальный инструмент, распространенный в провинции Гундун. С эрсянь (二弦, двухструнный щипковый инструмент), тичинь (提琴, смычковый инструмент), саньсянь (三弦, китайский трехструнный щипковый инструмент) и юэцин (月琴, четырехструнный с круглым или восьмигранным корпусом) составляют традиционный гуандунский квинтет — уцзятоу (五架头).

- ¹⁰ Чу Ванхуа родился в городе Ланьтянь (провинция Хунань) в 1941 году, получил образование в Центральной консерватории. Большую часть творческой жизни (с 1981 года) провел в Австралии. Им написаны три симфонические поэмы, программные произведения для различных составов («Осада с десяти сторон» для ударных, «Луна над горою Гуан» для сопрано, секстета и ударных на стихи Ли Бая, «Тоска по родине» для смешанного хора); сочинения для фортепиано (три концерта, три сонатных цикла, более сотни транскрипций и несколько десятков концертных произведений в различных жанрах. Симфоническая поэма «Пепельная среда», «Бамбук на ветру», «Струнный квартет», «Первая фортепианная соната» в 1987 году были отмечены в Мельбурне композиторской премией имени Альберта Маггса (Albert H. Maggs Composition Award).
- ¹¹ Этот оригинальный двухструнный смычковый инструмент, возникший в эпоху династии Тан (618—907), продолжал привлекать внимание китайских композиторов на протяжении XX века. Созданные современными музыкантами произведения для эрху составляют основной концертный репертуар китайских исполнителей.
- ¹² Другим примером переложения оркестровой музыки для фортепиано в этот период может служить пьеса «Серебряные облака догоняют Луну» («彩云追月») Ван Цзянь-чжуна, которая была создана на основе одноименного произведения Чжэнь Гуана (任光, 1900—1941) для ансамбля китайских народных инструментов.
- ¹³ Баньху (板胡) — струнный смычковый инструмент, издающий необычайно громкий звук. Используется преимущественно в качестве сопровождения в северо-китайской музыкальной драме.
- ¹⁴ Чуйгэ (吹歌) — разновидность ансамблей, состоящих из народных духовых и ударных инструментов, распространенных в провинции Хубэй.
- ¹⁵ Оригинальное произведение возникло в XVIII веке в южном регионе Китая. Первая известная рукопись относится к 1736—1820 годам. В 1920-х годах в виде произведения для ансамбля китайских инструментов она была известна как «Веселый вечерний ручеек». В первоисточнике семь эпизодов без названий. В более поздней рукописи Чен Цзыцзиня отдельные части получили свои названия: «Возвратный ветер», «Без Луны», «Близ воды», «На гору», «Переключка», «Ночной обзор» и «Возвращение лодки». В последующих версиях музыка претерпела большие изменения: вместо семи эпизодов — десять; названия стали более поэтичными, например, «Аромат цветка, доносимый возвратным ветром», «Возвращение лодки на закате дня» и др.
- ¹⁶ Ли Инхай (黎英海, 1927—2007) — композитор, педагог, общественный деятель. Родился в провинции Сычуань. В 1952—1964 годы преподавал в Шанхайской консерватории на кафедре композиции и руководил отделом по изучению народной музыки. После 1964 года Ли Инхай переводят работать в столицу, в Центральную консерваторию. Композитор внес неосценимый вклад в изучение ладов ханьской музыки и разных регионов Китая. Особый интерес представляют его «Фортепианные упражнения по пентатонике», которые не только помогают обучающимся решить технические проблемы, но и способствуют пониманию специфики китайских ладов, модуляции, фактуры, ритма, тембра, штрихов и других особенностей китайской музыки.
- ¹⁷ В число десяти древних музыкальных произведений входят: «Высокие горы, текущие воды» («高山流水», по рассказу из «Лецзы» о музыканте Боя), «Гуанлин-сань» («广陵散»), «Перелетные гуси» («平沙落雁»), «Три грани цветов сливы» («梅花三弄»), «Восемнадцать куплетов тростниковой флейты» («胡笳十八拍») для гучинь, «Засада с десяти сторон» («十面埋伏»), «Флейта и барабаны на закате» («夕阳箫鼓»), «Белый снег солнечной весной» («阳春白雪») для пипа, «Диалог рыбака и дровосека» («渔樵问答») для цитры и продольный флейты сяо, «Осенняя Луна прошлых династий» («汉宫秋月») для эрху.
- ¹⁸ В мировом фортепианном репертуаре не так много сочинений подобного рода: в XIX столетии обработки для левой руки писали композиторы-романтики — Ф. Лист («Ты мой покой» и «Тишь на море» Ф. Шуберта), И. Брамс («Чакона Баха).
- ¹⁹ Неслучайно композитор отмечал эти сочинения, а также концерт М. Равеля в своей статье [См.: 7. С. 32].

Список литературы

1. *Ахматова А.* Сочинения: в 2 т. / Сост. Э. Герштейн. — Т. 2. — М.: Художественная литература, 1986. — 463 с.
2. *Цюй Ва.* Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2015. — 233 с.
3. *Liu C.* A Critical history of New Music in China. — Hong Kong: Chinese University Press, 2010. — 1000 p.
4. *Zhang S.* Chinese and Western influences upon piano music in China. — USA: The University of Arizona, 1993. 74 p.
5. 陈吉凤. 中国民族音乐简明教程. 高等教育出版社, 2012年, 176页. *Цзефэн Ч.* Учебное пособие по китайской народной музыке. — Пекин: Высшее образование, 2012. — 176 с.
6. 葉撮綱. 中國音樂與樂器. 風車出版社, 2005, 141頁. *Цоган Е.* Китайская музыка и музыкальные инструменты. — Тайвань: Мельница, 2005. — 141 с.
7. 储望华. 小议“左手”//《钢琴艺术》, 人民音乐出版社, 北京, 2004年第02期, 32页. *Ванхуа Ч.* Немного о левой руке // Фортепианное искусство. — Вып. 2. — Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 2004. — С. 32.
8. 储望华. 漫谈钢琴独奏曲《二泉映月》//《钢琴艺术》, 人民音乐出版社, 北京, 1999年, 第01期, 13—15页. *Ванхуа Ч.* О фортепианной пьесе «Отражении луны в источнике» без суеты // Фортепианное искусство. — Вып. 1. — Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 1999. — С. 13—15.
9. 储望华. “集体创作”的年代//《钢琴艺术》, 人民音乐出版社, 北京, 1999年, 第04期, 11—13页. *Ванхуа Ч.* Об эпохе коллективного творчества // Фортепианное искусство. — Вып. 4. — Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 1999. — С. 11—13.
10. 储望华艺术文集/储望华著 — 合肥: 安徽文艺出版社, 2013, 270页. *Ванхуа Ч.* Сборник статей о музыке. — Хэфэй: Культура и искусство, 2013. — 270 с.
11. 储望华忆父谈艺录/储望华著 — 合肥: 安徽文艺出版社, 2013, 222页.
12. 戴微. 中國音樂文化簡史. 香港中和出版, 2011年, 216頁. *Вэй Д.* Краткая история музыкальной культуры Китая. — Гонконг: Книги Чжунхуа, 2011. — 216 с.
13. 劉藍. 中國音樂美學. 文津出版社, 2006年, 360頁. *Лань Л.* Эстетика китайской музыки. — Тайбэй: Издательство Вэньцзинь, 2006. — 360 с.
14. 明言. 中国新音乐. 人民音乐出版社, 2012年, 909頁. *Янь М.* Новая музыка Китая. — Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 2012. — 909 с.
15. 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. *Сяошэн Ч.* Санкт-Петербург — Пекин — Нью-Йорк — интервью с господином Ин Чен Зонгом // Фортепианное искусство. Вып. 6. — Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 1996. — С. 4—9.