

Зубкова О. В.

здобувач, Національна музична академія
України імені П. І. Чайковського

ЕТАПИ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА (XX – ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)

Анотація. Самобутність музичного мистецтва Китаю обумовлена впливом на її формування і розвиток цілого комплексу найяскравіших явищ національного континууму – філософсько-естетичних концепцій, вокальної та інструментальної музики. Тим часом, багата в змістовному і художньому відношенні китайська музика в контексті її зв'язків з національними константами до теперішнього часу не стала об'єктом дослідження. Таким чином, стаття присвячена вивченню творчості китайських композиторів, виявленню його генезису, історії і комплексу взаємодій з національною музичною традицією.

Ключові слова: композитор, творчість, діяльність, фортепіанне мистецтво, музичний твір, музична форма, стиль.

Аннотация. Зубкова Е.В. *Этапы Китайского фортепианного искусства (XX – начало XXI века).* Самобытность музыкального искусства Китая обусловлено влиянием на ее формирование и развитие целого комплекса самых ярких явлений национального континуума – философско-эстетических концепций, вокальной и инструментальной музыки. Между тем, богатая в содержательном и художественном отношении китайская музыка в контексте ее связей с национальными константами до настоящего времени не стала объектом исследования. Таким образом, статья посвящена изучению творчества китайских композиторов, выявлению его генезиса, истории и комплекса взаимодействий с национальной музыкальной традицией.

Ключевые слова: композитор, творчество, деятельность, фортепианное искусство, музыкальное произведение, музыкальная форма, стиль.

Annotation. Zubkova O.V. *Stages of Chinese piano art (XX – beginning of XXI century).* Originality music of China due to the influence of its formation and development of a set of the most striking phenomena of national continuum – philosophical and aesthetic concepts, vocal and instrumental music. Meanwhile, rich in content and artistic point of Chinese music in the context of its relations with national constants so far not become an object of study. Thus, the paper is devoted to the study of creativity of Chinese composers, revealing its genesis, history and complex interactions with the national musical tradition.

Keywords: composer, creativity, work, piano art, music, musical form, style.

Надійшла до редакції 04.12.2012

Постановка проблеми. Фортепіанне мистецтво китайської музичної культури стала формуватися лише на початку XX століття, що зумовлено поступовим поширенням у Китаї на рубежі XIX – XX століть клавішних інструментів, діяльністю місіонерів, викладачів-іноземців, а також встановленням зв'язків між Китаєм і європейськими країнами, в результаті чого багато музикантів отримали можливість навчання в Європі, Росії, Америці. В історії розвитку китайського фортепіанного мистецтва можна виділити декілька періодів, кожен з яких, незважаючи на звернення авторів до зарубіжного композиційного досвіду, відтворює значення національних традицій. Але, багата в змістовному і художньому відношенні китайська музика в контексті її зв'язків з національними константами до теперішнього часу не стала об'єктом дослідження. Тому, нарізла необхідність у вивченні творчості китайських композиторів, виявленні її генезису, історії і комплексу взаємодій з національними музичними компонентами.

Аналіз актуальних досліджень. Дослідженню творчості китайських композиторів приділяється увага в роботах Ван Юйхе, Вей Тінге, Дай Байшена, Лян Маочуня, Тун Даоцзіня, Сунь Мінчжу, Цзюй Ціхуна, Ян Інлюю, які базуються на історико-культурному підході. Більш детальним вивченням цього ракурсу відрізняються праці Чен Чжена, Хуан Пін і окремі статті Ван Венлі, Куан Фана, Лю Фуаня, Лян Хайдуна, Хань Пейцзюня, Чжао Сяошена. Національні філософсько-естетичні категорії в аспекті їх впливу на музичне мистецтво Китаю розглядаються в спеціальних роботах Гуань Цзяньхуа, Цянь Жуна, Чжао Сяошена. Незважаючи на численні праці науковців проблема синтезу національних і західноєвропейських традицій в музичній культурі залишається за межами спеціального наукового аналізу, деякі аспекти висвітлені у нашій роботі.

Мета статті – дослідити генезу та розвиток фортепіанного мистецтва на прикладі творчості китайських композиторів.

Виклад основного матеріалу. *Перший період* – перша чверть XX століття. У двадцять роки минулого століття китайська фортепіанна музика знаходиться на етапі наслідування зарубіжних технік і форм. Найчастіше або китайські національні наспіви обробляються за правилами європейської класичної гармонії, або вже сама мелодика відчуває явний вплив європейського досвіду композиції. Названі обставини, з одного боку, обмежують вираз національної специфіки в китайському фортепіанному творчості, з іншого – є необхідною умовою його розвитку, адже, саме в обумовленості китайських і європейських музичних елементів і народжується своєрідність національного фортепіанного мистецтва Китаю.

Перші проби в області фортепіанної композиції здійснено Чжао Юаньжєня. У 1913 році він створює аранжування одноголосно мелодії „Бабань і хвилі річки Сянцзянь”. Мелізми, прикраси звивистої пентатонної мелодики, прийоми гармонізації вказують на пошуки і прагнення композитора до з'єднання принципів європейської техніки із стилем

китайської національної музики. Чжао Юаньдзень – автор першого фортепіанного твору „Марш про світ”, відбивається явним впливом західноєвропейської традиції.

Підкреслимо, що певну роль у розвитку китайського фортепіанного мистецтва в двадцяті роки відіграло масове поширення і популяризація пісенного жанру. Акомпанемент до пісень, в цілому здобутий з позицій європейської гармонії, все ж висловлює і національні мотиви. У інструментальному супроводі до масових пісень, створених Чжао Юаньдзень, Сяо Юхаем і Чин Чжу, поступово накопичується композиційний досвід і кристалізуються відмінні риси китайської фортепіанної музики.

Другий період – (1930-1940). Перші серйозні досягнення в китайській фортепіанній творчості пов'язані з композиторською діяльністю Хе Лутіна. Його твір „Флейта пікколо пастуха” має історичне значення для розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, адже європейський музичний досвід цього опусу спирається на національну музику в її поетичному та естетичному аспектах.

Своєрідним і яскравим національним стилем характеризуються твори Цзян Веньє. Композитор народився на острові Тайвань, виріс в провінції Фуцзянь, здобув популярність і широкого визнання в Японії та Китаю. Внаслідок трагічних подій культурної революції не міг займатися улюбленою справою. Драматичний відбиток у долі музиканта, його переживання, звичайно вплинули на стилістику його творчості і зумовили цілий спектр найрізноманітніших виразних засобів, за допомогою яких композитор відтворював у музиці хвилюючі його образи. Однак, як громадянин своєї нації, Цзян Веньє надихався і шукав духовної підтримки в універсальних для китайців компонентах, однієї з них виступала ідея єдності Неба і Людини. Найбільш раннім твором композитора, перейнятим подібним пафосом єднання, є „Тайванський танок” (1934), спочатку задуманий як фортепіанний твір, а після перетворений в водноінструментальний оркестрову композицію. В кінці оркестрової партитури композитор вміщує наступні віршовані рядки власного твору (в оригіналі – на японській мові, так як на момент створення „Тайванського танку” Цзян Веньє знаходився у Японії), які слугували своєрідним змістовим і образним орієнтиром для інтерпретації опусу: „Я побачив тут величну пагоду, Я побачив ще Храм і арену, що ховаються в горах і за лісами...” [5, с. 93].

У „Тайванському танку” Цзян Веньє засобами національної музичної традиції і західноєвропейського композиційного досвіду втілює ідею єдності Неба і Людини. Ця національна ідея стає змістовим стрижнем і в наступному його творі: цикл „Шістнадцять багателій”, що характеризується поетичністю і тісним зв'язком з китайським фольклором.

Третій період – (1940-1950). Твори Хе Путіна і Цзян Веньє, фактично, відкривають нові шляхи в історії китайської фортепіанної культури. У 1940-і роки все більше композиторів звертаються до фортепіанного творчості. Так, у 1945 році Дін Шаньде створює сюїту

„Подорож навесні” [3, с. 231]. У 1948 році Дін Шаньде у Франції пише „Три прелюдії” і „Тему з варіаціями на тему китайської народної пісні”. Ці твори пройняті тугою за Батьківщиною.

Поступово в фортепіанну музику проникають національні елементи, пов'язані з виникненням китайського пролетаріату. Першим фортепіанним твором, що відображає стиль нової епохи, є „Танок з барабаном” Цюй Вея, написаний у 1946 році. Поєднання у творі відомих пісенних і танцювальних мелодій з імітацією ритмічного супроводу гонга і барабана, поліфонічних і гомофонно-гармонічних прийомів, що відтворює триумфальну атмосферу радості трудящих. „Танець з барабаном” Цюй Вея став важливою композицією в історії китайського фортепіанного мистецтва після „Флейта пікколо пастуха” Хе Лутіна. У 1947 році народжується ще один важливий в контексті розвитку китайського фортепіанного мистецтва твір – „У далекому місті” Сан Тона. Це унікальний приклад китайського фортепіанного мистецтва, в якому органічно поєднуються національні традиції і європейський композиційний досвід. Основою розвитку п'єси є варіаційний принцип, так властивий китайському народнопісенному мистецтву. Композитор, зберігаючи в недоторканності контури мелодії народної пісні, поміщає її в рамки атональності. Значення даного опусу визначається атональною побудовою, як наслідок – „емансипації дисонансу”: суміщення цих принципів композиції з народним музичним матеріалом.

У 1949 році відбуваються найважливіші події в суспільно-політичному житті країни – утворення нового Китаю (КНР). Надії і мрії про щасливе життя стають духовним джерелом фортепіанного творчості композиторів. Матеріальні умови для розвитку цієї сфери музичного мистецтва створюють консерваторії, в яких вихованню композиторів та піаністів приділяється прискіплива увага. Ці обставини сприяли розквіту фортепіанного мистецтва.

Першим твором, що характеризується яскравими рисами епохи Нового Китаю, є дитяча сюїта „Веселе свято”, складена Дін Шаньде у 1953 році. Приблизно в цей же час композитор створює „Синьцзянський танок № 1”, у якому засобами своєрідного забарвлення лада, хроматизмів і складного ритму відтворюється життя народу північно-західної провінції Китаю. В цілому, фортепіанне творчість Дін Шаньде відбиває істотний внесок в китайське фортепіанне мистецтво і характеризується яскравою образністю, що відповідає духу часу. Народна музика завжди слугує живильним і надихаючим джерелом для китайських композиторів. До музичного фольклору та звичаїв окремих провінцій Китаю звертається Чен Пейсюнь, твір якого здобув велику популярність – „Гуандунська музика”, що надихає слухача на південні кордони країни. Спорідненість справжніх народних наспівів і характерних зворотів в гармонії надає тканині твору національний колорит.

У п'ятдесяті роки виникають безліч творів, що сприяли розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї. Це варіації „Лан Хуа Хуа”, сонатина Ван лисиця, Варіації

Лю Чжуан, Перша увертюра Чжу Цзяньера, Варіації Стой Чженьміна, „Пісня рибалки” Цзян Венъе, сюїта „Картини Ба Шу” Хуан Хувей,

Зрозуміло, кожен із перелічених творів володіє своїми неповторними особливостями, однак у 1950-х спостерігаються загальні риси в композиторському мистецтві: змістовним та тематичним підґрунтям виступає національний фольклор; гармонійна сторона композиції все більш збагачується унаслідок постійних пошуків у цій галузі; твори відрізняються стрункою і компактною формою. В цілому, у 1950-х роках композиторське мистецтво Китаю досягло справжнього розквіту.

П'ятий період (1950-1960). Кризова ситуація в суспільно-політичному житті Китаю, що склалася в період „культурної революції” відгукнулася і в фортепіанній творчості. З'являється безліч творів в межах політичного впливу. Але, в цей непростий час фортепіанне мистецтво доводить свою спроможність завдяки народженню цілого ряду композицій. Ця обставина обумовила розвиток і справжній розквіт жанру варіацій на народні теми.

Період 1950-1960-х років відзначений створенням таких фортепіанних творів: „Каприс” Сан Тона, Фантазія „Загін червоної гвардії Хонху” Цюй Вей, „Веселе базікання” Ін Ченцзян, „Дні визволення” Чжу Ванхуа, „Молодіжний концерт для фортепіано” групи композиторів, до якої увійшли – Лю Шикун, Сунь Ілін, Пань Імін, Хуан Сяофей. У кінці 1950-х років з'являється фортепіанний збірник на теми казкового балету „Русалка”. Цей цикл, створений У Дзунцзяном і Ду Мінсінем, відрізняється багатством фантастичних образів, змальованих за допомогою ладових засобів. Такі частини збірника, як „Танці водоростей”, „Танці коралів” є справжніми шедеврами національного фортепіанного стилю.

Панорама фортепіанного творчості 1960-х років була б не повною без композитора Ін Ченцзуну, який поклав початок несподіваному в органічному втіленні оперного уявлення та фортепіанної музики, що вважалося неможливим у наслідок використання в опері тільки народних інструментів. В наслідок впровадження принципу китайської музично-театральної культури у фортепіанну творчість з'являються твори, які продовжують започатковану традицію: „Хун ден цзи” („Червоний ліхтарик”), в якому вперше вокальний акомпанемент здійснювався на фортепіано. Цей досвід, по-перше, збагатив сам спектакль в естетичному плані і, по-друге, відкрив нові колористичні та драматичні можливості інструменту.

Ін Ченцзун є також автором концерту для фортепіано з оркестром „Жовта річка”, який можемо віднести до провідних творів у контексті розвитку китайського фортепіанного мистецтва. Підкреслимо, що в інтонаційному і фактурному аспекті концерт збігається з стилістикою С. Рахманінова.

У пізній період „культурної революції” з'являються чудові фортепіанні аранжування китайського пісенного фольклору. До їх числа слід віднести: „Чотири народні пісні Шаньбея” (в тому числі „Вилив подяки після звільнення”, „Спільна робота

військових і селян”, „Вишивання напису на золотому полотні”), „Річка Люян”, „Сто птахів оспівують Фенікса”, „Три рази розцвітають квіти абрикоса муме” Ван Цзяньчжона, „Осінній місяць відбивається в спокійному озері” Чен Пейсюня, „Луна, відображена в річці Ерцюань” Чжу Ванхуа і „Сіянняюгу” Лі Інхя.

Крім того, формується жанр етюдів. Велику увагу йому приділяють композитори Чжао Сяошен і Ні Хунцзін. Фортепіанна аранжування Ван Цзяньчжона „Сто птахів оспівують Фенікса” – відомий в Китаї твір. У цій п'єсі за допомогою імітації в фортепіанній фактурі співу різних птахів – зозулі, фазана, іволги і інших пернатих – відбивається і яскрава живописна картина, передається постійне пошвавлення і життєва сила природи. Це не тільки приголомшливе мистецтво наслідування, але й черговий приклад втілення національної ідеї єдності Неба і Людини. Ідея гармонії знаходить відображення і в наступному фортепіанному творі Ван Цзяньчжона – „Три рази розквітли квіти абрикоса муме”, також є аранжуванням народної мелодії.

Таким чином, період „культурної революції” в фортепіанній області характеризується тим, що провідним жанром стає аранжування, в той час як оригінальні твори практично не створюються. Зрозуміло, аранжування має особливе, значне і, безумовно, важливе місце у фортепіанному мистецтві Китаю, однак свого роду „диктаг” цього жанру в 1960-і роки, обумовлений, в тому числі, і суспільно-політичною ситуацією, що гальмувало розвиток національної техніки композиції.

Шостий період – (1970-1980). Після закінчення культурної революції (1976 рік) фортепіанна музика в Китаї отримує поштовх до подальшого розвитку. У цей час народжуються великі і зрілі твори: „Живопис Хігашіяма Кайї” (1979) Ван Лисана, концерт для фортепіано з оркестром „Гірський ліс” (1979) Лю Доньняня.

Музика Концерту відрізняється органічним поєднанням „нового слова” в композиції, з одного боку, а з іншого, – патріотичністю, ліричністю, глибоким і сердечним почуттям, які є невід'ємними і традиційними характеристиками музичного мистецтва Китаю, що жорстоко заборонялись в період „культурної революції”, і тому з таким ентузіазмом сприймалися слухачами на новому етапі розвитку фортепіанного мистецтва. Концерт для фортепіано з оркестром „Гірський ліс” Лю Доньняня китайський музикознавець Вей Тінге називає „шедевром фортепіанної музики в сучасному національному стилі” [3, с. 234]. Він підкреслює, що „такі візуальні види мистецтва, як живопис, фотографія, кіно, звичайно ж, можуть покликати у людей враження про південну природу, однак найбільш яскравий, вичерпний її образ складається після прослуховування „Гірського лісу”: як ніби дійсно потрапляєш в безмежний, красивий субтропічний ліс і відчуваєш легендарний дух єднання з природою” [там само].

Ідея єдності Неба і Людини є смисловим стрижнем і для Концерту для фортепіано з оркестром „Весняні пейзажі” (1986) Ду Мінсіня. Друга частина

Концерту являє собою своєрідний міх ліричного адажіо і серенади. Спокій і насичений національний колорит мелодики, мальовничість і чистота інструментальної фактури викликали до життя наступний вислів музикознавця Сюй Хайлінь: „Ця музика” як потік води, безперервно б’є в камінь, як спів іволги, що доноситься здалеку, як туман, що осідає на безмежні простори ...” [5, с. 94].

В період кінця 1970-1980-х років китайські композитори продовжують творчі пошуки, пов’язані з синтезом європейської та національної музичних традицій. Це стосується, наприклад, атональності. Вільна атональність прослідковується в такому творі, як п’єса „Укуй” (1983) Чжоу Луна. Образ п’єси „Укуй” пов’язаний з традиційним танцем маньчжурів, що живуть на північному сході Китаю; танцюристи надягають маски тигра, оленя, ведмедя, леопарда і імітують полювання. Гаряча атмосфера народного танцю цілком органічно відображається сучасними засобами композиції; відсутність певного ладового центру і найрізноманітніша метроритмічна сторона твору підкреслюють його архаїчний, а деколи могутній характер. Перша фортепіанна соната (1986) – атональної опус Цзян Цзусіня. Підзаголовок „Соната-фантазія” обумовлює її образний світ і яскравий розвиток фортепіанної культури Китаю.

Сьомий період (1990 – початок XXI століття).

Національне начало, безумовно, є головною складовою у фортепіанних творах китайських композиторів. Народний пісенний і інструментальний фольклор слугує образною та інтонаційною основою практично всіх фортепіанних творів, створених в Китаї протягом ХХ століття. Однак неможливо обійти стороною ту обставину, що багато музикантів Китаю здобули освіту в Європі, Росії та Америці. Знайомство з музичною культурою цих країн не могло не накласти відбиток і не вплинути на їх власний творчий процес. Зрозуміло, зазначений вплив жодним чином не ставить під сумнів художню самодостатність і значущість китайського фортепіанного мистецтва. У своїх фортепіанних творах китайські композитори, особливо, в останні роки ХХ століття продовжують звертатися до таких стилістичних явищ західноєвропейської музичної культури ХХ століття, як атональність і додекафонія. Так, драматургія поліфонічного збірника Чень Міньчжі „Тринадцять прелюдій і фуг” буде наступним чином. Кожен міні-цикл (прелюдія і fuga) починається з певного тону, згодом утворюють дванадцять тоновий ряд, який і є основою для тринадцяти прелюдій і фуг. Іншими словами, порядок звуків в позначеному ряді співвіднесений з початковим тоном кожної прелюдії і fugи. У п’єсі „Картина” Ван Цзяньчжона (1994) також використовуються композиційні принципи західноєвропейської музики ХХ століття, про що свідчить поліладовість твору.

Висновки. В кінці ХХ – початку ХХІ століття концептуальні основи композиції та стилістика китайського фортепіанного мистецтва відчувають серйозні зміни. Цей час характеризується небувалим ентузіазмом трьох поколінь китайських композиторів, які розробляли національну гармонію, збагачу-

вати і розширювати тематику і змістовну основу фортепіанного творчості.

В фортепіанній сфері можемо виділити декілька напрямків. Твори (більшу частину яких складають аранжування), засновані на традиційній народній музиці; оригінальні твори, тобто твори без прямих тематичних запозичень з фольклору. Це збірка „Гашань” Ван Лисина, „Гірська пісня і весела музика, що виконується на мідному барабані” Лу Пей, сюїта „Яскраві гірські квіти” Цзян Цзусіня, Концерт для фортепіано з оркестром „Весняні пейзажі” Ду Мінсіня; твори, створені із застосуванням принципів атональності, додекафонії або інших сучасних технік композиції. До цього напрямку відносяться: Три прелюдії і fugи, Вісім фортепіанних поліфонічних мініатюр Чен Мінчжу, „Осіннє поле” Гао Вейцзе, „Картина”, „Гумореска” Ван Цзяньчжона, цикл „Живопис”, Вісім фортепіанних п’єс для дітей, Чотири маленькі прелюдії і fugи, Сонатина, Шість прелюдій Дін Шаньде, Перша соната Цзян Цзусіня і багато інших.

Протягом століття китайські композитори розробляли національні основи фортепіанного мистецтва, становлення якого проходить етапи розвитку від найпростіших і знаходяться під явним впливом європейської традиції інструментальних аранжувань народних мелодій до самостійних і сучасних як в плані тематизму, так і в області гармонії, форми і техніки композиції творів.

Література:

1. Благодатов Г. Китайская музыка // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – М., 1974. – С. 807–815.
2. Конфуций. Изречения. Книга песен и гимнов / Конфуций. – Харьков : Фолио, 2002. – 447 с.
3. Маркова Е. Архетипические и хронологические параллели культур Востока и Запада как основания музыкальной метафизики / Елена Николаевна Маркова // Проблемы современности : культура, мистецтво, педагогіка : [збірник наук. праць / гол. ред. В.Л.Філіппов]. – Луганськ, 2008. – Вип. 9 (2008). – С. 230–237.
4. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ма Вей.. – Одеса, 2004. – 17 [1] с.
5. Ту Дуня. Философско-эстетические предпосылки китайского театра в его параллелях к европейской оперной традиции / Ту Дуня // Проблемы современности: культура, мистецтво, педагогіка : [збірник наукових праць / заг. ред. Філіппова В.Л.]. – Луганськ, 2004. – Випуск 2. – С. 90–99.