

**Цинь Тянь**

аспірант кафедри спеціального фортепіано,  
Харьковский национальный университет  
искусств им. И.П.Котляревского

## ОБРАЗЫ РОДНОЙ ПРИРОДЫ В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*Аннотация.* В статье рассматривается творческое наследие китайских композиторов в области фортепианной музыки, в которой нашли свое художественное воплощение образы родной природы, выявляется специфика их преломления в данных сочинениях.

**Ключевые слова:** китайская фортепианная музыка, образы природы, национальные музыкальные жанры, пентатоника.

*Анотація.* Цинь Тянь. *Образы родной природы в фортепианных творениях китайских композиторов.* В статті розглядається творча спадщина китайських композиторів в галузі фортепианної музики, в якій знайшли своє художнє втілення образи рідної природи, виявляється специфіка їх втілення в даних творах.

**Ключові слова:** китайська фортепіанна музика, образи природи, національні музичні жанри, пентатоніка.

*Annotation.* *Qin Tian. Images of Native wildlife in Piano Compositions of the Chinese Composers.* In article the creative heritage of the Chinese composers in the field of piano music in which have found the artistic realisation images of native wildlife is considered, specificity of their refraction in the given compositions comes to light.

**Key words:** The Chinese piano music, images of nature, National musical genres, pentatonic.

**Постановка проблемы.** В каждом национальном искусстве существуют образы, вобравшие в себя черты ментальности народа, аккумулирующие сущность национального характера. В китайском музыкальном искусстве, как и в любом другом, особую значимость приобретают образы, содержащие черты высокой степени обобщенности. Их характеристики складывались на протяжении столетий и достигли уровня национальных символов.

В Китае мерой всех вещей оказался не человек, а природа, которая бесконечна и поэтому непознаваема. В древних верованиях китайцев обожествлялись любые объекты природы: деревья, камни, ручьи, водопады. Религия считалась искусством жизни, а созерцательное мироощущение требовало полного и смиренного слияния с природой. В сочинениях древних китайских философов Лао-цзы и Чжуан-цзы излагается пантеистическая трактовка Даосизма (“Дао-дэ цзын”, 58 жан), согласно которой в основе мироздания лежит некое божественное духовное начало, существующее в единстве с природой. Лао-Цзы так обозначает пантеистический характер даосизма в “Дао-дэ цзын”: “Небо и я сотворены вместе, и все вещи и я – одно” [6, с. 73].

Идея познания единства природы и человека стала для китайцев одной из самых знаковых философских и мировоззренческих констант, объединяющей темой даосизма, конфуцианства и буддизма. Она является частью национального самосознания и мировоззрения композиторов, накладывает отпечаток на культуру страны, в том числе и на фортепианное искусство, в котором особую значимость также приобрели образы родной природы.

**Степень изученности темы.** В современном китайском музыковедении уделяется большое значение изучению национального музыкального наследия (Бо Хе, Тянь Бянь, Ван Гуанзин, Лиан Маочунь) и его влиянию на фортепианное искусство (Хень Пейчунь, Фон Иаюнь, Вей Синь). Особый интерес представляют работы, посвященные изучению различных граней претворения национальных традиций в фортепианной музыке (Лю Лян, Ван Ин, Ван Вэй, Ван Цзе, Вэй Тингэ, Дай Понхая, Пу Фан, Сан Ежоу, Се Тяньцзи).

Однако, в данных работах отсутствует ракурс изучения образной сферы фортепианных произведений, а также способов их исполнительского воплощения. Изучение особенностей выразительности исполнительских средств, служащих для воплощения наиболее значимых образов, в том числе и образа родного края, в аспекте художественной интерпретации откроет путь к пианистической реализации и глубокому пониманию содержания фортепианных сочинений выдающихся китайских композиторов.

**Цель данной статьи** — выявить специфическое преломление в китайской фортепианной музыке общих закономерностей воплощения образов родной природы, определить степень воздействия данных образов на музыкальное мышление китайских композиторов.

Надійшла до редакції 12.10.2011

Как известно, именно фольклор создает образы, которые являются носителями позитивного заряда, отстоявшихся в результате длительного исторического развития национальных качеств. Поэтому народное творчество оказало огромное влияние на разностороннее воплощение образа природы в профессиональном музыкальном искусстве. Во многих китайских народных песнях обнаруживается большая творческая смелость: мир природы используется для объяснения мира человека. Зачастую, китайцы, описывая природу, “сравнивали себя с нею, стремились, войти в нее” [2 с. 190]. В китайском музыкальном фольклоре, ставшем основой для национальной фортепианной музыки, мир природы часто связывался с миром человека; первый вводил слушателя в мир человеческих чувств и пояснял их — так появлялись параллелизмы, аллегории.

Например, в фортепианной пьесе Ван Чзянчжуна “Река Лиуян”, основанной на одноименной народной песне из центральной китайской провинции Хунань, образ Реки становится неким символом, воплощающим суть менталитета китайского народа. Эта песня была популярна на протяжении нескольких столетий, ее пели многие поколения китайцев. В 1970-х годах был установлен рекорд, вошедший в Книгу рекордов Гинесса: сто тысяч китайцев одновременно спели песню “Река Лиуян”. Это массовое пение было организовано, как главное событие на церемонии открытия Третьего фестиваля туризма провинции Хунань, для привлечения туристов в город Лиуян, где и была рождена эта песня. По распоряжению правительственных должностных лиц города, сто тысяч китайцев собрались для исполнения песни вокруг обоих берегов реки, протекающей через город.

Фортепианная композиция Ван Чзянчжуна живописно рисует звуками рояля красивейшую картину природы Китая. Претворение образной, интонационной и метроритмической сфер народной песни обуславливает подлинно национальный характер фортепианного произведения. Образ реки характеризуются темой, построенной на интонациях народной песни: опевании опорных тонов, использовании орнаментальных фигур, переменных метрах, секвентно-вариантном принципе развития мелодики.

Пьесу открывает вступление широкого дыхания, построенное на свободном движении. После вступления, доносящего образ волн реки, появляется главная тема песни, полная решимости и энергии. Композитор удивительно красиво передает звучание инструмента. Тончайшие пассажи, сливаясь в педали, образуют очень красивые и необычные гармонии, передавая эффект игры воды. В конце еще раз проходит тема народной песни. Фактура динамизируется, вызывая ощущение захлестывающих волн. Но вот постепенно волны успокаиваются, превращаясь в журчащую, струящуюся потоками воду, постепенно растворяясь в тишине.

Огромное влияние на фортепианное искусство Китая оказала национальная живопись, ее поразительное понимание и чувство природы,

эстетика. Искусство пейзажа — изощренная техника рисования кистью и тушью гор, водопадов, растений. Влияние идей даосизма прослеживается у таких знаменитых мастеров классического китайского пейзажа, как Ли Чэна (X в.), Го Сина (X в.), Ми Фу (XII в.), Ни Цзяна (XIV в.). Согласно Даосизму (“Даодэ цзын”, 48 жан), пейзажная живопись призвана стать “местом странствия человеческого духа, сменив всякую тягу человека к перемене мест и поискам новых впечатлений” [6, с. 154].

Философия китайского пейзажа изложена в трактате живописца Го Си (ок. 1020 — до 1100 гг.) “О высокой сути лесов и потоков” [7]. В традиционном жанре китайского пейзажа *шань-шуй* (“горы-воды”) гора (*шань*) олицетворяет *Ян* (светлый, активный принцип природы), вода (*шуй*) — *Инь* (женственный, темный и пассивный). Философия китайской пейзажной живописи раскрывается во взаимодействии этих двух начал, которое передается взглядом на пейзаж сверху, с высокой точки зрения, чередованием планов: горных вешин, полос тумана, водопадов. Настроение опозитивированной реальности передается двумя “манерами”: *гунби* (“тщательная кисть”), основанной на тончайшей графической проработке деталей и ясности линий, и *сеи* (китайск. “выражение мысли”), манере, отличающейся живописной свободой, размытыми туши, которые создают ощущение “рассеянной перспективы”, полос тумана и бесконечных далей [8].

Черты китайской пейзажной живописи со всей полнотой воплощаются в национальной фортепианной музыке, где объектом изображения также становится не столько сам пейзаж, сколько неуловимо меняющееся состояние природы и переживание этого состояния человеком. Поэтому сам человек, даже если он изображается в пейзаже, никогда не занимает в нем главного места и выглядит маленькой фигуркой, сторонним наблюдателем.

Выдающимся мастером фортепианного пейзажа стал композитор Цзян Вэн Е. Его сочинение “Четыре поэмы о китайских природных пейзажах” перекликается с китайской живописью, богатой поэтическими оттенками. Основными чертами пейзажа, воспроизведенного в фортепианной музыке композитора, является психологическая значительность трактовки сопровождения, нередко раскрывающего смысл сочинения глубже, чем мелодическая линия. Очень важно разнообразие фактуры, необычные фигурации, использование тембровых возможностей фортепиано, дающих великолепные звукоизобразительные эффекты.

В данном цикле ощущается влияние импрессионизма с его характерными звучностями, смелыми сопоставлениями действительности и иллюзии, мечты и реальности, с его утонченностью нюансов красок и чувств. В сюите значительно расширены выразительные средства фортепиано — колористическая трактовка инструмента и отражение глубокого содержания в зарисовках картин природы

делают это сочинение достаточно ценным в художественном отношении.

Соната № 3 Цзяна Вэн Е “Пейзаж в районе к югу от реки Янцзыцзян”, также выявляющая поразительное мастерство композитора в области колорита и “инструментовки” фортепианной музыки, во многом ориентирована на живописную красочность, чуткое вслушивание в природу. Интонационной и образной основой сочинения служит старинная музыка для китайской гитары *побы* “Лунная ночь в Сюньяне”, что обуславливает внимание композитора к звукоподражательным эффектам – претворению в фортепианной фактуре особенностей звучания этого инструмента, представляющего собой род лютни. Этот почитаемый национальный инструмент нашел свое яркое отражение в национальном фортепианном искусстве. Первую часть *Andante pastorale* открывает развернутое соло *побы*, основанное на повторении одного и того же звука в верхнем регистре. В нем есть некая возвышенная и утонченная элегантность, вызывающая ощущение парения, волшебства. Отражение в фортепианном звучании различных приемов игры на *побе* позволяет найти великолепные колористические эффекты, передать в исполнении звукоизобразительную сторону музыки раскрыть неисчерпаемые тембровые богатства.

Развитие образа световоздушной среды получает воплощение в пьесе “Ожидание утренней зари” Дин Шаньдэ, передающей состояние предвосхищения восхода Солнца и многих надежд, связанных с ним Музыка передает тонкие душевные настроения, полна истинным чувством любви к природе и Родине. В пьесе “Музыка заката” Ли Инхайя продемонстрированы исключительные выразительные возможности *побы*. Моменты подражания *побе* придают фортепианным опусам ярко национальный характер; кроме того, они становятся виртуозными и эффектными «вставками», позволяющими исполнителю продемонстрировать свое мастерство: репетиции и тремоло, с помощью которых имитируется *яо*, молниеносные глиссандо, подражающие *сао* и *фу*, остроестаккато, напоминающее энергичные шипки *тань*, *тяо*, *гоу*.

В пьесах “Осенняя луна отражается в тихом озере” Чен Пейксуна, “Серебряные облака охотятся за луной” Ван Чзянчжуна обнаруживается родство с живописью французских импрессионистов в тематике и творческой манере: обрисовка впечатлений от изменчивых, порой еле уловимых явлений природы, поэтизация текущего мгновения. Национальный колорит этих фортепианных произведений ощущается благодаря пианистическим приемам, имитирующим звучание таких китайских народных инструментов, как *поба*, *цитра чжэнь*, *эрху*, *баньху барабан* и др.

Среди фортепианных прелюдий Чжу Цзяньэра очень популярна “Текущая вода”, в которой имитируется звучание старинного китайского струнного щипкового музыкального инструмента *гуциня*. Пьеса написана на основе пентатоники и имеет программное содержание. Несмотря на то, что в фактуре сочинения широко используются исполнительские приемы, характерные

для этого древнего инструмента, ее облик близок к музыке Дебюсси и Равеля. Это заметно в тематике и творческой манере композитора: обрисовка от изменчивых, порой еле уловимых явлений природы, поэтизация текущего мгновения.

В фортепианных пьесах “Ручей” Чу Гонг Ю, “Эскизе дождливой гавани” Шу Лонгма и др. господствует динамическая сфера *p* и *pp*. Эффект игры воды передают тончайшие пассажи, которые, сливаясь в педали, образуют повисающие гармонии, сверкающие каскадом красок. В пьесе Хан Минксу “Озеро Хонг” величественный образ водной глади предстает перед слушателями благодаря спокойным аккордам, разложенным через всю клавиатуру. Ощущение мелкой ряби, пробегающие по воде спокойного озера зыбкие полосы, можно услышать в тончайших пассажах. Такую “звуковую рябь” композитор рисует, имитируя на фортепиано разнообразные приемы игры на сяо – *чань инь* (трель), и *инь* (форшлаг).

В китайской мифологии мир земной в китайской – это прежде всего горы и реки (средневековое слово *цзяншань* – “реки – горы”, означающее “страна”). Графическое изображение понятия “земля” в древней письменности представляло собой пиктограмму “кучи земли”, так как имело в основе тождество земли и горы. Духи гор наделялись сверхъестественными силами, характеризовались сочетанием черт животного и человека, имели устрашающий облик. Так, например, о горе Тайшань в современной провинции Шаньдун сложились представления, как месте обитания повелителя жизни и смерти, о нижнем мире под землей, в глубоких пещерах, вход в которые находится на горных вершинах. В мифологии даосизма большую роль играли и предания о трёх мифических горах Пэнлай, Фанчжан и Инчжоу, плавающих в море, представление о которых было заимствовано из древнекитайской мифологии. Острова эти – своеобразный вариант даосского рая, где живут сонмы бессмертных.

“Песня ледяных гор” Ши Фу отражает характерные особенности таджикской народной музыки. Большая часть пьесы построена на мелодичной теме в размере 7/8. В ней использована гамма, соответствующая персидско-арабскому ладу *макаам нахаваанд* по своему звукоряду тождественная европейскому гармоническому минору. Увеличенная секунда весьма заметна в пьесе из-за присутствия тетраорда *хийяж*, одной из отличительных черт таджикской музыки. Для создания яркого музыкального образа композитор использует приемы фортепианной звукописи, поэтому исполнитель должен передать поэзию звучания “*Песни ледяных гор*”, стремиться передать красоту самого тембра. Ощущение прозрачной звуковой атмосферы гор возникает благодаря ярким динамическим контрастам. Особое колористическое впечатление создают прозрачные эпизоды так называемого “эха”, где на *pp* объединяются на одной педали звуковые пласты.

Красота китайского ландшафта озвучена в миниатюре “На берегу, где растут тополя и ивы”.

Огромное значение имеет педализация, создающая повисающие гармонии, внутри которых едва мерцают прозрачные фигурации правой руки. Этот музыкальный пейзаж, построенный на основе колористической звукописи, как бы воскрешает фантастику народных легенд и поверий. Образ дерева в китайской мифологии имеет особую значимость, он олицетворяет символ востока. Так, в даосистских мифах Си Ванму является хозяйкой снадобья бессмертия, которые готовятся из плодов персикового дерева. Ее супруг – Мугун именуется в легендах “князем дерева” [9].

**Выводы.** Таким образом, в китайской фортепианной музыке происходит специфическое преломление общих закономерностей воплощения образов родной природы китайского искусства, а именно, – не отражение жизни, а ее продолжение в движениях кисти и мазках туши. На этой своеобразной основе осуществлялась “самотипизация” китайского искусства, предметом которого становился не образ человека-героя и не духовные идеалы, а жизнь природы. Отсюда особенный эстетический вкус и художественный такт традиционного искусства Китая.

Пианистический стиль китайских композиторов отличается новаторской для них трактовкой фортепианных регистров и контрастов. Звуки народных китайских инструментов и звуки природы открыли китайским композиторам поэтические возможности для выражения звонкости, шепота, журчания, звуковых ударов. Появился целый арсенал новых для китайской музыки фонических эффектов, которые стали самыми характерными чертами выразительности музыки этого периода и способствовали яркому выражению образной сферы фортепианных произведений.

Такие композиторы, как Цзян Вэнь Е, Дин Шаньдэ, Ван Чзянчжун, Ли Инхай, Чжу Цзяньэр и др. создали новое качество фортепиано, его “звучащий образ”, реализованный “иллюзорно-педальным пианизмом”. Значительно обновился музыкальный язык сочинений, увеличился интерес музыкантов к разнообразным созвучиям, тембровым находкам.

Изучение особенностей выразительности исполнительских средств, служащих для воплощения таких значимых для фортепианного искусства Китая образов, как родная природа, открывает путь к пианистической реализации и глубокому пониманию содержания фортепианных сочинений выдающихся китайских композиторов.

#### Список использованных источников:

1. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – Муз. искусство / Ван Ин. – Санкт-Петербург, 2009. – 24 с.
2. Лисевич И.С. Древняя китайская поэзия и народная песня (Юэфу конца III в. до н.э. – начала III в. н.э.) И.С. Лисевич / – М., Наука, 1969. – 240 с.
3. Музыкальная эстетика стран Востока / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1967. – 415 с.
4. Бянг Менг. Формирование и развитие фортепианной культуры в Китае / Бянг Менг. – Пекин : Хуа Юе. – 1996. – 399 с. (на китайском языке)
5. Ван Юйхэ. Обзор творчества современных китайских музыкантов. Ч. 1 / Ван ЮйХэ. – Пекин : Литература и искусство, 1992. – 89 с. (на китайском языке)
6. Вен Сюань Ди «Дао дэ дзин»: интерпретация / Вен Сюань Ди. – Хунань: Народное издательство. – 2005. – 300 с. (на китайском языке)
7. Ляо Дзы Минь Сравнительный анализ европейского и китайского пейзажа (на примере творчества Моне и Го Си ). – Чонгчин: Южно-западный университет. – 2009. – 49 с. (на китайском языке)
8. Сюе Е. Эстетическое в работах художника Го Си / Сюе Е // Литературная и художественная критика. – Хейлунцзян, 2006. – № 2. – С. 22-25. (на китайском языке)
9. Чжан Вей Чжун «Луэн Юй» / Чжан Вей Чжун. – Чжецзян: Образование. – 2011. – 226 с. (на китайском языке)