

**Бай Е.**

ассистент-стажер (Китай),  
Харьковский национальный университет  
искусств им. И.П.Котляревского

## ЗВУКОВОЙ МИР ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ АЛЕКСИНЫ ЛУИ

***Аннотация.** В статье освещается фортепианное творчество талантливого композитора Алексина Луи – китайки, родившейся в Канаде и получившей музыкальное образование в США. Выявляются наиболее яркие черты индивидуальности музыканта, сформировавшие ее новаторский фортепианный стиль.*

***Ключевые слова:** китайская фортепианная музыка, композитор Алексина Луи, пентатоника, фортепианный стиль.*

***Анотація.** Бай Є. Звуковий світ фортепіанних творів Алексіни Луї. У статті висвітлюється фортепіанна творчість талановитого композитора Алексіни Луї – китайки, що народилася в Канаді та отримала музичну освіту в США. Виявляються найяскравіші риси індивідуальності музиканта, що сформували її новаторський фортепіанний стиль.*

***Ключові слова:** китайська фортепіанна музика, композитор Алексіна Луї, пентатоніка, фортепіанний стиль.*

***Summary.** Bai Ye. The sound world of piano compositions Aleksina Lui. In article piano creativity of talented composer Aleksiny Lui – the Chinese woman who born in Canada and have received music education in the USA. The brightest lines of individuality of the musician, generated her innovative piano style come to light.*

***Keywords:** the Chinese piano music, composer Aleksina Lui, pentatonic, piano style.*

---

Надійшла до редакції 18.06.2012

© Бай Е., 2012

**Постановка проблемы.** В условиях влияния современного музыкального искусства разных стран и континентов развитие китайской фортепианной музыки осуществляется на основе уникального культурного наследия китайской нации, придерживается курса на художественное разнообразие, демократизацию, уделяет внимание жизненным проблемам китайского народа и глубинным вопросам китайского общества, избегая копирования западноевропейского и американского искусства. Актуальность данной статьи состоит в рассмотрении различных мировых влияний на современное китайское фортепианное искусство.

В развернутой панораме современного фортепианного искусства видное место принадлежит творчеству Алексина Луи, многогранное музыкальное наследие которой является обширным и благодарным материалом для исследователей. Алексина Луи – китайка, родившаяся в Канаде в 1949 году и проживающая сейчас там. Изучение взаимопроникновения в ее фортепианных сочинениях китайских музыкальных традиций и музыкального опыта Европы, Канады и Америки поможет раскрыть вопрос, каким образом китайское фортепианное искусство сочетает в себе и национальный колорит и стремление авторов выйти за рамки национального начала, перейдя на глобальный уровень.

**Степень изученности темы.** Музыкальные сочинения Алексина Луи широко известны и востребованы во многих странах мира, однако, они мало известны в Китае и практически неизвестны на Украине. Творчество Алексина Луи начало заинтересовывать китайских ученых, проживающих в Канаде. Свидетельством этому являются два крупных исследования, посвященных фортепианному творчеству композитора – диссертация Юми Джун Ким “Эволюция фортепианной музыки Алексина Луи: отражение духовных поисков на жизненном пути” [5], защищенная в США, и диссертация Эстер Чу “На шелковом пути музыки: фортепианные сочинения Алексина Луи” [3], защищенная в Канаде. В этих работах представлен обзор творчества композитора в области сольной фортепианной музыки. Однако, в исследованиях фортепианное творчество Алексина Луи не рассматривается с позиций разнообразия влияний различных музыкальных культур при сохраняющейся национальной (китайской) характерности ее музыки; не выявлены черты ее новаторского фортепианного стиля, не раскрыты его национальные особенности, связи с традициями европейского пианизма; основной круг средств музыкального выражения, характер и способы изложения; пианистические проблемы, возникающие при исполнении данных произведений.

**Цель статьи** – оценка творческого вклада Алексина Луи в фортепианное искусство XX века в аспекте новаторства фортепианного стиля.

“Композиторы чувствуют себя востребованными, когда кто-то приходит к ним снова за новыми произведениями”, – утверждает Алексина Луи [5, с. 24]. Многочисленные исполнители и музыкальные коллективы Канады и США обращаются к ней с просьбами сочинить что-нибудь новое для них. В частно-

сти, особо востребованной является ее фортепианная музыка. Популярности фортепианной музыки композитора объясняется тем, что в свое время Алексина Луи – прекрасная пианистка, очень хорошо представляющая особенности пианизма: сложность аппликации, трудности виртуозных пассажей, эффектность бравурного исполнения. Луи не только заботится о колористических возможностях фортепиано, она не забывает о том, что фактура должна быть, прежде всего, удобна для исполнителя. Ее юношеский опыт пианистки-импровизатора, выступающей перед самой разнообразной публикой, объединился с экспериментальной авангардистской музыкой, с которой она познакомилась в годы учебы в Сан-Диего, захватившая ее впоследствии азиатская музыка и литература, все эти факторы стали значимы для формирования ее личного музыкального языка.

Влияние азиатской музыки на Луи особенно заметно в ранних сочинениях Луи. Например, Луи использовала мелодию из пьесы “Тоскующий на реке Шиянг” для древнего китайского инструмента *цин*, с которой она когда-то начала изучать игру на нем, как основу для своего произведения “Древняя музыка”. Эта же мелодия использована во второй части ее произведения для двенадцати исполнителей, включая пианиста “Музыка для тысячи осеней” (1983, повт. ред. 1985). Во второй части “Полуночная музыка” из ее фортепианного квинтета “Музыки от края ночи” (1988), Луи имитирует средствами фортепиано звук *цин* использованием глissандо *sul corde* внутри фортепиано, к которому присоединяются гаммы, трели, пиццикато, и эффект *martellato* у струнах.

Духовность инструмента *цин* как нельзя лучше согласуется с философией музыкальных поисков Александрины Луи. В Китае традиционно считалось, что игра на *цин*, самом старом и наиболее уважаемом инструменте, служит моральному возвышению человека, способом достичь гармонии Небес и человека; поэтому, она требует глубокой концентрации и размышления. Результат этого процесса размышлений развивается в неожиданный, непредсказуемый и импровизаторский стиль музыки. Таким образом, в музыке *цин* китайцы указывают в системе нотации только высоты, а не точные ритмические величины. Алексина Луи использует в своих произведениях подобную ритмичную гибкость, что можно заметить по обилию указаний *senza misura*. Эту метрическую свободу хорошо иллюстрирует вторая часть “Музыки от края ночи” из “Полуночной музыки”. Здесь задумчивый и импровизаторский стиль музыки *цин* сохраняется на протяжении семи страниц и не содержит тактовых черт, за исключением пятнадцатого такта. Даже в тактах, отмеченных тактовыми чертами, Луи часто изменяет ритмические структуры с метрическими изменениями. Для большинства мест в пьесе Луи просто предлагает приблизительное время, отмечая его в конце каждой нотной линейки.

Помимо влияния *цин*, частые изменения метра и указания *senza misura* у Луи можно объяснить ее импровизационными навыками игры на фортепиано, которое стало второй натурой Луи за время игры на различных торжественных мероприятиях. Луи всегда

начинает создавать каждое новое свое произведение с игры на фортепиано. Сочиняя, она сначала импровизирует на фортепиано и записывает найденные мелодии на нотном стане, обходясь при этом без тактовых линий. После завершения этого, она возвращается к нотной записи и расставляет тактовые черты везде, где они соответствуют музыкальному контексту. Где тактовые черты, по ее мнению, не соответствуют характеру музыки, Луи пропускает их и оставляет пассаж *senza misura*. Подобная свобода в изменении метра, или же изменяющееся обозначение метра, или же расширение фрагмента указанием *senza misura* особенно проявляется в ее самых ранних работах.

Рожденный импровизацией композиционный процесс Луи несомненно объясняет важность свободного, плавно меняющегося музыкального стиля. Луи считает, что широкое употребление *senza misura* действительно освобождает пианиста от строгости тактовых черт и, следовательно, предлагает ему при исполнении объединить “ее музыку с их воображением и чувствительностью” [5, с. 26]. Поэтому, когда пианист импровизирует, Луи не возражает против небольшого количества свободы в ее музыке, “главное чтобы ритм не искажал смысл основной мелодии пьесы, и приводил к единой намеченной цели каждую фразу” [там же].

Когда Луи говорит об “общающейся” музыке, она имеет ввиду творческое взаимодействие композитора и исполнителя, и ей очень приятно, когда исполнители интуитивно понимают ее сочинения. Джон Кимура Паркер после интервью с Алексиной Луи писал, что свободу интерпретации ее музыки является “особенным “лакомством” для исполнителя. Ее музыку нужно играть со свободой и страстью. Они – суть музыкальные понятия, которые не могут быть записаны нотами. Музыка Александрины наполнена указаниями, поощряющими личную заинтересованность и страстную причастность” [5, с. 30].

Другой интересной особенностью композиционного письма Луи, которая также происходит из ее любви к импровизации на фортепиано, является распределение рук по черным и белым клавишам. Так она любит импровизировать. Создавая звуковые наслаждения, Луи с одной стороны добивается современной тембровой окраски, и, в то же время, позволяет обеим рукам экономно разделять те же самые регистры, не сталкиваясь друг с другом.

Как опытный пианист, который всегда начинает процесс композиции с игры на фортепиано, она признает влияние этого инструмента на свое творчество: “Конечно, я сказала бы, что на мою музыку влияет то, как я играю на фортепиано, поэтому мне легко писать” [5, с. 29]. Хотя разделение черных и белых клавиш между руками не является изобретением Луи, она считает такой прием одной из особенностей своего музыкального выражения. Известно, что К.Дебюсси использовал подобный метод в своих пьесах, а именно в начальном пассаже “Туман” из своих “Прелюдий”, где он скорее всего, попытался разделить подобным образом разные ритмические рисунки. Композитор Д.Лигетти, творчеством которого Луи восхищалась, также показывает пример распределения черно-белых

клавиш в пьесе “Désordre” (1985) из его фортепианных этюдов. Однако, его хроматическая фактура “черно-белого письма” [там же] расписана по точному математическому алгоритму.

Широкое употребление “черно-белого” письма в пределах одной пьесы привело Луи к тому, что она написала простые знаки альтерации в пьесе “Очарованные колокола” из сборника “Музыка для фортепиано”. Левая рука исполняется по черным клавишам (в бемолях), в то время как правая рука выполняет те же самые интонации на белых клавишах, последовательно используя только интервалы трезвучия без терцового тона (Пример 1).

Луи также часто использует зеркальное и параллельное письмо. Другая ранняя фортепианная пьеса “Заполненная звездами ночь” (1987) захватывает пассажирами, которые иллюстрируют зеркальное письмо наряду с “разорванными” гаммами (Пример 2).

Эти гаммы соответствуют удобному положению рук пианиста, так как интервалы малой терции помещены на белые клавиши, обычно “ля-до” или “фа-ре”. Сочиняя новую пьесу на фортепиано, Луи говорит, что ее “любимый интервал мог бы вероятно быть ля-до, который часто используется в оркестровой музыке” [90] в дополнение к “разорванным” гаммам или другим модальным звукорядам и трезвучиям без терции. Музыка Луи отличается широким употреблением квартовых гармоний, интервалов тритона, и малой секунды.

Пианистичность фортепианной фактуры в произведениях Луи подчеркивается большим количеством мелизмов, арпеджио, виртуозных пассажей

и т.п., благодаря чему ее музыка приобретает яркую бравурность. С другой стороны, чувствуется влияние арфы – любимейшего инструмента композитора.

До самого конца первой части пьесы “Остаточные изображения” (1981), написанной для двух фортепиано, Луи использует исключительно четвертные ноты, украшенные арпеджированными форшлагами. Четвертные ноты формируют мелодические линии в верхнем регистре фортепиано, что характерно для арфовой музыки (Пример 3).

Другая стилистическая черта музыки Луи включает обширное использование верхнего регистра, в котором рождается, по мнению композитора “прозрачный звук” [5, с. 32]. Наряду с письмом *senza misura*, это хорошо видно в “Отдаленных воспоминаниях”, где обе руки играют всю пьесу только в верхнем регистре. Однако, сама Луи считает эту тенденцию своей слабостью: “Мне очень нравится прозрачная природа верхнего регистра. Она больше всего соответствовала моим вкусам. Я люблю этот звук. Качество и “грязь” более низкого регистра, да, я называю это грязью, я нахожу менее интересным” [там же].

В Эстер Чу пишет в своем исследовании, что “почти две трети фортепианных сочинений Луи написаны в высоком регистре фортепиано” [3, с. 17]. Хотя это утверждение справедливо все же только для ранних произведений Луи, она согласилась с тем, что отказ от нижних регистров обедняет ее музыку, и она преднамеренно добавила более низкие регистры в свои произведения. Это сознательное усилие включить низкий звук регистра в свои сочинения поспо-

Пример 1

Пример 2

## Пример 3

The image shows a musical score for piano, labeled 'Пример 3'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts with a measure number '59' and a 'Bva.' marking. The music features a series of chords and melodic lines. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *f*. Pedal markings are indicated by asterisks and the word 'ped' with arrows pointing to the notes. The second system continues the piece, with similar dynamic and pedal markings, ending with a *f* dynamic.

собствовало выработке оригинального музыкального языка композитора.

Преувеличенные контрасты в сочинениях Луи могут быть объяснены философией *инь* и *ян*, которую она использует, чтобы сформировать последовательные структуры в своих сочинениях. Известно, что у китайцев категория *инь* представляет Землю, которая является темной, пассивной, и традиционно женской; *ян* представляет Небеса, являющиеся ярким, активным и традиционно мужским началом. Однако, несмотря на противоположные качества, которые описывают категории *инь* и *ян*, они существуют как единое целое, чтобы уравновешивать и преобразовывать друг друга, и никогда не существуют в полном бездействии. Постоянное взаимодействие этих двух категорий порождает сущности. Широкими понятиями *яна* и *инья* китайцы фактически объясняют взаимосвязь естественных сил мира, в противовес таким же широким понятиям энергии и объекта, как это принято на Западе.

Вдохновленная идеологией *инья* и *яна*, Луи применяет необычайные контрасты, чтобы построить и объединить свое сочинение в единое целое. Одна из работ описывает ее произведения, как музыку, которая воплощает «неоимпрессионистские идеи пуантилизма и сонористического устройства, где переливаются мерцающие светлые и темные цвета, лирические и ударные эпизоды, противопоставляются принципы *инья* и *яна*. Сосредоточившись на необычайном контрасте, она редко пишет в среднем регистре, который она называет «зоной комфорта» [3, с. 31]. Например, в пьесе «Я прыгаю в звездное небо» Луи сопоставляет крайние регистры фортепиано. Так, после шести страниц прозрачной игры на фортепиано в самом высоком регистре обеими руками, приходит неожиданный момент, когда правая рука остается играть в самом высоком регистре, а левая грохочет трелью в самой низкой части фортепианной клавиатуры.

Луи использует принцип *инья* и *яна* не только в преувеличенных контрастах музыки с использованием регистров, но также и в динамике, и музыкальных интонациях. Понятие контраста в ее музыке весьма обычно, но Луи считает, что принцип *яна-инья* является расширением Западной музыки: «Ян и инь – это вопрос баланса, а также конфликт и контраст. Все это, безусловно, есть в Западном музыкальном искусстве.

Просто это — две различные точки зрения, два пути, которые приводят в то же самое место. *Ян* и *инь* вдохновили меня на мой путь, поэтому партии в моих пьесах то громко «ощетиниваются», то любовно сближаются. Я хотела по-своему пройти этот путь» [5, с. 35].

Стремясь к необычайности, Луи рекомендует исполнителям преувеличивать музыкальные контрасты при исполнении ее музыки. Она убеждает музыкантов раздвинуть горизонт до бесконечности. Иногда она даже настаивает, чтобы исполнители извлекали нарочито резкие, усиленные звуки. Луи несколько раз повторяла, что, если написано *sf*, то она непреклонна по отношению к интенсивности звука. Чтобы быть «успешным исполнителем музыки Луи, надо контролировать еле слышное *pp* и при этом справляться с мощнейшим *ff*» [там же].

Принцип *яна-инья*, или взаимодействия контрастов, также относится к ритмической организации сочинений Луи. Например, широкое употребление свободного течения *senza misura*, обсужденное ранее, должно быть дополнено пульсирующим ритмом, иначе оно может стать аморфным, незаконченным. Хотя повторяемость в ритмичной структуре, как правило, указывает минималистский стиль музыки, музыкальный словарь Луи отличен от других приверженцев минимализма, таких как Ф.Гласс, Д.Адамс и С.Рэйч. Вместо простоты, рожденной статической и неподвижной природой минимализма, Луи использует повторение как движущую силу продвижения вперед, создавая ощущение развития. Алексина Луи использует принцип минимализма не постоянно, а по необходимости, для противопоставления и уравновешивания тех или иных фрагментов произведения в пределах пьесы. Единственным исключением является сольная пьеса «Изменения» из «Музыки для фортепиано», которая была создана специально с педагогической целью для объяснения детям принципа минимализма в музыке. В большинстве случаев, Луи использует постоянное движение шестнадцатых нот, которые компенсируют ритмы, отмеченные переменной акцентов, и создают эффект виртуозности.

Постоянно помня о тесной взаимосвязи *яна-инья*, Луи часто обращается к противопоставлению частей или фрагментов, чтобы уравновесить структурное построение всего произведения. Например, обычная



структура быстро-медленно-быстро используется как схема построения всей музыкальной формы, которую автор называет формой *ян-инь-ян* [110]. Однако даже в пределах одной части также можно найти подобную структуру, которую можно характеризовать как “проявление энергии Луи, построенной различными уровнями яркости, а не гармонией или тематической организацией” [5, с. 37]. Первая пьеса “Музыки в течение тысячи осеней” построена по формальному плану *инь-ян-инь*, в котором “постепенно накапливается интенсивность, достигается наивысшее напряжение в фортепианной каденции, и которая затем внезапно возвращается к очень сдержанной части” [там же].

Влияние азиатской музыки также проявляется в оркестровой пьесе “Музыке для Небес и Земли” (1990), написанной для тура Симфонического оркестра Торонто по Тихому океану, в пьесе “Тигр спустился вниз с горы II” (1991) для виолончели и фортепиано, в первой части фортепианного квинтета “Ритуал на залитой лунным светом равнине” из “Музыки от края ночи” и других сочинениях.

**Выводы.** Глубокое знание фортепиано и стало причиной композиторских приоритетов Алексисы Луи. Без сомнения, с каждым годом музыка Луи пополняет фонд современной фортепианной литературы Канады, и понимание музыкального языка композитора, ее замыслов, композиционного процесса, особенностей исполнения могут пианистам помочь проникнуть в суть ее музыкального мира и принести практическую пользу.

Луи влюблена в классическую музыку, но ей не чужда переоценка ценностей и постоянный поиск новых методов композиции, которые всегда проверяются высокими требованиями к себе. Пропустив сквозь себя огромное количество разнообразной музыки, Луи тяготеет к эклектизму, однако при этом нельзя не отметить ее великолепный музыкальный вкус, сформировавший ее музыкальный стиль. Во многом, жизненную философию правдивого самовыражения и уникальность музыкального языка композитор сформировала благодаря своему увлечению Восточной и Западной культурами.

Для новаторского фортепианного стиля Алексисы Луи в целом характерны: применение ритмической гибкости, которое проявляется в указаниях *senza misura*; распределение рук по черным и белым клавишам; использование принципа зеркального и параллельного письма; имитация в фортепианной фактуре исполнительских приемов древнейшего китайского инструмента *цин* и западного инструмента арфы; отражение в музыке принципов китайской философии *ян-инь*, которое проецируется на динамику, фактуру и форму произведений.

Родившись за пределами Китая, китайка Алексиса Луи, безусловно, находится под влиянием западных музыкальных идей. Новые методы и эксперименты захватили ее воображение и творческий ум, они позволили найти композитору свой индивидуальный музыкальный стиль. Однако, за жизни в Канаде, учебы в США, Алексиса Луи всегда чувствовала связь с Китаем. Несмотря на увлечение приемами авангардизма, все же, основным источником ее вдохновения являются глубоко внедренные в сознание корни китайской национальной культуры.

#### Список использованных источников:

1. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке : исследование / Пэн Чэн. – М. : МПГУ, 2006. – 104 с.
2. Chinese Music Society of North America. Home Page [Electronic resource]. — Access mode: <http://www.chinesemusic.net>. — Title from the screen.
3. Chu Esther Yu-Hui. On the Musical Silk Route: Piano Music of Alexina Louie. D.M.A. document / Chu Esther Yu-Hui ; University of Alberta – [Canada], 1997. – 105 p.
4. Lei Weng. Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States Since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works : D.M.A. diss. / Lei Weng ; Division of Graduate Studies and Research of the Univ. of Cincinnati. — [USA], 2008. — 76 p.
5. Yoomi Jun Kim. The Evolution of Alexina Louie’s Piano Music: Reflections of a Soul Searching Journey / Yoomi Jun Kim ; University of Cincinnati (Choral Conducting). – [USA], 2009. – 184 p.