

УДК 78.03/786.083

*Ван Ченьдо***ЗАПАД — ВОСТОК В ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКИ
ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС С. СКОТТА И В ЮБИЛЕЙНОМ
СБОРНИКЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ К 30-ЛЕТИЮ КНР**

В сочинениях европейского и китайских авторов выделены идеи диффундирования признаков Восток — Запад, Запад — Восток в способе мышления и в тематизме взятых в анализ произведений С. Скотта и ряда китайских авторов из юбилейного сборника к 30-летию КНР.

Ключевые слова: Запад — Восток в музыке, выразительность фортепиано, детская музыка, фортепианная пьеса, музыкальный стиль, музыкальный жанр.

Актуальность заявленной темы статьи определена значимостью для сегодняшнего дня интеграционных тенденций Восток — Запад, чему лучшим свидетельством есть творчество Тан Дуна, которое является достоянием европейской композиторской традиции. Целью статьи есть выделение в сочинениях европейского и китайских авторов идеи диффундирования признаков Восток — Запад, Запад — Восток в способе мышления и в тематизме проанализированных произведений.

Методологической основой исследования выступает интонационный подход, органичный для китайской традиции, что отражено в сравнительном анализе концепции Б. Асафьева [1], его преемников [4; 6] и трудов китайских музыковедов современности в работе Ма Вэй [18]. Объект исследования — фортепианная музыка для детей и юношества композиторов Европы и Китая, предмет — сочинения С. Скотта и разных китайских авторов названного юбилейного издания.

В нашем анализе выделяем сочинения С. Скотта, явно шотландца или ирландца по фамилии, но представляющего объективно английский музыкальный ареал, свидетельством чего является его обращение к творчеству Р. Киплинга в качестве литературной программы к сочинениям. Пьесы С. Скотта представляют собой композиции, доступные для детей и подростков, занимающимся музыкой. Особенно интересны те из сочинений С. Скотта, которые соединяют идею детской музыки — музыки для детей с образами Востока, Китая, Индии и др.

Выделяется пьеса «В стране Лотоса», смысл которой — поэтическое видение Дальнего Востока и Юго-Востока в некоем симбиозе, единстве качеств индийской и китайской культур. Пьеса представляет собой мягкий вариант танго в ритмически-жанровом выражении, что, естественно, не имеет прямого отношения ни к Индии, ни к Китаю. Это в некоторой степени объединяет два периода — 1910-е годы и начало XXI века, когда латиноамериканская пьеса в целом и танец в частности получили широкое распространение. Но для англичан-шотландцев (а по этносу своему Сирилл Скотт, как отмечалось выше, судя по его фамилии-этнониму, принадлежит к роду кельтов, ирландцев-шотландцев) аргентинское танго также было экзотично, а потому соотносимо с образом Дальнего Востока.

Опора на указанный ритмо-жанр танго включает сочинение в сферу популярной европейской музыки, а в пределах данной латиноамериканской специфики проявление мелодии Индии и Китая — это популяризация искусства данных стран в широкой европейской аудитории. Для китайских слушателей указанное сочетание колорита родных мест и модной «латины» создает комфорт слышания национальных восточных мелодий как части мирового музыкально-культурного пространства.

Пьеса «В Стране Лотоса» состоит из трех частей. Первая и третья содержат романтизированные последовательности, воспроизводящие в условиях фортепианной темперации тонную хроматику Индии. Средняя часть — пассажи на черных клавишах, что суммарно воспроизводит пентатонные звучания Китая в «звнящем» верхнем регистре, типичном для китайской музыки. Но эти высокие звуки пассажей также вызывают ассоциацию с переборами арфы — национального инструмента многих кельтских народов: и французов, и шотландцев, и, особенно, ирландцев (у них арфа изображена на денежных знаках). Так тембрально-фактурные показатели, китайский пентатонный колорит — и арфообразные звучания музыки в духе искусства бриттов-кельтов нарочито сближены. Напоминаем, что у шотландцев пентатоника является частью ладового строения национальной мелодии [8, с. 396].

Среди фортепианных пьес для детей особое место занимает цикл «Джунгли» по рассказам Р. Киплинга о смелом мангусте Рикки-Тикки-Тави. Сюита — из 5 частей, что не соответствует традиции европейской (немецкой) сюиты, но обращена к символике «5 элементов мира», показательной для философии-религии Востока. Из-

вестно, что четыре элемента мира составляют основу философских представлений в Европе (огонь — вода, земля — воздух) [2, с. 175], тогда как в философии Востока выделены также дерево и металл [2, с. 703]. В центре сюиты — сценка, соответствующая ремарке программы: «По Киплингу». Это III часть цикла — «Рикки-Тикки-Тави и змея». Другие части цикла прямо не связаны с историей, излагаемой сюжетно, тогда как пьеса «Рикки-Тикки-Тави и змея» составляет музыкальную иллюстрацию образа программы и литературного сюжета.

I часть Сюиты — *Adagio* указывается в ремарке: «Джунгли», что по колориту звучания есть нечто очень мистичное и таинственное. Это музыка жизни Востока: джунгли, тропический лес. Ясно, что здесь присутствует символика архетипа Мирового дерева, Дерева как опоры мира (см. «Мировое дерево» в Мифологическом словаре [5, с. 217]). Квинта и тритон составляют интервальный остов и смысл выражения. Квинта символизирует красоту Космоса, джунгли как космическую данность — проявление животворящей силы Мирового дерева. Пьеса написана в трехчастной репризной форме, где в среднем разделе (от т. 26) находим тональный секундовый сдвиг к опорной высотности С, затем дан уровень Е и новый мотив — мотив «тираты», которая символизирует «стрелу», то есть энергию, силу. В репризе (т. 61) от т. 73 появляются тираты из среднего раздела, причем в гипертрофии этого контура. Проведения темы среднего раздела в основном *d* вносит сонатные отношения в форму.

№ 2 («Рассвет»), *Andante semplice* символизирует «разгорание дня», ассоциируемое с огнем. По фактуре тема Рассвета из № 2 предвосхищает тему «Рикки-Тикки-Тави и змеи» из № 3, указывая на их символическую связь. Унисонное звучание темы Рассвета соотносится с «хоралом джунглей» (ср. с квинтовой педалью № 1). Соединения этих двух тем в виде контрапункта (от т. 7) свидетельствует о самостоятельности соединяемых образов-символов. Второй раздел (в целом имеет место непропорционально выстроенная репризная трехчастность с гипертрофией объема второго раздела, тт. 18–40), демонстрирует срастание двух тем первого раздела, тогда как в краткой репризной (но динамизированной!) третьей части вновь указанные слои-образы «расходятся».

№ 3 «Рикки-Тикки-Тави и змея», *Poco allegretto* образует развитие образа № 2, что и отмечалось выше. Здесь есть новый персонаж: змея. У Киплинга — это враг человеческий, в мифологии же это символ воды. Тема змеи (от т. 9) соотносима с «влажным деревом джунглей».

Поэтому в № 3 также наблюдается расслоение сил-образов, борьба которых в мифологии рождает жизнь. Пьеса написана в трехчастной форме с динамической репризой, в которой образ змеи «свернут». Что касается квинтовой интервалики, то опорность ее есть в № 3, но более касается образа змеи.

№ 4 «Утренняя песнь в джунглях», *Andante sostenuto* словно повествует о некоем воспарении, об «отрыве» от материи и всеми, что связано с ней. Начальный фактурный элемент взят от № 1, запечатлевая мир леса. А мелодия (от т. 3) — это песнь, представленная вновь в трехчастной форме с динамизированной репризой. Тональный план представляет собой «тепкое» соединение *C-dur*'ной и *c-moll*'ной тоник.

№ 5 «Пляска слонов», *Allegro* создает «воздухонасыщение земли»: массивные животные — пляшут! Слоны — это дети джунглей, земные существа, а сама «пляска» — способ приобщения к воздушной среде. Основной тематический элемент пьесы — вновь квинтовый фонический комплекс. Общее строение — из четырех двухфазно оформленных строф со вступлением (тт. 1–9). Первая строфа имеет два этапа: первый — «грубый вальс» (от т. 10) у баса, второй — развивает трубный призыв вступления (см. тт. 23–30). Вторая строфа — вариант первой по тематическому составу (см. фразы тт. 31–45 и 46–49 плюс связки тт. 50–56). Третья строфа аналогична второй (см. тт. 57–71 и 72–75), четвертая (тт. 76–85, 86–90). Кода — т. 91–107, где дана сокращенная строфа.

Фактически пьеса двухчастна, где вторая часть — от начала третьей строфы т. 57 — представляет собой тональную репризу первой строфы (от *C*). Получается некоторое подобие старосонатной формы с двойной экспозицией и репризой. В целом сюита «Джунгли» является высокоталантливым воплощением гармонии природы, в которой конкретные силы-элементы взаимодействуют, образуя высокое единство. Космический знак этого единства — интервал-символ квинты, запечатлевающий космос как порядок и красоту. Пьесы могут быть в репертуаре пяти- и шестиклассников: это не пьесы для начинающих, но отнюдь и не виртуозные композиции. Ссылка на Кипплинга в программе также относит их к детским-юношеским репертуарным предпочтениям. Рассмотренные сочинения С. Скотта демонстрируют осознанное обращение к образам Китая и Индии, в том числе с использованием пентатоники и хроматики как моделей ладовых систем музыкального мышления этих стран — в границах импрессионистского стиля, в целом вдохновленного образами Востока.

К 30-лєтньому юбилєю Китайської Народної Рєспублїки (1979 год) вийшов збірник «Детська музика рєзних авторв». Этими авторами являються: Тан Шаньты, Ли Чжонгуан, Лиу Шикун, Ли Сиан и многие другие. Даний збірник ставит общєвоспитательную задачу, а в музикально-техничєском планє демонструє поступєнность нарастания пианистичєских сложностей. Так, первые пьєсы цикла — прость и по программе, и по фактурно-темповым показателям: «Танцует зеленая лягушка», «Метелочка камыша и петух». Затем фактура усложняется — таковы № 3, 4 («Красный шнурок для волос», «Пєсня пастушка») и др. Начиная с № 14 («Я люблю землю, дающую нефть нашей стране»), пьєсы становятся все более сложными и в программно-образном, и в пианистичєском техниєском смысле (см. вышеприведєнное название № 14). А вот программный заголовок № 18 «Веселый пастушок», который явно напоминает по тональности и по типу фактуры № 4, демонстрирует новые фактурные задачи перед юным пианистом.

Очевидным становится намерение, начиная с первых номеров цикла соединить профессионально-техничєские цели с нравственно-воспитательными, что свидетельствует о связи данного збірника с таким циклом, как «Микрокосмос» Б. Бартока в XX вєкє, а в XIX столєтии аналогом выступает «Детский альбом» П. Чайковского и др. И все же именно идея Б. Бартока (от простого к сложному, от фольклорно-архаичєского к современности) оригинально преломляется в китайском збірникє, включая образы-идєи проповєди коммунистичєского интернационализма в единстве с патриотизмом и верностью национальным идеалам (см., кроме названного № 14 «Я люблю землю, дающую нефть нашей стране», также № 11 «Пастушок ждет Красную Армию», № 15 «Душевные песни о Народно-освободительной армии», № 16 «Маленький часовой на Южном море» и др.).

Завершающую пьєсу в данном збірникє написал китайский композитор Хуан Хувей, что указывает на его инициативу в составлении збірника. Хуан Хувей (род. 1932 г.) работает в провинции Сычуань в консерватории. В 1956 году занимался у русского композитора Бориса Алябєва, является автором 123 произведений, среди которых представлены: соната для фортепиано «Картина Башу», пьєса «Веселый пастушок», «Сонатина для детей», пьєсы «Пєсня для флейты», «Солнєчная гора небєс», «Пєсня для скрипки», «Ночная пєсня горы Эмьй». У него также имеются оперы, музыка для танцев. В анали-

зируемом детском сборнике образ «веселого пастушка» представлен тремя пьесами: № 2 «Песня пастушка», № 11 «Пастушок ждет Красную Армию», № 14 «Веселый пастушок». Для Хуан Хувей этот образ невероятно значим, как очевидна и общечеловеческая символика пастушества-пастырства-отцовства.

В целом в сборнике «Детская музыка разных авторов» представлены многие известные в Китае мастера, в их произведениях сопряжены идеологические-прокоммунистические идеи с оригинально поданной национально-художественной выразительностью и в целом с мировоззренческой опорой на чрезвычайно ценимый принцип китайской философии даосизма. Ведь Лао-Цзы, создатель даосизма, изображался сидящим на быке, то есть в ипостаси пастуха [7, с. 311].

Воспитательный смысл сборника проявляется, как уже отмечено выше, в идеологическом акценте программ пьес. Это № 7 «Социалисты подобны цветам под солнцем», № 10 «Коммунистическая песня для детей», № 11 «Пастушок ждет Красную Армию», № 15 «Душевные песни о Народно-освободительной армии», № 16 «Маленький часовой на Южном море». Напоминаем, что 3 пьесы цикла, а именно, № 4 «Песня пастушка», № 11 «Пастушок ждет Красную Армию», № 18 «Веселый пастушок», — посвящены образу маленького пастыря.

Изображения Лао-Цзы, создателя даосизма, зачастую в живописных образцах восседающего на быке, связывают с рождением Будды [5, с. 311]. Лао-Цзы — великий пастырь нации в легендах и в живописи Китая — узнаваем в проявлениях «маленького пастушка» как наследника философских традиций Дао, ставших знаком, эмблемой Китая. В Эпоху Сун (X–XIII вв.) была создана картина Лию Сонниана, где изображены рядом: пастух и старик, последний запечатлевает Будду Фан-Цен, а фигура пастуха символизирует роль мышления в человеческих связях (см. Ши Тао. Самые известные полотна. Серия «Воспитания Вкуса» [7, с. 95]). Итак, в легендах всех народов мира мудрец, защитник, выполняющий функцию Отца, уподобляется пастырю-пастуху, который охраняет свое стадо. Маленький пастушок — это будущий защитник, будущий — отец и воспитатель. Заметим, никакие другие профессии в заголовках детского сборника не указаны — только та, что символизирует Отцовство и Водительство.

Общий план сборника — это сюита французского типа из многих частей, причем некоторые из них связаны с танцевальным движением: эта большая сюита объединяет малые циклы по принципу связи пьес «медленно — быстро» или «более медленно — более быстро»

(«сюиты в сюите»). Интересным является вышеотмеченный № 14 «Я люблю землю, дающую нефть нашей стране», который написан, по примеру отдельных сочинений представителей «Шестерки», тремя авторами: Хуон Хуаниу, Тын Сяоли, Чжон Хвиу. Этот номер выражает идею государственного патриотического служения.

Коллективное авторство сборника, напоминающее традиции французской «Шестерки», соотносимо и с творчеством «Могучей Кучки» — «Русской пятерки». Указанный № 14, созданный разными композиторами, представляет собой «мини-сюиту» из трех частей, составленную из пьес, написанных в одно и то же время, в 1974 году. Этот «малый цикл» образуется в напоминание об аналогичном соединении № 1–3 (№ 1 «Танцует зеленая лягушка», № 2 «Метелочка камыша и петух», № 3 «Красный шнурок для волос»). Такие сюиты из 3 частей по темповой характеристике и по фактуре напоминают трехчастные циклы К. Дебюсси.

Так, первая пьеса («Танцует зеленая лягушка») дана явно в фактуре прелюдии, а сама эта пьеса обнаруживается как «мини-сюита»: первая тема, затем связующее построение, явно обнаруживающее вторую тему, потом еще идут третья и четвертая темы. Наконец, появляется пятая тема, которая напоминает вторую, а также первую. И только последний такт похож на такт б от начала. И другие мини-циклы сборника выстроены в «приближении к Дебюсси».

Вторая пьеса сборника («Метелочка камыша и петух») представляет собой скерцо-сонату, где есть вступление (1–8 такты), дальше идет основная тема, выделяющая d-moll натуральный. Вторая тема написана в F-dur, то есть создается аллюзия к побочной партии в сонатных отношениях, данных по типу старинной сонаты. А это именно французская традиция, с выделением старинного дорийского лада и последующим возвращением в основную тональность G/g. Основная тема напоминает вторую тему в пьесе № 1.

Третья пьеса — это рондо, оно открывается как бы звучанием труб, которые выделены применением интервала квинты (заметим, квинтовая педаль есть и в пьесе № 2, а также в начале пьесы № 1). Основная тема в пьесе № 3 — это 15 тактов звучания, достаточно близка ко второй теме пьесы № 1 и к основной теме № 2. Начало пьесы № 3 выделяется ходом на сексту с подчеркнутой синкопой. Итак, общая форма третьей пьесы — рондо: главная тема-рефрен проходит в основной тональности 3 раза. Получается, что указанная пьеса № 3 — это рондо-финал, что напоминает цикл Дебюсси «Детский уголок».

Но в целом этот сборник разных авторов образует сюиту-поэму, в которой основная тональность G-dur характеризует № 1, 2, 3, 9, 12 и g-moll № 7, 18, указывая на «двухфазную поэмность» (фазы № 1–8 и 9–19) по типу «Вальса» М. Равеля. А именно, начало первой и второй фаз тонально-фактурно совпадают, тогда как наибольшее расхождение — это № 8 и 18. Детская тема в Китае традиционно обращена к образу мальчика, символизирующего творческий дух нации. Последняя пьеса — в светлом g-moll, что напоминает ладовый колорит «сладкого минора» итальянской (и русской) оперной, духовной музыки. № 18 — это благословение Хуан Хувей Будущему Китаю и наследникам традиции.

В обобщение приведенного описания указываем, что сборник пьес китайских композиторов для детей, в котором представлены разные авторы, подчинен единой цели — нравственного и художественно-технического образования-воспитания, что соотносимо в XX веке с циклом «Микрокосмос» Б. Бартока, демонстрирует диффузию Восток — Запад в стилистически-структурных установках авторов из Китая.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Борис Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 279 с.
2. Большая энциклопедия символов и знаков / [сост. А. Егазаров]. — М. : Астрель : АСТ, 2007. — 723 с.
3. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ма Вей. — Одеса, 2004. — 17 с.
4. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоевропоцентризм : музыкальная культура на рубеже столетий. Кн. 1. — Одесса : Астропринт, 2006. — С. 76–128.
5. Мифологический словарь / [ред. С. Аверинцев и др]. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — 736 с.
6. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 447 с.
7. Ши Тао, Ван Хонко. Самые известные полотна. — Чан-Ань : Издат. Чан-Ань, 2009. — 326 с. — Серия «Воспитание вкуса».
8. Шотландская музыка // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. Келдыш. — М., 1982. — Т. 6 : ХЕЙНЦЕ-ЯШУГИН. — С. 396–399.

Ван Ченьдо. Захід — Схід у виразності музики фортепіанних п'єс С. Скотта і в ювілейному збірнику для дітей до 30-річчя КНР. У творах європейського і китайських авторів виділені ідеї дифундування ознак Схід — Захід, Захід — Схід у способі мислення та в тематизмі взятих в аналіз композицій — на матеріалі творів С. Скотта і ряду китайських аторів з ювілейного збірника до 30-річчя КНР.

Ключові слова: Захід — Схід в музиці, виразність фортепіано, дитяча музика, фортепіанні п'єси, музичний стиль, музичний жанр.

Van Chendo. The West — Orient in expressiveness of music's piano plays S. Scott and in jubilee collection for children to thirtieth year CNR. In article are chosen in compositions european and chinese authors to ideas of diffusion of sign Orient — West, West — Orient in way of the thinking and in thematics taken in analysis of the works — on material of the compositions of S. Scott and row chinese authors from jubilee collection to thirtieth year CNR.

Key words: West — Orient in music, expressiveness of pianoforte, child's music, piano play, music style, music genre.

