

РЕГИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: <https://doi.org/10.26176/МАЕТАМ.2024.17.4.004>

Лю Чувэй

О ПЕРВЫХ ОПЫТАХ СОВМЕСТНОГО ТВОРЧЕСТВА ИНЬ ЧЭНЦЗУНА И ЧУ ВАНХУА ПО ВОПЛОЩЕНИЮ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕМЫ

Аннотация. Статья посвящена осмыслению процесса сближения китайских и европейских музыкальных традиций в процессе становления коллективного фортепианного творчества китайских композиторов Инь Чэнцзуна и Чу Ванхуа, в котором были реализованы методы воплощения в европейском жанре элементов китайского традиционного музицирования.

Ключевые слова: китайские традиции, музыка европейского типа, пентатоника, мелодика, гармония.

В китайской музыке европейского типа¹ большое место занимают коллективные произведения, созданные незадолго до культурной революции² [4] и в её процессе. Самым знаменитым проектом был концерт для фортепиано с оркестром «Жёлтая река», ставший официально признанным «образцовым» сочинением, над которым работали несколько авторов, задачи которых не всегда были собственно музыкальными (большое значение имела идеологическая коррекция замысла). Основную композиторскую нагрузку при создании этого концерта выполняли – талантливый пианист, со временем приобретший мировое имя (сейчас живёт в США) Инь Чэнцзун [6] и его друг, ныне видный композитор (живёт в Австралии) Чу Ванхуа [7]. Однако прежде чем им довелось создать знаковое сочинение, признанное коммунистическими властями Китая, музыканты выработали навыки творческого взаимодействия при создании в начале 1960-х годов ряда фортепианных пьес и четырёхручной сюиты «Новая песнь деревни». Эта музыка приобрела определённую популярность в странах Юго-Восточной Азии и заслуживает исследовательского внимания. Сочинение является удобным материалом для изучения механизма адаптации китайских национальных традиций в системе музыкальной культуры европейского типа [5]. На русском языке об этих сочинениях есть лишь немногочисленные упоминания без подробного анализа (например, [3]).

Пьесы Инь Чэнцзуна и Чу Ванхуа имеют несколько исполнительских вариантов (версии для двух роялей, китайских традиционных инструментов и чтеца, для рояля и оркестра, для десяти роялей). Мы ориентируемся на первоначальный текст, где они предназначены для исполнения солистом, и для ансамбля пианистов за двумя роялями (или фортепиано в четыре руки) в сюите «Новая песнь деревни».

¹ В середине XX века опыты по синтезированию традиций Китая и Запада начали происходить во всех искусствах [2].

² Культурная революция проходила между 1966 и 1976 годами. Началом считается Постановление ЦК Компартии Китая "О Великой пролетарской культурной революции" от 08.08. 1966 года.

Рассмотрим пьесы, составляющие сюиту, с точки зрения синтеза китайских и европейских традиций. Пьеса «Пляска янгэ» была представлена руководителям страны 31 декабря 1963 и одобрена лично Мао Цзэдуном, поэтому быстро приобрела широкую популярность. Вероятно, она написана Инь Чэнцзуном единолично. В произведении воспроизводится популярный народный массовый танец, исполняемый во время праздника весны. В 1940-х годах этот праздник был переосмыслен коммунистическими властями как символ борьбы за новую жизнь.

Тональный план фортепианной пьесы следующий: a-moll – d-moll/F-dur – c-moll/Es-dur – d-moll/F-dur – a-moll. Автор использует концентрический принцип чередования тональностей (a-d-c-d-a), а также параллельную ладовую переменность. В основе всей фактуры лежит пентатонический лад чжен (G, A, C, D, E). Этот лад, согласно теории «пяти стихий»³, символизирует радость и процветание, что соответствует характеру праздника.

Из звуков пентатоники в отмеченной последовательности строится и аккордовая, и мелодическая фактура первого раздела. В первых двух тактах представлены аккорды, а с третьего начинается мелодия, состоящая из тех же нот. В то же время можно заметить следование традициям западноевропейской музыки, к которым относятся, например, диатонические секвенции. (Пример 1)

Пример 1.

Что касается метроритмической стороны музыки пьесы, нужно отметить, что композитор подчёркивает смелый, решительный и в то же время радостный характер синкопами, акцентами на слабых долях. Кульминация раздела приходится на два такта *ff*. Ряд пассажей, начинающихся с резкого *subito piano*, – связка между разделами А и Б. Определить их ладогармоническое наполнение затруднительно, но можно заметить, что в партии правой руки полутоны отсутствуют (превалирует пентатоника с опорой на лад гун – C, D, E, G, A), а аккомпанемент изложен либо квинтами, либо по типу «бас-аккорд», где аккорды имеют классическое терцовое строение. В этом проявляется синтетичность мышления авторов, которые в своём произведении использует, с одной стороны, традиционную китайскую мелодику, а с другой – европейскую гармонию. Лад гун – символ искренности, спокойствия, мудрости. Такие свойства гармонично сочетаются с идеей синтеза традиций.

³ В китайской традиционной музыке каждый лад увязан с элементами концепции природных стихий, которая является основой китайской культуры. У-син 五行: Вода, Дерево, Огонь, Земля, Металл – пятиступенная интервальная система, где все звуки расположены по гамме: 宫 (гун) 商 (шан) 角 (цзюэ) 徵 (чжи) 羽 (юй) – до, ре, ми, соль, ля. Главная их особенность заключается в том, что на основе пяти исходных тонов возникают различные лады, причём переход от одного к другому происходит «текущим» мелодическим способом, без поддержки другими средствами. Отсюда опорный тон не всегда является однозначным.

Использование элементов пентатоники продолжается и в части Б (*Cantabile moderato*), которая имеет простую трёхчастную форму с динамической репризой. Здесь также использован подчёркнутый синкопированный ритм, однако характер музыки более мягкий и лиричный (Пример 2). Интересно, что традиционная пентатоника подвергается транспозиции: первый лад (гун) развёртывается не от С, а от F, на что указывает знак при ключе. За счёт этого он может быть воспринят не только как чисто китайский, но и как производный от F-dur.

Пример 2.

Cantabile moderato

Пентатоника присутствует не только в мелодии, но и в фигурациях аккомпанемента, что уже встречалось в сюите ранее.

В небольшом среднем разделе (*c-moll/Es-dur*) господствует ладовая переменность в мелодии и отчётливо выраженная тональность в сопровождении (Пример 3). Здесь снова сплетаются китайская бесполутоновость в партии правой руки и диатонические аккорды в партии левой. Это второй лад пентатоники (шан), транспонированный от С (С, D, F, G, В). Шан – лад справедливости, равенства и покоя, что подчёркивают авторы, не оставаясь в рамках одной тональности.

Пример 3.

Реприза части варьирована фактурно и динамически. Мелодия обогащена аккордовым наполнением, а квинтовая педаль сменяется октавной, благодаря чему становится ярче и полнозвучнее. После светлой торжественной кульминации происходит спад: фактура становится прозрачнее, из неё на некоторое время исчезает средний голос.

Со сменой тональности начинается фактурно варьированная и динамизированная общая реприза. В этом разделе опорным становится снова лад чжен. Реприза немного сокращена, так как начинается сразу с раздела, идущего шестнадцатыми, а начальный период (в экспозиции изложенный восьмыми) отсутствует. Развитие получает именно диминуированный вариант, за счёт чего музыка становится стремительной, торжественной и приходит к заключительной каденции на *fff*. В заключении аккомпанемент изложен кварто-квинтовыми созвучиями, характерными для китайской музыки. Но экспрессия и нагнетание динамики – типично европейские, в частности позднеромантические, черты.

В сборнике пьес Инь Чэнцзуна и Чу Ванхуа следующим номером идёт «Рыбацкая песня», написанная в тональности Ges-dur с опорой на лад чжен. Простую песенную мелодию, основанную на повторяющемся с вариациями оstinатном элементе, сопровождает аккомпанемент, состоящий из арпеджированных аккордов. Они сложены из тех же звуков, что и мелодия. Композитор подражает здесь игре на струнных щипковых инструментах, весьма часто используемых в традициях Китая – таких как гучжэн, пипа, саньсянь (Пример 4). Фактура практически не меняется на протяжении всего номера. В ней слышится подражание журчанию воды. Такие «природные образы» характерны, например, для камерно-вокальных произведений Ф. Шуберта. «Шубертианство приобретает ярко выраженный китайский оттенок» [1, 74].

В начальном периоде происходит отклонение в Des-dur через доминантсептаккорд. Гармонический план периода типичен для романтического пианизма: VI⁴₃ (первые четыре такта) – D₇ (S) – эллиптический оборот к D₇ (Des) – тоника V. Это тоже является признаком синтеза двух традиций. От китайской взята мелодия и фактура, от западной – аккордика и форма, близкая к вариациям на мелодию оstinато. Использование же «лада радости» чжен объясняется простодушным характером народной песни.

Пример 4.

(1964)

Andante cantabile

В пьесе «Приятное многоголосие», написанной в сложной трёхчастной форме: G-dur/e-moll – C-dur/a-moll – G-dur/e-moll, как и в «Пляске янгэ», применяется принцип концентричности и ладовой переменности.

В первом 16-тактовом периоде переплетаются незатейливая ангемитонная мелодия и диатоничное аккордовое сопровождение с нисходящим басовым голосом. Аккомпанемент разрастается от терции до септаккорда с помощью добавления нового интервала (Пример 5). Лад гун транспонирован от G.

Развивая музыкальный материал дальше, автор украшает его форшлагами и скачками на октаву, что создаёт впечатление тембра флейты-пикколо или китайской бамбуковой флейты. Ощутимый, но не очень резкий высотно-динамический контраст в периоде *G/e* – образ мирного диалога, настроение, которое кажется стабильным из-за остинатности аккомпанемента и в то же время изменчивым за счёт параллельно-переменного лада.

Пример 5.

殷承宗编曲
(1964)

Vivace 轻快、活泼地

Середина пьесы «Приятное многоголосие» содержит контрасты и диссонансы: здесь пентатоника накладывается на хроматическую гамму. Здесь снова лад гун, на этот раз с опорным звуком C. Материал, уже звучавший ранее, получает новое развитие. Аккомпанемент приобретает настойчивость и даже некую монотонность: в партии левой руки вместо арпеджированных аккордов появляются пустые квинты на педали. Этот органичный пункт продолжается и с возвращением тональности части A.

Динамической репризе, переходящей в коду, придаёт новизну введение альтерированных неаккордовых звуков и арпеджиато, изображающего переборы струн на лютне. В самом конце мелодия затихает, устремляясь в высокий регистр, однако последний такт – это три акцентированных аккорда на *fff* в малой октаве.

Можно утверждать, что именно разнообразие ладогармонических красок и динамических оттенков обусловило название «Приятное многоголосие», поскольку здесь сочетается китайская пентатоника с типичной для европейской музыки хроматикой. Особенности фактуры и подражание в ней народным инструментам содержат черты неофольклоризма.

Следующая пьеса – «Я – скотник народной коммуны» (*A-dur*). Произведение имеет волевой характер. Здесь господствует двухдольный метр, пунктирный ритм в сочетании с ровными восьмыми и шестнадцатыми, относительная диатоничность мелодии, чередование восходящего и нисходящего движения.

В самом первом такте обращает на себя внимание ход на полтона вверх. Малая секунда появляется именно в полноценной мелодии, тогда как во всех предыдущих случаях диатонические и хроматические гармонии звучали только в партии левой руки или в мелизматических фигурациях. Авторы опять применяют привычную ладовую переменность, но на этот раз противопоставляют не параллельные, а одноимённые мажор и минор, и не на протяжении всего законченного эпизода, а лишь при проведении

нисходящего звукоряда натурального *a-moll glissando*. Этот пассаж резко и неожиданно модулирует в тональность доминанты, которая тут же путём сопоставления возвращается в мажорную тонику. Здесь начинается реприза. Она не особо сильно отличается от экспозиционного раздела, в ней лишь добавляются новые голоса, делающие звучание богаче и ярче. Наиболее контрастна небольшая кода – последние девять тактов (Пример 6). Выход за рамки традиционной пентатоники достигает своего апогея: звуки собираются в сжатые диссонансирующие созвучия.

Пример 6.



Пьеса «Многоцветные облака гонятся за луной» написана на основе известной кантонской (Гуанчжоу) народной песни. В названии подразумевается волшебник, который запрягает разноцветные облака, словно в упряжку, и мчится к лунному дворцу. В песне представлен образ лунного дворца в сердцах простых людей, который олицетворяет легкость и непринужденность повседневной жизни.

В 1935 году Жэнь Гуан и Не Эр переложили мелодию песни «Многоцветные облака гонятся за луной» для оркестра национальных инструментов. В 1975 году Ван Цзяньчжун и Инь Чэнцзун сделали переложение для фортепиано. При том, что в пьесе имитированы тембры китайских инструментов, сохранены фактура и тональность, эта версия не является полной копией оркестрового варианта. Она сделана так, чтобы музыка была органичной для исполнения на фортепиано. В пьесе «Многоцветные облака гонятся за луной» использована простая традиционная китайская пентатоническая гамма. Вместе с тем, чётко выдержана европейская гармоническая последовательность: T – S – D – T – VI – T.

Композиция «Осада со всех сторон» создана на основе классической пьесы для пипы, которая считается одним из десяти великих древних музыкальных произведений Китая⁴. Здесь описываются события легендарной борьбы царств Чу и Хань в начальный период династии Хань.

Фортепианное произведение в целом отражает традиционную китайскую структуру, характерную для масштабных циклов песен. Состоит из 13 эпизодов, которые могут быть сгруппированы в три части. Первая часть описывает подготовку армии Хань перед Великой битвой, включая эпизоды: 1. Размещение лагеря; 2. Хвостовство; 3.

⁴ Пипа — традиционный китайский щипковый струнный музыкальный инструмент, история которого насчитывает более двух тысяч лет.

Назначение на должность; 4. Расстановка войск; 5. Построение. Вторая часть является центральной частью пьесы. Здесь ярко изображаются жестокие сцены решающей битвы между армиями Чу и Хань. Она включает номера: 6. Засада, 7. Малый бой при горе Цзимин, 8. Великая битва при горе Циули. Третья часть объединяет эпизоды, описывающие поражение правителя царства Чу Сян Юя на берегу реки Уцзян и победу армии Хань: 9. Поражение, 10. Самоубийство Сян Юя на берегу реки Уцзян, 11. Триумфальный марш, 1. Борьба за славу, 13. Победа и возвращение.

«Осада со всех сторон» — это сольная пьеса, сохранившая уникальную китайскую классическую изысканность и энергию. Произведение имеет черты традиционной музыки с точки зрения структуры, ритма и стиля, обладает специфически национальными особенностями. При этом в композиции выявляются технические возможности фортепиано как средства показа национального материала в системе европейского искусства. Репетиции аккордов и октавные скачки ассоциируются со звучанием духовых, тремоло – струнных смычковых, французские лиги – струнных щипковых. В разделе *in G* даётся характеристика «осады», «вражеских сил». Характер музыки становится настойчивым, яростным и в то же время грубым, механистичным (Пример 7).

Пример 7.

Пример 8.

Наиболее насыщен ладовыми, фактурными и ритмическими сложностями раздел *in A*. Напряжение всё больше нарастает, по мере перехода от диатоники и пентатоники к хроматике. При этом ритмика усложняется гемиолами. Развитие продолжается с возвращением лада *in D* (Пример 8). Здесь уместно провести параллель со столкновением «темы нашествия» и «темы сопротивления» в седьмой симфонии Д. Шостаковича.

Многokrатно повторяемая пустая квинта органного пункта *a-moll* делает музыкальный материал ещё более безжизненным и «диким». Ему противостоят яркий, мужественный вариант первой темы, обогащённый альтерациями и кластерами (Пример 9), и проходящая как интермедия лиричная песенная тема.

Пример 9.



Разработка музыкального материала идёт по принципу двойных вариаций, каждый раз усложняясь фактурно, гармонически и динамически. В конце побеждает начальная тема: композитор утверждает в коде её немного изменённый первый вариант.

Особое место среди ранних сочинений Инь Чэнцзуна и Чу Ванхуа занимает сюита «Новая песнь деревни», которая радикально отличается от всех других пьес. Музыка предназначена для ансамбля (для двух инструментов или фортепиано в четыре руки). Композиция состоит из нескольких разделов и по ряду признаков приближается к симфонической. Форму первого раздела (*D-dur*) можно определить как сонатную. Главная партия в экспозиции имеет полнозвучный и торжественный характер (Пример 10). Это настоящая песнь победы.

Пример 10.



Пентатоника в мелодии как элемент китайской традиции присутствует в побочной партии (Пример 11). При этом партия второго фортепиано подчёркивает победный характер маршевым ритмом. Здесь использован лад шан, транспонированный от E.

Пример 11



Сольный эпизод второго фортепиано (цифра 35) выглядит подобно *soli* в оркестре. Теперь музыка звучит подчёркнуто торжественно. Авторы впервые вводят имитационный полифонический приём – контрапункт октавы. С возвращением первого фортепиано тема остаётся у второго, а первому поручен аккомпанемент. Полифоническое развитие с обменом темами и попеременным выключением голосов идентично разработке в сонатном *allegro*. Не прекращается и подражание другим инструментам. В начале динамической репризы имитируется оркестровое *tutti*. Оно строится на синтезе главной (аккордовой) и побочной (песенной) тем. Завершается часть торжественными перезвонами октав и диатонических аккордов.

Второй подраздел (*Es-dur – es-moll/dis-moll – Es-dur*) начинается со стремительного вступления. Продолжая проводить параллели с симфонией, эту часть можно сравнить со скерцо, так как она имеет трёхчастное строение, звучит в быстром темпе и жизнерадостном характере. Скерцо представляет собой задорную народную пляску, изобилующую синкопами, мелизмами и акцентами, в которых композитор подражает танцевальным движениям.

Исчезает нарочитое избегание полутонов (Пример 12), присутствует даже репетиция малыми секундами. На двутактовом мотиве с модуляцией в доминанту происходит переключка двух партий, при этом мотив каждый раз поднимается на октаву вверх.

Пример 12.



Средняя часть звучит в одноимённом миноре. Здесь фактура вызывает ассоциации не столько с национальным, сколько с симфоническим оркестром. Каждый раз тема обрастает новыми голосами, имеющими различную фактуру и подражающими разным группам оркестра: *pizzicato* струнных, переключкам духовых. Глиссандирующий пассаж в самом начале эпизода – точная имитация тембра арфы. По характеру средняя часть не особо контрастирует с первой: звучит подчёркнуто мощно. Но есть изменения в фактуре. Музыкальный материал изложен многоуровневыми аккордами. В начале репризы фактура, в отличие от экспозиции, несколько прозрачнее из-за широкого расположения аккордов и изложения секундовых созвучий тремоло на октавах. Создаётся подобие такого цикла, в котором скерцо предшествует медленной части. Основная тема лёгкая и лиричная. Она строится на трихордовых попевах, аккомпанемент – гармония субдоминанты (II, VI, DD с отклонением в D). В оркестре её могли бы исполнить деревянные духовые или струнные. Раздел написан в вариационной форме.

В «медленной части» этого «симфонического цикла» отсутствуют контрастирующие с основной темой эпизоды, всё построено на одном материале. По традиции сонатно-симфонического цикла финал (*A-dur*) имеет светлый торжественный характер. Во вступительных аккордах (Пример 13) слышится даже мелодическое и метrorитмическое сходство с увертюрой к опере М. Глинки «Руслан и Людмила».

Пример 13.

IV

Allegro 欢腾

The musical score for Example 13, IV, is in 2/4 time and D major. It is marked 'Allegro 欢腾'. The score is for piano accompaniment, indicated by the 'II' and 'ff' markings. The first system shows a piano introduction with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece with a more active melody and accompaniment. The score includes dynamic markings like 'ff' and a rehearsal mark '5'.

Главная тема содержит китайские национальные черты (в основе мелодии – пентатоника, в аккомпанементе есть кварто-квинтовые созвучия), но в ней применяются полифонические приёмы, характерные для европейской традиции. Если до этого полифония была имитационной, то теперь она ближе к подголосочной. В процессе развития композитор по-прежнему использует переключки, секвенции, фактурное варьирование, тремоло между двумя созвучиями с кварто-квинтовой основой. Пентатоника сохраняется в мелодии и частично в аккомпанементе, наряду с диатоническими вкраплениями. Небольшая кода *Presto* строится на теме вступления и стремительном громком (*fff*) проведении нисходящего первого мотива главной темы.

«Новая песнь деревни» свидетельствует о несомненном таланте авторов, об их самобытном музыкальном мышлении, основанном как на национальной, так и европейской традициях. Композиция построена в соответствии с имманентно-музыкальными принципами, несмотря на наличие программных названий. Обращение к

китайской ладовой системе вносит архаические ассоциации, восходящие к даосским основам китайской культуры. Такой подход получил развитие и у других китайских композиторов, например, у Брайта Шенга [3]. Иными словами, музыку Иня Чэнцзуна и Чу Ванхуа, несмотря на её кажущуюся простоту, можно рассматривать как часть поля взаимодействия Востока и Запада в XX веке. Это делает её актуальным объектом внимания в современном искусствоведении.

Литература

1. Брагина Н. Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии, 2021. №2. – С. 63–78.
2. Лю Тяньцюань. «Я всегда иду своим путём...»: изгибы творческой судьбы живописца Пан Сюньцина (1906–1985) // Электронный научно-исследовательский журнал "ARTE". 2022. № 2. – С. 101–111.
3. Цу Нин. Роль творчества Инь Чэнцзуна в развитии национального китайского фортепианного искусства // Современное педагогическое образование, 2022, №1. – С. 103–110.
4. Цуй Шо. Гибридный тематизм в инструментальной музыке Брайта Шенга // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 1. – С. 46–49.
5. Ван Сяоя. Фортепианное творчество во время культурной революции // Музыкальное творчество. 2014. № 7. — С. 34–48.
王小侠：文革时期的钢琴音乐创作//《音乐创作》2014年第七期
6. Дэн Ичжи. О национальном стиле в китайских фортепианных произведениях // Большая сцена. 2014. № 11. — С. 77–89.
邓毅志：中国钢琴作品中的民族化风格//《大舞台》2014年第11期
7. Лю Сяолун. «Фортепиано – мое дело»: интервью известного пианиста Инь Чэнцзуна / Сяолун Лю // Фортепианное искусство. 2002. № 12. — С. 11–15.
刘小龙：钢琴是我的事业——
著名钢琴家殷承宗访谈录//《钢琴艺术》2002年第12期
8. Чу Ванхуа. Время «коллективного творчества» // Фортепианное искусство. 1999. № 4. — С. 77–90.
储望华：“集体创作”的年代//《钢琴艺术》1999年第四期

Liu Chuwei

About the first experiences of Yin Chengzong and Chu Wanhua's joint work on the embodiment of the national theme

Abstract. The article is devoted to the presentation of the collective piano work of Chinese composers Yin Cheongzong and Chu Wanhua, in which methods of embodying elements of Chinese traditional music making in the European genre were implemented.

Keywords: China, European-type music, pentatonics, melodica, harmony.

Сведения об авторе: Лю Чувэй – аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (г. Москва, Российская Федерация).

e-mail: lulu09081022@163.com

Information about the author: Liu Chuvei is a graduate student of the Department of History of Foreign Music at the Moscow Conservatory (Moscow, Russian Federation).
e-mail: lulu09081022@163.com