

ВТІЛЕННЯ КИТАЙСЬКОЇ РИТУАЛЬНОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ У ПРОГРАМНІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ

В статті розглядається ритуально-обрядова сфера як важливе джерело програмності сучасної китайської фортеп'яної музики. Вказується, що вона історично зумовлена давньою традицією і винятковою повагою китайців до філософсько-етичних постулатів конфуціанства та даосизму, що не втратили своєї актуальності і в добу глобалізації. Як приклади розглядаються «Свято урожаю» Шань Де Іня та два твори одного з провідних національних композиторів, педагогів-піаністів, громадсько-культурних діячів сучасного Китаю Дінг Шанде: «Перший танець Сіньцзяна» та цикл «Веселі канікули» (ор. 9). На їх прикладі підтверджується гіпотеза про те, що обрядово-ритуальна тематика музичної творчості сучасної китайської фортеп'яної творчості доволі часто концентрується на пошуку універсальних, а водночас питомих духовних цінностей, завдяки яким вдалося би протистояти всезростаючому впливу світової глобалізації і зберегти неповторність національних артефактів.

Ключеві слова: ритуально-обрядова сфера, фортеп'янна музика, Шань Де Інь, Дінг Шанде.

Китайська фортеп'янна музика у багатоманітності жанрів та тематики, яку вона піднімає, вже протягом тривалого часу викликає значний інтерес дослідників у різних аспектах. Серед авторів, котрі висвітлюють проблеми синтезу європейських та суто національних традицій у фортеп'яній творчості китайських композиторів, розмірковують про специфіку перевтілення філософських джерел у їх світогляді, аналізують конкретні артефакти, слід згадати Бянь Мена, Ван Іна, Ван Аньго, Ван Юйхе, Лянь Маочуня, Тао Ябяна, Тянь Гана, Ма Сицуня, Хе Лутіна, У На та інших. Звертаємо особливу увагу на те, що не лише фахівці-музикознавці, але й композитори – Ма Сицун, Хе Лутін – звертаються до теоретичного осмислення естетичних та виразових засад фортеп'яної музики Китаю.

Проте залишається немало сегментів національної фортеп'яної культури Китаю, які не отримали повного висвітлення у наукових дослідженнях. До таких сегментів відноситься і з'ясування специфіки головних концептосфер та концептів духовної традиції Піднебесної

у порівнянні з європейською системою цінностей. Одним з аспектів цієї більш загальної теми є втілення ритуально-обрядових образів і символів у фортепіанній програмній творчості, в першу чергу в музиці, призначеній для виховання юних піаністів. Адже для китайського суспільно-історичного ареалу та для духовної системи цього народу дидактично-моральна спрямованість має прямий зв'язок з ритуально-обрядовою сферою. Вони стисло пов'язані між собою. Тому природно, що важливу концептосферу програмної тематики фортепіанних творів китайських композиторів складають **ритуали і обряди** (нерідко спрямовані на моральне виховання молодого музиканта).

У зв'язку з цим видається доцільним навести кілька суто музично-теоретичних міркувань із давніх книг, які свідчать про виняткову увагу не лише до музики *per se*, але й до кожного її окремого елементу, то етично-сміслового навантаження кожного тону, тембру інструменту чи ритмічної фігури. Ці характеристики доволі істотно відрізняються від прийнятих в європейській музичній естетиці принципів тлумачення елементів музично-виразової системи. Наведемо як приклад поданого твердження дещо докладніший і, з точки зору європейського читача, незвичний фрагмент розмірковувань про зв'язок музики з суспільством і політикою, вміщених в книзі «Юе цзи»:

«Перша нота гами (*гун*) означає властителя, друга (*шан*) – його слуг, третя (*цзюе*) – народ, четверта (*чжі*) – трудову повинність, п'ята (*юй*) – речі. Коли правильними є ці п'ять звуків, то музика гармонічна. Коли ж перша нота розстроєна, то звук грубий. Значить, князь зарозумілий. Коли розстроєна друга нота, то звук нерівний. Значить, чиновники недобросовісні. Коли розстроєна третя нота, звук сумовитий – народ незадоволений. Коли розстроєна четверта нота, звук жалісливий – трудова повинність надто важка. Коли розстроєна п'ята нота, звук обірваний – речей не вистачає. Коли ж розстроєні всі п'ять звуків, наступає всезагальна байдужість. Коли дійшло до цього, держава може загинути з дня на день» [7]

Образ мудрого правителя, що наділяє своїх підданих найнеобхіднішим – в тому числі й музикою – представляє і Лао Цзи: «До того, хто представляє собою великий образ істини, приходять весь народ. Люди приходять, і він їм не заподіює шкоди. Він приносить їм мир, спокій, музику та їжу. Навіть мандрівник у нього зупиняється» [5, с. 26].

Наведені фрагменти свідчать, що музика мала велике виховне значення в давній китайській традиції, і навіть великі історичні та

політичні переміни не могли порушити цього ментально закоріненого світогляду, в якому естетичні та етичні цінності музичного мистецтва поєднуються в єдину нерозривну цілість. В сучасному культурно-мистецькому просторі Китаю ритуальні корені національної музики і надалі залишаються надто важливими і відтак, перевертлюються також в програмних концептах фортепіанної творчості сучасних композиторів.

Як характерний приклад ритуально-традиційної програмної тематики у фортепіанній музиці варто стисло представити п'єсу, пов'язану з т. зв. «трудовою діяльністю» – не лише як із необхідною для життя, але й як виконанням ритуальної чинності, що відображено у наведеній вище цитаті з «Юе-цзи». Це «Свято урожаю» Шань Де Іня. П'єса доволі розгорнута та віртуозна, картина всезагального свята і урочистості втілена розмаїтими виразовими засобами. За формою «Свято урожаю» являє собою контрастно-складову форму, наближену до сюїти, де зіставляються чотири епізоди, не пов'язані між собою тематично. Кожен з епізодів являє собою немовби ілюстрацію ритуального дійства.

Перший епізод побудований на повторенні пружної танцювальної ритмоформули, що супроводжує характерний активний мотив та ілюструє радісний танець на честь збору урожаю. В другому епізоді рух поступово ущільнюється, немовби захоплює у вихор танцю більше учасників, і завершується урочистими акордовими вигуками на *ff* в широкому просторовому діапазоні (від великої до третьої октави). Цей епізод плавно перетікає в наступний, який за семантикою і слідуванням обрядовій традиції має представляти театралізоване дійство виходу міфологічних героїв – покровителів урожаю і селянства, тих сил природи, яких люди повинні задобрити, щоб отримати багатий урожай, і водночас прогнати, відлякати ті темні сили, які можуть принести нещастя і неврожай. Композитор використовує тут як імітацію китайського народного ударного інструменту – гонгу, так і зображення різних типів руху: стрибків, стрімкої перебіжки тощо. Завдяки цим звукозображальним ефектам досягається доволі яскравий картинно-сюжетний образ.

Останній епізод, позначений як *Andantino cantabile*, завершує всю композицію умиротвореною подячною піснею. Фортепіанний виклад чітко розподіляється на виразну мелодію у верхньому регістрі – і супровід, який імітує звучання ще одного національного струнного інструменту – піпи, яким найчастіше і супроводжували спів. Таким чином, фортепіанна п'єса опосередковано відображає усе

обрядове дійство, і незважаючи на узагальненість програмної назви, за драматургічним розвитком сприймається як сюжетна послідовність.

В тому ж ключі виховання національно-патріотичних почуттів через ритуально-обрядову сферу варто розглянути «Перший танець Сіньцзяна» Дінь Шанде. Тут передусім слід з'ясувати культурно-історичні передумови танцювального мистецтва провінції Сіньцзян. Вона належить до тибетського ареалу, в даний час належить до Сіньцзян-Уйгурського автономного району. Ця територія відома кожному китайцеві своєю надто драматичною і кривою історією, та поруч з тим – багатоманітністю культурних та релігійних традицій. Композитор тут орієнтувався на давній ритуальний танець *цям*, що має релігійну символічну основу виконується ченцями і ламами, має своєрідний сюжет, оскільки всі учасники танцю з'являються в масках. Танець супроводжується інструментальним ансамблем, в якому головне місце відводиться народним інструментам (ударним та духовим).

Композитор демонструє в цьому творі вельми цікавий і переконливий синтез європейської музичної мови та національної фольклорної основи. Хоча, як відомо, Дінь Шанде ніколи не був прихильником надто радикального експериментаторства, однак, тут помічаємо сміливіші гармонічні звороти, емансипацію дисонансу, побудовану на вертикальному нашаруванні мелодичних ліній. За стилістичними характеристиками музична мова «Першого танцю Сіньцзяну» нагадує почасти іспанські фольклорні опуси М. Равеля, почасти – неофольклоризм І. Стравинського з опорою на архаїчні обрядові пласти. За формою ж танець наближається до поемності або рапсодичності, оскільки основним принципом побудови стає тут зіставлення контрастних епізодів, кожен з яких відповідає окремому фрагменту ритуального дійства *цям*.

Хоча сама тема танцю витримана в типовому для китайської музики пентатонному звукоряді: $e - g - a - h - d$, як також на остинатно повторних ритмічних фігурах (що абсолютно відповідає канонічному музичному супроводу танцювального дійства *цям*), фортепіанну інтерпретацію ритуальної мелодії не можна вважати стислою обробкою. Адже вже у вступі до мелодичної теми та в партії лівої руки, яка акомпанує мелодії, згадане остинато вкладене в хроматичне дисонуюче арпеджіо, в якому основним інтервалом є велика септима + мала секунда. Саме ця інтервальна послідовність виступає наскрізним об'єднуючим стрижнем всієї п'єси, надаючи загальному

характеру звучання певної герметичності, статички в динаміці. Такий образний ефект цілком відповідає канонічному – герметично замкненому і повторюваному з року в рік, зі століття у століття ритуальному дійству. Цей же колоподібний, замкнутий у часі й просторі графічний знак – напрям руху – притаманний і самому викладові теми, через що створюється ще один типовий для національної художньо-естетичної домінанти образ символ «вібруючої матерії».

Відповідно до цього провідного модусу розвивається танцювальна тема у ланцюзі послідовних епізодів. Спочатку характер теми змінюється завдяки переміщенню у вищий реєстр, приглушеній динаміці та контрастному типу фактури (зіставлення чоловічого – жіночого образів). Потім стихія танцю стає все стрімкішою, активнішою, з'являються імітації багатьох різноманітних танцювальних рухів: підстрибування, притупування, обертання, завмирання – причому на триваліших зупинках мелодичної лінії її компенсаторно доповнює звучання «інструментального ансамблю». Дінь Шанде імітує натуральні строї інструментів завдяки гронам дисонуючих секунд.

Цікаво вирішене завершення танцю. Після поступового наростання і осягнення кульмінації головна тема немовби розчиняється у прозорих діатонічних арпеджіо (на звуках того ж пентатонного звукоряду) у найвищому реєстрі, в той час, як партія лівої руки проводить ту ж тему в інверсії. Цей рефлексивний епізод за сюжетом обряду *цям* відповідає дуже важливому його моменту: лама, який поважно рухається у супроводі оточуючих його ченців, займає своє почесне місце і занурюється у роздуми, під час яких ніхто не має права його потривожити: він обдумує свій вердикт, який виголосить по хвилиній задумі під радісні вигуки всіх, хто зібрався на свято. Дарма, що цей вердикт всім добре відомий і незмінно повторюється щороку – верховне божество ласкаве до мешканців краю – його кожного разу належить сприймати як велике одкровення. Це святкове гучне й урочисте завершення дійства теж рельєфно відображене у останньому епізоді «Першого танцю Сіньцзяну» Дінь Шанде.

В руслі програмної тематики зазначеного дидактично-виховного концепту, спрямованого на формування національного етичного ідеалу, можемо розглянути ще один твір Дінь Шанде – його дитячий цикл «Веселі канікули». Всі дослідники його творчості слушно вказують, що у фортепіанній творчості Дінь Шанде доволі важливою є тема дитинства. Два опуси спеціально адресовані дітям: цикл «Веселі канікули» (ор. 9) і 8 дитячих фортепіанних п'єс (ор. 28). Крім того, ще п'ять творів (5 опусів) по рівню складності, по характеру

образності можуть бути віднесені до педагогічного репертуару. При цьому суттєво, що чіткої межі між творами для дітей і для дорослих у Дінь Шанде немає.

Кожна з п'єс циклу «Веселі канікули» має власну програмну назву і пов'язана з однією з двох образно-тематичних ліній, що належать до вказаних вище концептосфер: природою чи національними дитячими іграми як частиною ритуально-звичаєвого укладу.

Як зазначає в дисертації, присвяченій творчості композитора, У На, «творах Дінь Шанде властива об'єктивність художніх відтворень – навіть в найменших музичних формах він прагне відобразити не стільки швидкоплинне (*бачення природи і світу* – Лу Цзе), скільки «повторюване», «вічне», неперехідне, стійке. За цим стоїть, звісно, тривалий зв'язок з традицією світосприйняття і світогляду, який коріниться в культурі даосизму і пронизує собою всі рівні духовних проявів, всі китайські мистецтва. Водночас його фортепіанні твори вирізняє «комунікативність», своєрідна «привітність» тону, безпосередність, ліризм, гармонічність емоціонального строю, мелодичність. В них яскраво виражена схильність до роботи з малими формами і прагнення до їх прецизійного опрацювання» [6, с. 6].

Стилістика поданого циклу, як і більшість творів, написаних Дінь Шанде, природно поєднує європейську сферу «дитячих альбомів», головно романтичних композиторів (Р. Шумана, П. Чайковського) з елементами китайської фольклорної мелодики, передусім її характерної ритмоінтонації. Програмність видається в такому циклі неодмінною складовою образного змісту, оскільки спрямована на виховання певних етичних устоїв майбутніх громадян, зокрема на неодмінне в китайській традиції розуміння єдності людини з природою. Ігрові сценки та образи природи подаються композитором у спосіб, доступний для дитячого сприйняття, розрахований передусім на активізацію моторно-динамічного стереотипу (коли дитині захочеться відстукувати ритм п'єси або самому рухатись під цю музику).

Коротко представимо образний задум циклу та його конкретне музичне рішення на прикладі першої п'єси. Її програма «В село» пов'язана з ідеєю вільної праці на землі, яка постійно культивувалась в Китаї, особливо в середині ХХ ст. Вона укладена в тричастинній репризній формі, її наскрізною лінією виступає розмірений безупинний рух, що імітує рівномірне обертання коліс. Якщо згадати про зв'язок Дінь Шанде з французькою композиторською школою, зокрема з А. Онеггером, то цей типовий урбаністичний штрих – звукозображення механістичного руху – цілком доречний як з огляду на його природність для дитячого сприйняття, так і в

рамках «обережного впровадження інноваційних прийомів», на яке вказує вище вказаний дослідник У На.

Водночас в п'єсі виразно проступають національні риси музичної мови: опора на пентатонний звукоряд, ритмічні фігури тріолей, що нерідко виступають в китайських піснях, імітація перебирання струн на піпі – одному з найдавніших і найпопулярніших китайських струнно-щипкових інструментів, на якому вчився в дитинстві грати і сам композитор. Тому урбаністичний ефект наслідування їзди на різних видах транспорту, який зустрічається, наприклад, у відомому фортепіанному циклі «Прогулянки» Ф. Пуленка, тут опосередковується вишуканим колоритом імітації китайського народного інструменту та типовою для національної системи музичної виразності ладотональною сферою.

Середня частина циклу, хоч і зберігає загалом той самий тріольний пульс, контрастує з крайніми розділами більш жвавим темпом, зростанням гучності, перенесенням викладу у вищій регістр. Кілька разів рівномірний плин розповіді переривається раптовими сплесками хроматично забарвлених щільніших акордів, немовби виражаючи безпосередність дитячого захоплення природою і піднесеність переживання нових вражень.

Таким чином, у проаналізованих п'єсах досягається доволі органічна взаємодія художньої і дидактичної складової, а з позиції виховного спрямування музики – послідовне дотримання як морально-етичних, так і суто професійних засад п'єс, призначених для дитячого сприйняття та інтерпретації. Важливу роль у цьому процесі відіграють елементи національного фольклору, який як для самих представників китайської нації, так і для іноземців, які знайомляться з однією з найстаріших культур в історії цивілізації, осмислюють його неповторність, сприймаються як знак оригінальності, самобутності китайського мистецтва. Філософсько-етичні та естетичні засади китайської духовної традиції наклали свій виразний відбиток і на трактування фортепіанних програмних творів сучасних представників національної композиторської школи.

З іншого боку, поруч з відродженням національних традицій відбувається пошук шляхів найбільш переконливого синтезу питомого – і загальноєвропейського начал у реалізації творчих задумів. У поданих творах китайських композиторів помітно, як національним митцям вдається знайти «золоту середину» між демократичністю виразу і професіоналізмом сучасної музичної мови, завдяки чому досягається переконливий не лише суто художній, але й дидактичний результат фортепіанної музики. Цінність і значення такого

підходу особливо зростає на сучасному етапі розвитку цивілізації. Адже обрядово-ритуальна тематика музичної творчості сучасної китайської фортепіанної творчості доволі часто концентрується на пошуку універсальних, а водночас питомих духовних цінностей, завдяки яким вдалося би протистояти всезростаючому впливу світової глобалізації і зберегти неповторність національних артефактів.

Лу Цзэ. Воплощение китайской ритуальной концептосферы в программном фортепианном творчестве. В статье рассматривается ритуально-обрядовая сфера как важный источник программности современной китайской фортепианной музыки. Указывается, что она исторически обусловлена давней традицией и исключительным уважением китайцев к философско-этическим постулатам конфуцианства и даосизма, не потеряла своей актуальности и в эпоху глобализации. В качестве примеров рассматриваются «Праздник урожая» Шань Де Иня и два произведения одного из ведущих национальных композиторов, педагогов-пианистов, общественно-культурных деятелей современного Китая Динь Шандэ: «Первый танец Синьцзяна» и цикл «Веселые каникулы» (ор. 9). На их примере подтверждается гипотеза о том, что обрядово-ритуальная тематика современного китайского фортепианного творчества довольно часто концентрируется на поиске универсальных и одновременно конкретных духовных ценностей, благодаря которым удалось бы противостоять возрастающему влиянию мировой глобализации и сохранить неповторимость национальных артефактов.

Ключевые слова: ритуально-обрядовая сфера, фортепианная музыка, Шань Де Инь, Динь Шандэ.

Lu Tse. Embodiment of Chinese ritual concept sphere in programme piano works. The article discusses the ritual and ceremonial sphere as an important source of programmed modern Chinese piano works. It is stated that historically due to the long tradition and the exclusive respect of Chinese people for the philosophical and ethical tenets of Confucianism and Taoism, Chinese music has not lost its relevance in the age of globalization. As examples there are considered Shang De Yin "Harvest Festival" and two works of one of the nation's leading composers, piano teacher, public and cultural figure of the modern China Ding Shande: "The first dance of Xinjiang" and the series "Happy holidays" (Op 9.). Basing on these examples, the hypothesis that ritual and ritual themes of modern Chinese piano works are often focused on looking for universal and at the same time specific spiritual values by which they were possible to resist the increasing influence of the world globalization and preserve the uniqueness of national artifacts.

Keywords: ritual and ceremonial sphere, piano music, Shan De Yin, Ding Shande.

Література

1. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дисс. канд. иск. – Санкт-Петербург, 1994. – 18 с.
 2. Ван Аньго. Спогад про минуле століття. Шанхай: вид-во «Шанхайська музика», 2005. – 564 с. (кит. мовою)
 3. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: автореф. дис. канд. иск. – Санкт-Петербург, 2009. – 18 с.
 4. Гамянін В. І. Класична поезія Китаю (вибрані переклади з давньо-китайської та сучасної китайської) // Джерело перлин. Хрестоматія східних літератур. – Київ, 1998.
 5. Старий Учитель. Українське Дао. Вчення про істину і благодать. Переклад «Дао Де Цзін» на українську мову. / Переклад і комент. В. Дідик. – Львів: Академічний Експрес, 2013. – 48 с.
 6. У На. Фортепианная музыка Дин Шан Де: автореф. дис. канд. иск. – Санкт-Петербург, 2009. – 18 с.
 7. Юе Цзи. Цит. за: В. А. Рубин. Личность и власть в древнем Китае: Собрание трудов. – М. Восточная литература. 1999. – Режим доступу в Інтернеті: http://www.indostan.ru/biblioteka/3_3210_0.html
-