

УДК 786.2.082.2(510)+78.071.1(510)(092)

Пан Вэй (КНР)

ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (ЛО ЧЖУЖУН, СЮЙ ЧЖИБИНЬ, ХУАН ХУВЭЙ)



Пан Вэй — стажер кафедры музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства УО «Белорусская государственная академия музыки» (Хэнаньский университет, г. Кайфэн, КНР)

В XX веке фортепианная соната значительно эволюционировала. Она впитала в себя особенности творчества композиторов разных национальных школ и стилевых направлений, приобретала черты устойчивого и исключительно многообразного явления. И все же классическая концепция жанра сохранила свою значимость: почти все крупные композиторы этого времени обращались к ней в своих масштабных инструментальных сочинениях. Этим и обусловлен широкий интерес к ней со стороны исследователей. Новыми гранями соната раскрывается в творчестве французских авторов начала XX века (Г. Форе, П. Дюка, К. Дебюсси, М. Равеля) с характерными для нее импрессионистической образностью и новаторскими приемами выразительности (использование экзотических элементов, расширение ладово-гармонических средств и т. д.). Яркими образцами позднеромантической трактовки жанра являются фортепианные сонаты А. Скрябина (6-я–10-я, 1911–1913), пианистический стиль которых «приводит к пределу многие черты романтического «образа фортепиано» [3, с. 75].

Влияние романтической поэмы обусловило возникновение одночастных фортепианных сонат (5-я–10-я сонаты А. Скрябина, 2-я–3-я сонаты Н. Мясковского, 1-я и 3-я сонаты С. Прокофьева, 1-я соната Д. Шостаковича, Соната op. 1 А. Берга), первые образцы которых появляются в музыке Ф. Листа (сонаты для фортепиано). Иные выразительные возможности сонаты выявляются в творчестве Н. Метнера, внесшего значительный вклад в развитие жанра (14 фортепианных сонат). Он расширил и обогатил образный спектр сонаты целым рядом новых признаков, почерпнутых из других программных или лирико-характеристических (литературных и музыкальных) жанров («Соната-элегия», «Соната-воспоминание», «Соната-сказка», «Соната-баллада», «Соната-вокализ», «Соната-идиллия» и др.). Традиции большой романтической сонаты развивали С. Рахманинов и К. Шимановский. Самобытное концертное преломление соната получила у Б. Бартока, опирающегося на фольклорный музыкальный материал (Сонатина

на румынские темы, 1915, Соната, 1926). Соната № 2 И. Стравинского (1924) намечает пути развития неоклассической трактовки жанра, для которой характерно обращение к принципам музыкального мышления эпохи барокко.

Неоклассическая стилевая тенденция 20–30-х гг., возникшая в противовес традиционной позднеромантической манере письма, в той или иной мере затрагивает фортепианную музыку и других композиторов — Н. Мясковского (4-я соната, 1924), А. Александрова (6-я соната, 1925), Д. Кабалевского (1-я соната, 1927). Проявления неоклассицизма во французской музыке XX столетия (Д. Мийо, Ф. Пуленк, А. Онеггер и др.) связано с обращением к старинным французским сонатам. «Свойственное неоклассицизму свободное использование старинных стилей и жанров стало одной из существенных черт музыки второй половины XX века» [2]. Яркой страницей в истории развития жанра являются фортепианные сонаты С. Прокофьева (9 сонат, 1909–1947). Ярким примером «отхода от односторонних устремлений» (Л. Гаккель) являются и сонаты П. Хиндемита (3 сонаты, 1936, Соната для 2 фортепиано, 1942): «неоклассические решения сочетаются с приемами иллюзорно-педального, концертного изложения; гибкость и разнообразие письма отвечают <...> качеству эмоциональной полноты творчества» [3, с. 16]. Аналогичные тенденции движения к синтезу прослеживаются и в фортепианной музыке 30–40-х гг. Б. Бартока (Соната для 2 фортепиано и ударных инструментов, 1937), Д. Шостаковича (2-я соната, 1943).

Значительному обновлению соната подвергается в музыке П. Булеза (3 сонаты для фортепиано, 1946, 1948, 1957) и Дж. Кейджа («Соната и интермедия» для «подготовленного» фортепиано), использующих новые типы композиционной техники и приемы письма. Они порывают с классической традицией. Появляются сонаты, трактованные в основном как инструментальные пьесы, которые не содержат в цикле ни одной части в сонатной форме и лишь претворяют некоторые принципы сонатности. Подобные явления наблюдаются также в музыке К. Пендерса, Б. Тищенко и др.

Соната в творчестве китайских композиторов также приобретает своеобразные черты и индивидуальный облик. Она представлена в разных композиционных вариантах, жанровых структурах и типах концепции. В них доминирует индивидуальность авторов, органично соединивших в своем самобытном стиле общеевропейские принципы профессиональной композиторской традиции и собственно национальное китайское начало.

В статье прослеживаются некоторые черты обновления жанра и формы сонаты в творчестве композиторов Ло Чжужуна, Сюй Чжибиня, Хуан Хувэя.

В трактовке каждой из рассматриваемых сонат китайских композиторов выделяются как традиционные, так и оригинальные черты. Характерными являются тенденции к неоклассицизму с его определенностью тематизма, ясностью логических конструкций. В сонатах Ло Чжужуна¹ классицистские особенности проявляются в общей структуре сочинения, выстроенной по традиционной модели трехчастной (сонаты № 1 и № 3) или двухчастной (соната № 2) сонатного цикла. При этом композиция сонат № 1, 2 более классична, чем третьей, если принять во внимание строение первой части цикла — сонатного аллегро, тематизм которого

жанрово определеннее, структура тем более завершенная, доведенная до значения законченной мысли.

I часть сонаты № 1 включает в себя двухтемную экспозицию с образным, тональным противопоставлением (d-moll с дорийской окраской, пентатоника — fismoll с фригийской окраской), небольшую разработку и репризу, тонально сближающую основные темы. При этом качественно новый тематизм максимально выделяется контрастным характером исполнения (ГП — Allegro scherzando, ПП — Meno mosso, tranquillo e cantando), жанровой определенностью (искристый блеск, скерцозность — повествовательность, песенность), метроритмическими, фактурными и динамическими средствами.

Образная линия, намеченная в побочной партии, отчасти продолжает свое развитие во II части (Andantino), написанной в простой трехчастной форме. Обращает на себя внимание также и сходство ритмического рисунка начального мелодического «зерна» обеих тем с характерными заливочными нотами и оригинальными фактурными приемами (переключки голосов в первой теме и прием постепенного наслаивания звуков на выдержанный бас в виде тонической квинты во второй) (нотный пример 1).

Нотный пример 1

Тема побочной партии I части



¹ Ло Чжужун (род. в 1924 г. в провинции Сычуань) — известный китайский композитор, теоретик. В 1942 г. поступил в Сычуаньский институт искусств по специальности «скрипка». Затем продолжил учебу в Шанхайской консерватории по классу скрипки и композиции. Его учитель по композиции Тань Сяолин был учеником П. Хиндемита. В 1949 г. обучается полифонии у профессора Дин Шаньдэ. По окончании консерватории работал там преподавателем. Позже переехал в Пекин, где работал преподавателем и совершенствовал свое композиторское мастерство. Сочинил произведения в разных жанрах: 2 симфонии, симфонические поэмы, музыка для оркестра, духовой квинтет, 2 сонаты для фортепиано, песни, музыкально-танцевальная композиция «Павлин», хоровые обработки народных песен и др. Кроме того написал книги «Теория и практика композиции», перевел труд П. Хиндемита «Техника музыкальной композиции».

Тема II части



Своеобразное звучание первой теме придают полифункциональные созвучия. Мелодия темы II части вызывает ассоциации с темой главной партии из I части 3-й сонаты Хиндемита (1936). Здесь композитор опирается на манеру позднеромантического пианизма и, в частности, развивает начинания фортепианного стиля К. Дебюсси: оригинальные фактурные приемы, широко расставленная, «многоэтажная» мелодизированная фактура, с одной стороны, резонирующая на педали аккордика, колористичность и функционально

неопределенная кварто-квинтовая основа гармонии и мелодии, модальность — с другой.

В III части этюдно-токатного плана обращает внимание своеобразие трактовки сонатной формы в условиях пентатонно-ладовой системы музыкального мышления: мелодии главной и побочной тем строятся на основе пентатонического звукоряда (минорная пентатоника a-c-d-e-g-e-g-a-h-d). В разработке широко используются приемы полиритмии (нотный пример 2).

Нотный пример 2



Высокая концентрация музыкального тематизма, удивительная стройность развития, равновесия и симметричности формы (зеркальная реприза) в III части Сонаты № 3 свидетельствуют об архитектурной классичности сонатной композиции.

В процессе анализа проступает ряд закономерностей, которые отражают современную тенденцию к индивидуализации разных сторон музыкального произведения — концепции, драматургии, композиции, тематизма — и принципов его развития.

Существенны композиционные нарушения в первой сонате Ло Чжужуна. Внешне все сводится к сокращениям в репризе, по сути же — к обострению неустойчивости, к снятию всех тех элементов формы, которые говорили о завершенности, симметрии, внутреннем гармоническом равновесии. Экспозиция по размерам значительно превышает другие разделы (экспозиция — 65,5 такта, разработка — 23 такта, реприза — 46,5). С первых же тактов темы начинается ее активное развитие. На первый план выступает мозаичность тематизма, техника его дробного развертывания и объединения в целое только благодаря формообразующей роли фактуры. И не случайно в конце сочинения компо-

зитор еще раз проводит основную тему, создавая таким образом тематическую арку и подчеркивая завершающий характер раздела.

Новаторскими чертами отмечена Соната № 3, представляющая собой нетрадиционный сонатный цикл. Необычна трактовка формы I части, что обусловлено новым интонационно-мелодическим строем, свободной атональностью. В области мелодического письма ошутимо явное преобладание декламационно-речевых интонаций, линейная жесткость, острый тематический рельеф, сжатость формы, а в образно-эмоциональном плане — объективированная остротенность, некий рационализм эмоции. Подобно композиторам-нововенцам (Шенберг, Веберн), композитор избегал крупных инструментальных форм в условиях свободной атональности. К тому же в связи с исчезновением ладотональных соотношений реализация важнейших принципов сонатной формы становится трудновыполнимой. Так же как и у Дебюсси, в I части сонаты Ло Чжужуна контуры сонатной формы не обозначены ни тонально, ни тематически, ни функционально. В композиции сохраняет свое значение и действие наиболее общий принцип — трехчастность, возврат

к начальному построению, отдаленное сходство с симметричностью и относительное равновесие неустойчивости, обрамленная замкнутость формы. Все другие компоненты сонатной формы теряют свою функциональную определенность и устойчивость. Таким образом, тематизм Allegro — предельно индивидуальный, характерный и эмоциональный — структурно оформлен трехчастной формой.

II часть (Adagio recitativo) выполняет функцию драматургического центра произведения. Эмоционально-взволнованные интонации вопроса и восклицания сменяются уравновешенными спокойными репликами-ответами. В связи с разнонаправленными экспрессивными скачками (особенно характерны броски на диссонансирующие интервалы септимы, малой ноты, тритона) графический рисунок темы приобретает характер изломанной кривой с

резкими перепадами в стиле шенберговских мелодий. Неравномерность и нерегулярность метроритма (переменность размера в каждом такте, использование смешанных тактов наравне с однородными простыми и сложными, ритмических фигур свободного деления, смена типов движения, ускорения и замедления метроритмической пульсации), создающие ощущение ритмической свободы нового уровня (что сближает со Стравинским), вносят элемент импровизационности в нотный текст. Тем самым композитор достигает особой психологической выразительности, интенсивности выражения, а также свободы высказывания, так как речитативный поток неповторяющихся интонаций, имитирующих взволнованную человеческую речь, в отличие от кантилены, не укладывается в заданные структурные рамки (нотный пример 3).

Нотный пример 3



Финал — проникнутое чертами наивной непосредственности скерцо — переводит действие из сферы субъективных переживаний в объективный мир событий. Здесь сонатность сохраняется в общих чертах, так как сам контраст основных тем главной и побочной партии относителен: в них отражены различные грани одного и того же музыкального образа. Помимо того, темы родственны и составляют общую протяженную линию мелодического прорастания, являя собой высокую ступень интонационного, мелодического родства голосов. Этим обусловлено незначительное развитие в лаконичной разработке.

Отличительным признаком нетрадиционно трактованной формы Сонаты № 3 Ло Чжужуна является также преобладание миниатюрных музыкальных форм внутри цикла (I часть — 57 т., II часть — 11 т., III часть — 73 т.), в которых резко увеличиваются интонационная и гармоническая напряженность и организованность звуковой ткани, концентрация «музыкальных событий» и связанная с этим «информационная плотность» музыкального потока. Этот

фактор, несомненно, сближает ее с музыкой А. Веберна, в инструментальных пьесах которого уплотненность музыкального времени достигает еще большей концентрации, а структурная инерция полностью исчезает². В конце сочинения как самостоятельный комплекс выступает резко диссонансирующее сочетание звуков, которое в позднеромантическом гармоническом контексте могло выступать только в качестве фигурационного созвучия.

Большая индивидуализация жанра, трактовка его в духе романтической поэтности характерна для сонат **Сюй Чжибиня**, **Хуана Хувэя**. Циклическая композиция сжата здесь до размеров одного сонатного аллегро. При этом в отличие от одночастных

² Шесть багателей для струнного квартета, op. 9 (1913), Пять пьес для оркестра, op. 10 (1913) Веберна представляют тип музыкального афоризма в чистейшем виде. Четвертая пьеса из op. 10 занимает лишь шесть тактов и длится всего несколько секунд.

сонат Ф. Листа сонатам китайских композиторов не свойственны черты одночастно-циклической формы. В музыке Сюй Чжибиня, Хуана Хувэя позднеромантические традиции причудливо переплетаются с иными стилевыми воздействиями — от импрессионизма, экспрессионизма до авангардизма. В обеих сонатах форма концентрируется вокруг развития двух контрастных (танцевальной — песенной) тем. Структурная рельефность сонатной формы достигается отчетливой обособленностью экспозиционных разделов.

Трактовка сонатной формы **Сюй Чжибинем**³ отличается характерной для композиторов-романтиков свободой: перенесением центра тяжести с главной на побочную партию, на драматургический конфликт тем и, с этой целью, обострением контрастирования тем, партий и разделов, вплоть до их обособления (характерно также для Хиндемита и в меньшей степени — для Онеггера), нарушением тональной драматургии (тема побочной партии не изменяется в репризе), применением образной трансформации (романтического варьирования) в разработке. Меняется и традиционная семантическая функция тем: песенная главная партия по сравнению с подвижной танцевальной побочной



Нотный пример 4

В процессе переработки и преодоления множества незаконченных, непрерывно разрабатываемых тем-эмбрионов (с подобной техникой можно встретиться

³ Сюй Чжибинь родился в 1967 г. в г. Наньцзинь. В 1989–1993 гг. учился в Наньцзиньском институте искусств на факультете композиции. В 1992–1994 гг. учился полифонии и искусству фуги у мастера полифонии Чэнь Чжимина. В 1996–1997 гг. являлся стажером в Шанхайской академии музыки на факультете композиции. В 1998–2001 гг. учился в Шанхайской академии музыки на факультете композиции и получил степень магистра. В 2001 г. поступил в аспирантуру в класс Чжао Сяошэн, у которого учился оркестровке. С профессором Линь Хуа совершенствовал полифонию. Среди его известных сочинений: «Полифоническая сюита», «Фуга» (1993), Соната для гобоя и фортепиано (1994), Сонатина для фортепиано (1996), пьеса для камерного оркестра «У Син» (1997), «Весенняя мелодия» для скрипки и оркестра (1999), симфоническая фантазия «Ба Ван Дин» (1999), струнный квартет «Миг» (2003), пьесы для оркестра «Украшение» (2000), «Туманность» (2003). Написал научные труды: «Учение об особенностях тональности в книге Хиндемита «Игра тональностей», «О жизни и творчестве Тору Такемичи», «Техника и композиция музыкального творчества Тору Такемичи», «Характеристика пространства и времени современной западной музыки» и др.

темой более спокойна, менее действенна и динамична.

Разработка — действительно-драматический центр — достаточно развернута и включает в себя несколько этапов, раскрывающих все потенциальные возможности тем в многообразных планах. I этап — развитие темы побочной партии с вкраплением тематического материала главной партии — стаккато-угрожающего оstinato повторяющегося мотива, основанного на квартаккорде (7–8 такты) и подвергающегося новым ритмическим преобразованиям (синкопированная тема т. 66–78). II этап — развитие темы главной партии, контрапунктическое соединение разных ее элементов. III этап — дальнейшее развитие элементов побочной партии, активизация движения, ведущего к главной кульминации сочинения, усиленной динамически (*fff*) и фактурно (тема в октавном удвоении), приходящейся на начало репризы, — новый этап трансформации тем.

Разработка показательна своей неустойчивостью. Гармонический облик ее определяют диссонантные политональные наложения квинтаккордов, квартквинтаккордов с добавленными тонами, остро диссонантное секундовое оstinato и др., подчеркиваемые острыми акцентами (нотный пример 4).

у Шостаковича) композитор стремится достичь завершенности и образного обобщения-вывода. Однако в репризе сближения тем не наблюдается. Главная партия обособлена, воплощает собой резкое переключение в другой образно-эмоциональный план. В начале темы проявляются черты импрессионистской звукописи: «расслоение» фактурной ткани на самостоятельные голоса, несовпадение звучания фактурных линий вследствие полиритмии. Неповторимый облик сонатно-циклической формы подчеркивает также большая ее устремленность, динамичность при равновесии и симметричности целого (сонатная форма с зеркальной репризой).

В одночастной сонате **Хуана Хувэя**⁴ также наметились основные черты его сонатной формы. Конструктивная

⁴ Хуан Хувэй родился в 1932 г. в г. Нэйцзян провинции Сычуань. В 1954 г. окончил Сычуаньскую академию музыки, факультет композиции. Преподавал в ней и являлся деканом факультета композиции. Член комиссии Союза китайских композиторов и музыкантов, член правления Союза китайских музыкальных авторских прав, заместитель начальника комиссии теоретического творчества Союза сычуаньских композиторов и музыкантов, профессор Сычуаньской академии музыки. Издал более 100 музыкальных

ясность и уравновешенность композиции, симметрия разделов, точность и выверенность схемы (экспозиция — 37 т., разработка — 41 т., реприза — 37 т.) соседствуют с яркочерным характерным началом (*Allegro giocoso* — *Andante Cantabile, dolce*). Уже в первой фазе развития возникли действие, переключение ситуации и времени: изменение характера и темпа.



Нотный пример 5

Лаконизм, ясность, графичность являются здесь определяющими. Фактура становится прозрачной, сводится к двухголосию. Полифоническая вариационность становится ведущим приемом тематического развития в противовес процессуальной, драматизированной разработке классического и романтического типов. И в этом композитор продолжает традиции Хиндемита, который достигает органичного синтеза полифонии, вариационности и сонатности. Что же касается главной партии, где доминируют оstinatность и моторность движения, то здесь ударно поданные и акцентированные на слабые доли красочные кварто-квинтовые созвучия с добавленными секундами и кластеры своим происхождением обязаны бартоковскому фортепианному импрессионизму, развивающему традиции красочно-колористического стиля Дебюсси.

Таким образом, в сонате композитор исходит из нескольких стилевых моделей: *современного ударно-беспедального* концертного пианизма бартоковского типа и баховского инвенционного письма (побочная партия близка сонате Стравинского, III ч., 1924, сонатам Хиндемита).

Завершая обзор сочинений Ло Чжужуна, Сюй Чжибиня и Хуана Хувэя, отметим следующее. Трактовка китайскими композиторами жанра сонаты многовариантна и оригинальна. Идея сонатности получила у них своеобразное творческое преломление, обусловленное особенностями авторской концепции, национальной традиции и музыкального языка.

Форма сонат эволюционирует от традиционного построению трехчастного цикла (сонаты Ло Чжужуна) к одночастности (сонаты Сюй Чжибиня, Хуана Хувэя). С одной стороны, возникает стирание границ формы и

сочинений, среди которых: пьесы для фортепиано «Картина о Башу», «Песня о горе Э Мей», «Фантазия о реке Дялин», сонатина для фортепиано, пьеса для флейты и фортепиано «Солнце светит на горе Тянь-Шань», песни («Вечная песня» и др.), танцевальные пьесы, оперы и т. д. Является автором научных книг «Основные понятия о сочетаниях гармонии», «Модуляция».

Отметим активность вариационных процессов в разработке музыкального материала, построенной на элементах главной партии, и важную роль полифонического начала в изложении и развитии материала побочной партии (в экспозиции тема изложена каноном) (нотный пример 5).

функций разделов (аналогично у Дебюсси), что ведет к нейтрализации смыслового начала композиции (Соната № 3 Ло Чжужуна, I часть), с другой стороны — отношение к композиции как к незыблемой основе формы, несущей логическое содержание идеи (сонаты Хуана Хувэя, Соната № 1 Ло Чжужуна).

В сонатной форме Сюй Чжибиня и Хуана Хувэя (подобно музыке Онеггера и Хиндемита) обнаруживается сочетание классической ясности и содержательности формы с некоторыми романтическими тенденциями. Разработка выступает и как продолжение намеченных экспозицией типов развития, и как романтическая трансформация тем, направленная на отрицание исходного качества темы, перерождение образа (прием многих современных сонатных форм), и как кульминационное их вознесение, гротескная гиперболизация до степеней грандиозного в своей предельной мощности и экспрессивности в репризе.

В сонатном творчестве Ло Чжужуна прослеживается эволюция от романтической интерпретации сонаты к более свободной современной трактовке цикла (и в частности, сонатной формы). Краткость, афористичность, подчас упрощенность структуры, отход от сонатных принципов в I части цикла, неповторность тематизма, характерная для речитатива индивидуализированная мелодика с применением хроматических интервалов и широких скачков и детализированная динамика определяет своеобразие индивидуальной стилистики 3-й сонаты композитора.

С поисков новой выразительности начинается изменение качества формы, в том числе и сонатной, в новом ее толковании.

Новизна сонат заключается в осязательной свежести интонационного материала, его национальной окраске. Проникновение в тематизм народно-песенного и народно-танцевального жанрового начала особенно ярко в сонатах Сюй Чжибиня и Хуана Хувэя. Все более вытесняются традиционные стабилизирующие факторы музыкальной структуры: регулярность метрической пульсации и известная устойчивость, стабильность ритма, четкая функциональная дифференциация музыкальной ткани на фактурные планы и преобладающая квадратность синтаксических струк-

тур, распределение музыкального материала согласно той или иной классической композиционной схеме и точные репризы. Как правило, отсутствуют так называемые неиндивидуализированные общие формы звучания, которые в классической музыке оттеняли тематический рельеф. Раскрепощению музыкального мышления способствовало также стремление Ло Чжунуна, Сюй Чжибиня и Хуана Хувэя к новым, необычным звучаниям (атональная гармония, линейная полифония, нерегулярность метра, терпкие бифункциональные или битональные напластования, кластеры, тяготение к остинатным приемам и т. д.). Характерным признаком нового состояния ладотональной системы оказывается нарушение инерционности в звуковысотной ткани и свободное движение созвучий нетерцового строения (в котором аккордовые звуки объединяются

с неаккордовыми), прежде возможных лишь в качестве так называемого случайного проходящего или фигурационного сочетания. При этом прослеживается стремление китайских композиторов второй половины XX века к тембродинамическому разнообразию звучания, расширению диапазона динамических и темповых соотношений. Вышеназванные приемы, объединяясь, способствуют разворачиванию новой по качеству сонатной формы.

Таким образом, индивидуальная трактовка жанра возникает, с одной стороны, как следствие пересечения закономерностей музыкального мышления классического и романтического стилей, с другой стороны — принципов, выработанных в доклассической (в первую очередь — вариационный и полифонический) и современной музыке XX века.

Список литературы:

1. Валькова, В. Соната / В. Валькова // Муз. энциклопедия. — М., 1981. — Т. 5. — С. 196–199.
2. Варунц, В. Неоклассицизм / В. Варунц // Муз. энциклопедический словарь. — М., 1991. — С. 379.
3. Гаккель, Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. — Л., 1990.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются жанрово-стилистические особенности претворения европейских тенденций в развитии сонатного цикла в творчестве китайских композиторов Ло Чжунуна, Сюй Чжибиня и Хуан Хувэя. Особое внимание уделено проблеме обновления жанра и формы сонатного цикла во взаимосвязи с музыкально-образным содержанием. Анализ сонат осуществлен на основе методологии целостного анализа с использованием методов современного музыковедения.

УДК 784(510)+78.071.1(510)(092)

Фэн Лэй (КНР)

ПОЭТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПЕСЕН КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 20–40-х гг. XX ст.



Фэн Лэй — аспирантка кафедры музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства УО «Белорусская государственная академия музыки»

Неразрывная связь текста и музыки — наиболее характерная черта древнего китайского искусства. Презентация поэтических текстов, как правило, представляла собой его вокализацию. Поэтому анализ такого сравнительно нового для современного китайского музыкального искусства явления как *художественная песня*, предполагает обращение исследователя к истокам китайской поэзии. В статье предпринимается попытка анализа образного содержания художественных песен, написанных в

традициях «ши» и «цы» на древние и современные поэтические тексты.

Анализируя содержание древней китайской поэзии, следует отметить, что, как и во времена далекой древности, в период средневековья поэзия истолковывалась как единение слов и душевных порывов. «Поэзия — это выражение устремлений души. Пребывая в сердце, она соответствует его устремлению; выражаясь в словах, она становится поэзией. Когда в

душе рождается чувство, оно ищет способ выразить себя в словах; когда слов становится недостаточно, оно печалится об этом и выражает себя в стихах; не находя удовлетворения и в стихах, оно заставляет человека непроизвольно пускаться в пляс» («Ши-цзин» — «Книга песен»). Кроме того, в китайской теории литературы существуют суждения о том, что субъективное переживание поэта силою поэзии претворяется во вселенское вневременное состояние и, таким образом, в поэзии находят выражение основополагающие законы бытия. Вместе с тем в китайской поэзии всегда были сильны социальные мотивы, поскольку чиновник, не умевший писать стихи, не мог сдать экзамен на чин, что не означало полного отрыва от народа. Чиновник, часто менявший место службы, всегда был в курсе проблем окружающих его людей. Отсюда — социальная тема китайской поэзии, традиционно обличавшая проступки перед небом и трон¹. В китайской поэзии широко представлена также патриотическая тематика, которая, оживляясь в периоды внешней угрозы, впрочем, не определяла общего уровня китайской поэзии в целом.

Печаль — вот господствующее настроение у китайских поэтов. «В большой мудрости много печали» — гласит китайское изречение. Это печаль долгой разлуки и встреч, напоминающих о беге времени и скором расставании, печаль таланта, не признанного временем, печаль о быстротечности жизни. Вместе с тем печаль от неразделенной любви встречается редко, ибо юность как поэтический образ не занимала заметного места в этой художественной традиции². В эпоху Тан были довольно популярны отшельнические мотивы. Так, например, Ли Бо дважды удалялся в горы. Вот строки из стихотворения, отражающего настроение поэта в этот момент:

*Пытали однажды: мол, что за нужда —
В нефритовых скалах гнездо себе вью?
В ответ улыбнулся и промолчал,
А сердце запело: свободу люблю...
Стремнина персиковых лепестков,
Летающих с обрыва в ущелье теней.
Лишь здесь — небеса,
И земля — только здесь,
А не среди людей³.*

Особое место в традиционной китайской поэзии занимает пейзажная лирика. При всей своей тонкости и тщательной прорисовке китайского пейзажа (в живописи, в стихах, в начертанных кистью иероглифах) —

это всегда взгляд на природу глазами одного конкретного человека, выражение его чувств и настроений. Китайская поэзия требует гораздо большего соучастия, сотворчества читателя, чем поэзия западная⁴. Подобно японским танка, китайской поэзии свойственна незавершенность, недосказанность, требующая активного со-творческого воображения слушателя (читателя).

Традиции китайской поэзии получили своеобразное воплощение в художественной песне 20–40-х гг. XX столетия.

Художественная песня как жанр возникла в Китае как следствие двух основных причин: во-первых, в виду общей демократизации культуры и реформы китайского литературного языка после событий 4 мая 1919 г. (Сюе Тан Юе Гэ); во-вторых, в связи с интенсивным проникновением в китайскую культуру европейских традиций композиторского творчества.

Музыкально-образное содержание художественных песен во многом обусловлено поэтическими текстами, среди которых большая часть принадлежит перу современных поэтов — около 70. Меньшая часть песен написана на древние поэтические тексты — 16 песен, среди которых следует выделить поэтов Су Ши и Ли Бо (Ли Бай).

Интересно сравнить поэтическое содержание песен, написанных на древние тексты в традиции *ши*, с песнями в стилистике *цы*.

В песне «Цветок — не цветок» (1933) композитора Хуань Цзы на стихи поэта Вай Цзюя очень ярко претворена эстетика древней поэтической традиции.

*Цветок — не цветок,
Туман — не туман,
В полночь пришла,
Исчезла с рассветом.
Как сон весенний, пришла...
И вдруг
легким облачком поутру
скрылась бесследно
где-то.*

Остраненность⁵, тонкая лирика, недосказанность, мимолетность сквозят в каждой строчке приведенного поэтического текста. Эта образная сфера весьма характерна для традиции *ши*. Необыкновенно выразительная мелодия песни в пентатонном ладе *гун D* (+ *бянь гун*) на фоне гармонического сопровождения в диатоническом ре мажоре создает настроение грезы и томления (нотный пример 1).

Традиция *цы* предполагает сюжетную поэтическую основу, что ярко проявляется в песне «Течение воды в

¹ Случаи, когда в одном человеке сочетались качества выдающегося мастера поэтического слова, гневного обличителя и чиновника, встречались довольно часто, например Бо, Цзюйи, Су Ши, Ван Аньши.

² Интересно, что даже любовную лирику «Шицзина» («Книги песен») нередко трактовали как иносказание совсем других отношений: тоски о друге или о монаршей милости.

³ Поэтические тексты переведены на русский язык автором исследования — Фэн Лэй.

⁴ Уместно провести параллель с уникальной ритмикой сань-бань, которая воплощается исполнителем непосредственно в момент исполнения и не фиксируется в нотах.

⁵ Понятие *остранение* ввел в литературоведение В. Шкловский.

реке на востоке» (1920) композитора Цин Чжу на стихи классика китайской поэзии Су Ши⁶.

*Течет вода на востоке,
Пенится речная гладь,
Катятся волны одна за другой.
На севере, где казармы «Чжи Би», были войны:
Чжон Лан победил Цао Цао.
Возводят крепость — смешались камни,
Бушуют волны, снежной лавиной катятся воды.
Ах, моя родина, ты рождаешь героев!
В то время Сяо Цяо вышла замуж за Чжои Лан.
Чжои Лан носил красивые одежды и веер,
Но сгорела дотла армия Цяо Цяо.
А сейчас я здесь на экскурсии,
И людям впору смеяться
Над моей сентиментальностью,
Потому что у меня уже седые волосы.
Жизнь прошла, все было сном.
А я, старик, пью вино под луной.*

Поэтический текст обуславливает развернутый характер музыкальной композиции с ярко выраженным балладным колоритом и сложной драматургией. Стилетика песни вызывает аллюзии с творчеством композиторов-романтиков. В ней слышны интонационные и гармонические обороты вагнеровского и листовского плана. Пентатоника в мелодике песни почти не ощущается, очень заметно влияние европейского музыкального искусства эпохи романтизма (нотный пример 2).

Другим интересным примером песни, написанной в традициях *цы*, является песня «Я живу у истоков великой реки» (1930) того же автора, Цин Чжу, на стихи Ли Чжи.

*Я живу у истоков великой реки,
Ты живешь у ее устья.
Каждый день вспоминаю тебя,
И каждый глоток воды
Напоминает мне твой образ.
Когда иссякнет вода, я не вспомню о тебе?
Только единение наших сердец
Оправдает мои воспоминания.*

Музыка песни ассоциируется с шубертовской баркарольностью: тема переливающихся водяных струй (мелодия в сопровождении гармонических фигураций) воплощена весьма выразительно. В окончании произведения ощутима стилистика пафосности, характерная

⁶ Су Ши (известен также под именем Су Дун-по). Род. в 1036 г. в провинции Сычуань, умер в 1101 г. в г. Чэньчжоу. Китайский писатель и политический деятель. Принимал участие в политической борьбе вокруг проектов реформы системы правления. Выступив против высокопоставленного чиновника Ван Ань-ши, в 1079 г., после непродолжительного заключения в тюрьме длительное время провел в ссылке. Су Ши оставил глубокий след во всех «высоких» жанрах литературы своего времени.

для всего музыкального искусства Китая. Ладо-интонационная основа песни соль мажор (нотный пример 3).

Значительная часть песен этого периода живописует картины природы, которые, как правило, отражают переживания автора. Песни «Звездное небо» (музыка Сяо Юмэя, стихи И Вэйчжяя, 1925), «Три желания розы» (музыка Хуань Цзы, стихи Лун Ци, 1932) окрашены интимными красками человеческих переживаний. К числу таких сочинений можно отнести и песню Чао Юаньжэнь на стихи Лю Баньпо «Слушаю дождь» (1927).

*Я бродил по северу почти полгода,
А сегодня впервые всю ночь слушал шум дождя.
Если дождь льет на юге,
Значит, дома вырастет много
Молодых бамбуковых ростков.*

Незатейливый аккомпанемент (арпеджированные аккорды с повторяющимся ми-бемоль, имитирующим капли дождя — *Es-dur*) органично сочетается с выразительной пентатонной мелодией (*зун Es*) (нотный пример 4).

Подобный прием — живописание картин природы как отражение человеческих чувств и настроений — встречается достаточно часто. Таковы песни «Маленькое облако» композитора Чао Юаньжэнь на стихи Ху Ши, «В горах» Чжэн Тяньхэ на стихи Сюй Чжимо, «Песня о бамбуке» Сянь Синхая на стихи Лю Юйси, «Песня о цветах» Не Эра на стихи Сунь Ши и др.

Поэзия любви, томления, переживаний и грез занимает заметное место в камерном вокальном творчестве китайских композиторов. Ярким примером вокальной лирики этого направления является песня «Воспоминания о нем» композитора Чао Юаньжэнь на стихи Лю Баньпо (1926).

*По небу плывут белоснежные облака,
Дует легкий ветерок. Ах!
Ветерок играет моими волосами,
И я вспоминаю о нем!
Свет луны любит море, море любит свет луны. Ах!
Этой сладкой ночью,
Как же мне не вспоминать о нем!
Медленно течет ручей, рыбки резвятся в нем!
Ах!
Ласточка, о чем воркуешь?
Как же мне не вспоминать о нем!
Мандариновое дерево колыхается на ветру. Ах!
Вечерняя заря горит в сумерках. Ах!
Еще не село солнце.
Как же мне не вспоминать о нем!*

Музыка этого произведения вызывает жанрово-стилевые ассоциации с песнями Шуберта и Брамса, которые усиливаются благодаря неторопливому движению вальсовой мелодии и диатонической ладогармонической основе (E — H — E — e — G — e — E). Пентатонные интонации ощущаются слабо. Аккордовая фактура фортепианного сопровождения не отягощает общее лирическое настроение песни. Поэтика песни имеет черты нарратива (нотный пример 5).

Образная сфера разлуки отражена и в песне «Маленькое облако» Чао Юаньжэнь на стихи Ху Ши (1926).

*Небольшое облако медленно плывет по небу.
Луна выглянула из-за облака.
Я долго не видел старого друга,
Хожу без настроения.
Не хочу больше думать о былом,
Не могу выходить из дома и смотреть луну.
Но ее свет сочится сквозь окно
И будит воспоминания о нем.*

Очень выразительная и гибкая речитативная мелодия на фоне гармонического сопровождения хорального характера завершается эмоционально насыщенной кульминацией в основной тональности ре мажор. Медленный темп (*Adagio rubato*), созерцательный характер мелодии на фоне гармонической аккордовой поддержки в аккомпанементе, яркая кульминация придают произведению шумановские черты (нотный пример 6).

Вместе с тем, песня не теряет своей самобытности благодаря мелодическому своеобразие. Стихи этой песни передают переживания героя от разлуки с любимым другом. Эта тема, тема разлуки, весьма популярна в песенном творчестве китайских композиторов. Часто это не только мечты о далеком друге, родных и близких. Эта тема носит и более обобщающий характер разлуки с родиной. Таковы многие песни Сяо Юмэя, Не Эра, Чжан Ханьхуэя, Ся Чжицюя и др.⁷

Трудовая тематика отражена в художественных песнях весьма своеобразно. Это непритязательные по

⁷ «Вопросы». Музыка Сяо Юмэй, стихи И Вэйчжяя (1922)

*Ты знаешь, кто ты? Время прошло очень быстро.
Ты узнаешь осенние звуки? Цветы завяли, деревья зачали!
Ах, ах, ах, ах!
Знаешь ли ты, где наша родина?
Сколько унылых слез она пролила?
Ты думаешь правильно, правильно, правильно...*

*«Песня о Мэй Нянь». Музыка Не Эра, стихи Тянь Ханя (1935)
Братик, ты не забыл меня? Эта твоя любящая Мэй Нянь.
Ты когда-то садился у окна нашего дома,
Пел песню о Красной реке,
А я играла на гитаре.
Мы пели вместе в далеком Наньяне.*

*«На реке Сонхуа». Музыка Чжан Ханьхуэя (1937)
Моя родина близ реки Сонхуа.
Там много лесов и угольных копей,
Тучных пастбищ и хороших посевов.
Моя родина близ реки Сонхуа.
Там моих много земляков и мои престарелые родители.
18 сентября — время разлуки.
18 сентября я потерял свою родину и лишился ее богатств.
Долго я скитаюсь на чужбине.
Когда я смогу вернуться на мою любимую родину?
Когда я смогу вернуться на мою любимую родину?*

мелодике, но очень выразительные акапельные произведения. Исполнитель как бы напевает песню во время работы. Две песни на эту тематику, которые рассматриваются в данном исследовании, написаны в пентатонных ладах: «Песня о продаже ткани» Чао Юаньжэнь на стихи Лю Дабай (1922) — *Es зун*; «Песня о рыбацких лодках» Жэнь Гуана на стихи Ань Э (1934) — *As зун*⁸.

Центральное место в творчестве китайских авторов художественных песен занимает тема Родины и освободительной борьбы. Символами грядущей победы в песнях этой направленности выступают Великая Китайская стена и река Хуанхэ.

«Песня о Великой Китайской стене». Музыка Лю Сюэяня, стихи Пань Цзунуна (1936)

*Великая Китайская стена протянулась
На 10 000 ли через всю страну.
Наши поля — цветущий сад
И благоденствие.
Когда война с японскими захватчиками,
Народ терпит тяготы и невзгоды.
Люди покидают родные места,
Дети остаются без родителей.
Умирают старики.*

*Великая Китайская стена протянулась
На 10 000 ли через всю страну.
Наши поля — цветущий сад и благоденствие.
Хватит враждовать, я хочу вернуться домой.*

«Воспоминания о родине». Музыка Ся Чжицюя, стихи Дай Тяньдао (1939)

*Серп луны высоко в небе, месяц сияет повсюду.
Этой тихой ночью я вспоминаю мою родину.*

⁸ «Песня о продаже ткани». Музыка Чао Юаньжэнь, стихи Лю Дабай (1922)

*Невестка ткала, а брат продавал ткани,
Чтобы купить рис для пропитания.
Одежда детей сильно изношена,
Но нету ткани, чтобы починить белье.
Невестка ткала, а брат продавал ткани.
Но кто их купит? Деревенский богач?
Но наши ткани грубые, самотканые.
Заморские ткани тонкие и дешевые.
Богачу деревни понравятся заморские ткани.
Никто не хочет покупать наши ткани.
Невестка и брат голодают.*

«Песня о рыбацких лодках». Музыка Жэнь Гуана, стихи Ань Э (1934)

*По небу плывут облака, рыбы укрылись в глубине моря.
Попутру рыбаки сушат снасти под солнцем,
Ветер дует им в лицо.
Море вскипело, лодка закачалась на волнах.
Раскинули сети рыбаки, тяжел их труд.
Тяжел их труд и много налогов. Обнищали люди.
У дедушки осталась лишь старая сеть,
Чтобы добыть пропитание на целую зиму.*

Мы отдаем все силы борьбе и не боимся врага.
Еще дальше простирается
Новая Великая Китайская стена.

Музыка песни носит оптимистический бодрый характер (*F gун*). Маршевость, присущая мелодике песни, смягчена синкопированным аккомпанементом, что придает песне черты патетики (нотный пример 7).

Тема Родины очень часто ассоциируется с образом реки. Это не только отражение извечной борьбы земледельцев с засухой и тяжелой работой по орошению земли, но и воплощение отношения людей к водной стихии как одной из основ дальневосточного мировоззрения. «Песня о реке Хуанхэ» (музыка Сянь Синхая), «Песня о реке Яньань» (музыка Чжэн Люйчэня), «На реке Соухуа» (музыка Чжан Хань Хуэй) — во всех этих и многих других песнях образ реки символизирует малую родину жителя Поднебесной⁹.

Ярким примером воплощения патриотического содержания является песня «На реке Цзялин» классика китайской музыки Хэ Лудина на стихи Дуаньму Гунлянь (1939) (нотный пример 8).

⁹ «Песня о реке Хуанхэ». Музыка Сянь Синхая, стихи Гуан Вэйжэня (1935)

Воды реки Хуанхэ текут на востоке на десятки тысяч километров.

Ее течение стремительно, волны пенятся и катятся одна за другой.

Их мощь и сила сродни волку и тигру.

Построили канал и дамбу, и на востоке земля стала плодородной.

Тучные посевы — счастливые люди.

Но пришли японские агрессоры и принесли людям много горя.

Потеря родителей, скитание на чужбине.

Воды реки Хуанхэ текут на востоке на десятки тысяч километров.

Ее течение стремительно, волны пенятся и катятся одна за другой.

А я потерял семью и родных.

«Песня о реке Яньань». Музыка Чжэн Люйчэня, стихи Сюнь Фу (1938)

Чистые и светлые воды реки Яньань.

Мой милый стал солдатом,

Чтобы бороться с японскими агрессорами.

Твоя любимая провожает тебя.

Борись с врагом до победного конца!

Список литературы:

1. Китайская классическая поэзия. — М.: Эксмо, 2005. — 480 с.
2. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. — М.: Астрель, 2001. — 628 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется образное содержание поэтических текстов китайских художественных песен 20–40-х гг. XX ст. В историческом аспекте рассматривается претворение традиций «цы» и «ши» в древних (Су Ши) и современных поэтических текстах песен композиторов Цин Чжу, Чжао Юаньжэнь, Сяо Юмэя, Не Эра и др.

Когда враг захватил нашу деревню,
Я лишился крова, семьи и скота.
Сегодня я вернулся в мой родной город
И гуляю у реки Цзялин.
Все тот же ледоход, та же луна,
Но я лишен мечты и счастья.
Каждую ночь я вспоминал родину
Под звуки журчащей воды.
Я должен вернуться в родные края,
Чтобы собирать урожай и разводить скот.
Я должен вернуться даже под градом пуль.
Я должен вернуться,
Несмотря на штыки врага,
Несмотря на то, что буду повержен врагом.

Несколько особняком стоит произведение Ся Чжицюя на стихи Пань Гоцюаня «Песня о продаже цветов» (1939). Патриотическая тематика в этой песне воплощается в сюжете, живописующем бытовую сценку из жизни продавца цветов (нотный пример 9).

Господин, купите цветы!
Господин, купите цветы!
Это цветы победы!
Это цветы свободы!
Купите цветы, чтобы избавить страну
От нищеты и порабощения.
Господин, купите цветы!
Господин, купите цветы!
Вы можете не любить цветы
И не смотреть на них.
Купите цветы ради своей страны.

Особенности образного содержания китайской поэзии во многом обусловлены мировоззренческими постулатами театроцентризма, свойственными восприятию мира представителями восточной культуры. Так, например, картины осени в китайской поэзии — это мысли о старости и смерти, вызывающие не отчаяние, а светлую печаль приобщения к вековечному круговороту бытия. Изображение птичьего семейства символизирует крепкую и дружную семью. Что же касается поэтической ритмики китайского стиха, она состоит не только в созвучии рифм и музыке тонов, но и ритмике, идущей от повторяемости графических элементов иероглифики.

Указанные «родовые» черты китайской поэзии ярко проявляются и в художественных песнях китайских композиторов начала XX столетия.

Приложение

Нотный пример 1

«Цветок — не цветок». Музыка Хуань Цзы, стихи Вай Цзюю



Нотный пример 2

«Течение воды в реке на востоке» Музыка Цин Чжу, стихи Су Ши (1920)



Нотный пример 3

«Я живу у истоков великой реки». Музыка Цин Чжу, стихи Ли Чжи.



Нотный пример 4

«Слушаю дождь». Музыка Чао Юаньжэнь, стихи Лю Баньпо

Musical score for «Слушаю дождь». The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 我来北地将半年, (I came to the north land half a year). The piano part includes a *simile* marking.

Нотный пример 5

«Воспоминания о нем». Музыка Чао Юаньжэнь, стихи Лю Баньпо (1926)

Musical score for «Воспоминания о нем». The score is in 3/4 time, key of D major. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked *Moderato* (♩=108). The lyrics are: 天上飘着 (The sky is drifting). The piano part includes *rit.* and *a tempo* markings.

Continuation of the musical score for «Воспоминания о нем». The lyrics are: 些微云, 地上吹着些微 (Some light clouds, on the ground blowing some light). The piano part continues with *rit.* and *a tempo* markings.

Нотный пример 6

«Маленькое облако». Музыка Чао Юаньжэнь, стихи Ху Ши (1926)

Musical score for «Маленькое облако». The score is in 4/4 time, key of D major. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked *Adagio rubato*. The lyrics are: 也是浮云也 (It is also a floating cloud). The piano part includes a *p* marking.

Musical score for «Песня о Великой Китайской стене». The score is in 4/4 time, key of D major. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 是 傲云过后 可 光明, 只 不见 去年 的 风 (It is after the proud clouds, only the wind of last year is not seen). The piano part includes *cresc.*, *rit.*, and *rit.* markings.

Нотный пример 7

«Песня о Великой Китайской стене». Музыка Лю Сюэань, стихи Пань Цзенуна (1936)

Continuation of the musical score for «Песня о Великой Китайской стене». The lyrics are: 万里长城万里长, 长城外面是故乡 (The Great Wall is ten thousand li long, outside the Great Wall is my hometown). The piano part continues.

Нотный пример 8

«На реке Цзялин». Музыка Хэ Лудина, стихи Дуаньму Гунлянь (1939)

Musical score for «На реке Цзялин». The score is in 4/4 time, key of D major. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 那一天, 敌人打到了我的村庄, 我便失去了我的 (That day, the enemy hit my village, I lost my). The piano part includes *f* and *mf* markings.

Continuation of the musical score for «На реке Цзялин». The lyrics are: 田舍家人和牛羊, 如今我徘徊在嘉陵江 (The fields, family and sheep, now I wander on the Jialing River). The piano part continues.

Нотны пример 9

«Песня о продаже цветов». Музыка Ся Чжицюя, стихи Пань Гоцюаня (1939)

УДК 786.2.083.6(510)

Ли Сяо Сяо (КНР)

ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ПРОГРАММНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В КИТАЕ



Ли Сяо Сяо — аспирантка кафедры музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства УО «Белорусская государственная академия музыки»

История фортепианной музыки и фортепиано как инструмента восходит к началу активных контактов Китая с европейскими странами. Еще в период правления династии Мин (1368–1644), которому сопутствовал расцвет международной морской торговли, европейские клавишные инструменты того времени были предметом импорта и привозились европейскими коммерсантами в Китай. В качестве общего предположения, в соответствии с записями «Записки из Китая Маттео Риччи», первое фортепиано (возможно, здесь имелся в виду клавикорд) было привезено в Китай этим итальянским миссионером в 1601 г. и подарено императору Минской династии Ван Ли [см. 1]. В последующие почти 300 лет истории Китая фортепиано предназначалось только

для развлечения царственных особ; оно не получило всеобщего распространения, и невозможно говорить о сочинении для этого инструмента большого количества произведений, т. е. о формировании и развитии фортепианной культуры как таковой. Только в начале XX в. фортепиано получило широкое применение, главным образом в движении «Школьной песни»¹

¹ Движение «Школьной песни» связано с возникновением в начале XX в. многочисленных песен в репертуарах музыкальных уроков в новых общественных школах. Мелодии этих песен происходили из европейской, американской и японской музыки. Первопроходцами движения «Школьной песни» стали Шэн Син-гонь, Ли Шу-тон и др.

как аккомпанирующий инструмент, сопровождающий вокальную музыку. Композиторы начали писать фортепианные аккомпанементы к песням и сольные произведения, что дало толчок развитию современного фортепианного исполнительства и композиторского творчества.

В 1915 г. китайский лингвист Чжао Юань-жэн сочинил и издал в США фортепианную программную миниатюру «Марш мира» (March of Peace). Это произведение считается первой в истории китайской фортепианной музыки официально опубликованной фортепианной пьесой. Оно знаменовало начало фортепианного творчества в Китае и, вместе с тем, открывало пути развития здесь программной миниатюры.

Как уже было отмечено, китайская программная миниатюра как феномен искусства возникла в начале XX в. Важнейшей тенденцией генезиса этого жанра является воздействие европейской фортепианной традиции. К началу XX в. фортепианная музыка в Европе демонстрирует зрелые достижения музыкальной культуры, развившиеся на протяжении предыдущих 300 лет. Ее теоретические основы и практические аспекты уже сформировались и были многократно отображены в развитой научно-теоретической системе. В соответствии с этим в качестве своей первоочередной задачи китайские композиторы осознавали необходимость изучения и подражания европейскому опыту.

Программная миниатюра привлекала внимание китайских композиторов, прежде всего, как открытая и свободная в своих художественных формах и содержании жанровая идея. Уже в самом начале истории китайской фортепианной музыки был создан ряд сочинений в этой жанровой сфере. Таковы, например, «Марш мира» (1917), «Случайная пьеса» (1917), «Марш для детей» (1919) Чжао Юань-жэна, «Маленький ноктюрн» Сяо Ю-мэя и др. Многие в этих «зародышевых» произведениях создано на основе усвоения стилистики композиций европейской фортепианной музыки.

Становление исследуемой жанровой сферы, так же как и всего фортепианного искусства Китая в целом, сопровождалось в этот период широкой и интенсивной полемикой. В начале XX в. получили развитие различные взгляды на основы формирования новой китайской музыкальной культуры.

Одно из важнейших направлений китайской фортепианной музыки XX в. представлено творчеством известных композиторов Хэ Лу-тина и Ма Ши-цюна. С их точки зрения, формирование новой китайской музыкальной культуры, и особенно становление жанров для фортепиано или других европейских инструментов, должно быть основано на органичном слиянии китайской традиционной музыкальной культуры с европейской. Применяя прогрессивные европейские композиционные техники, композиторы одновременно выражают мысли и ощущения самого китайского народа, показывают народную характер-

ность в своих сочинениях, которые, как зеркало, отражают современную жизнь и встречают понимание людей.

В 30-е гг. XX в. русский композитор А. Н. Черепнин, который, как известно, в 1934–1937 гг. жил в Китае и занимал пост профессора Шанхайской консерватории, объявил конкурс на лучшее произведение в китайском национальном стиле, что ускорило темпы развития фортепианного искусства в Китае. В конкурсе были отмечены наградами такие известные произведения в сфере программной миниатюры, как «Флейта пастушка», «Колыбельная» Хэ Лу-тина, «Веселый пастушок» Лао Чжи-чэнь, «Колыбельная» Цзян Дин-сяна. Мнение, высказанное Черепниным об использовании элементов китайского национального (фольклорного) стиля в композиции, глубоко повлияло на последующую историю китайской фортепианной музыки. Он был одним из первых, кто предложил китайским композиторам употреблять в своих сочинениях народные мелодии, песни, характерные ладово-интонационные и тембровые особенности. В своей статье о китайской фортепианной музыке он писал: «Мы не можем совсем отменить национальную гамму... Когда китайцы изучат искусство игры на фортепиано и примут пятиступенную китайскую гамму за основу, они воспримут музыку легче...» [2, с. 191].

В целом, стремление к формированию национального стиля стало самой яркой особенностью китайской фортепианной музыки вплоть до 80-х гг. XX в. В данном случае, термин «национальный стиль» подразумевает не только осознание музыкальных традиций китайской культуры, фольклора, содержания китайской музыки, но также народные интонации, жанры, формы, структуры, композиционные техники и др. Использование оригинального материала китайской классической или народной музыки стало прямым методом для складывания национального стиля в музыке современных китайских композиторов. В китайской фортепианной музыке программные миниатюры и переложения, которые созданы на основе китайской классической или народной музыки, многочисленны. Они образовали важнейшую часть китайской фортепианной музыки прошлого столетия.

С 30-х до 40-х гг. XX в. в Китае активизировалось движение по сбору музыкального фольклора. Специалисты собирали, систематизировали и редактировали песни разных местностей и народов Китая. Все это богатство народной музыки стало настоящим кладом для сочинения фортепианной музыки. В целом народно-песенные истоки китайской фортепианной программной миниатюры делятся на два типа: народная песня титульной китайской нации хань и народная песня национальных меньшинств.

Основные ханьские народные песенные жанры, использованные в переложениях китайской фортепианной миниатюры, — это т. н. «горная песня» (*шангэ*) и «маленькая мелодия» (*сяодяо*). Первая — песня не-

больших размеров, часто в виде соло или дуэта, она имеет древнее происхождение и восходит к периоду династии Тан. Термин «горная» означает все типы пения, которые создавались людьми в естественных природных условиях. Обыкновенно северная разновидность этого жанра образуется в полном виде только из двух вопросо-ответных фраз. Важнейший метод расширения масштабов песни — простое повторение. Так, например, в основу северо-шэньсийской горной песни «Девушка Лан Хуахуа» положены только две фразы, которые солист должен полностью повторить 17 раз. В фортепианном переложении Ван Ли-сана (1953) тема, которая составлена на основе целостной народной песни, видоизменена композитором в четырех вариантах. Для фортепианных переложений северных «горных песен» нередко употребляется форма вариаций. В общей структуре южной разновидности этого песенного жанра преобладают 4 фразы. Она обладает лирической мелодией, в ней много свободных ритмов и движений, изменений темы, содержание музыки также отличается разнообразием.

«Маленькая мелодия» (*сяодяо*), называемая также «маленькая пьеса», — это в том числе и народная мелодия, детская мелодия, описательная песня, песня для танца, песня для сопровождения народных обрядов. Темы содержания «маленькой мелодии» — всевозможные политические или общественные события, сюжеты из обыденной жизни, повествования о старинных нравах, особенно о любви. Этот жанр широко бытовал в городах и обладает лирическим складом мелодии и стройным ритмом. В процессе исторического развития и распространения по всей стране многие «маленькие мелодии» искусно обрабатывались музыкантами и бытовали в разных местных вариантах. На основе «маленьких мелодий» современные композиторы сочинили многочисленные фортепианные программные миниатюры и переложения. Например, пьесу «Барабан» композитор Джэй Вэй (1946) написал на тему «маленькой мелодии» «Барабан Фэн Янь» провинции Анхой и провинциальной Цзясуской «маленькой мелодии» «Жасмин»; переложение «Сбор чая и ловля бабочек» Лю Фу-ана (1956) — из провинциальной Фуцзянской пьесы «Фонарь в виде картины сбора чая» и др.

Как известно, помимо титульной нации хань в Китае проживают и представители более 50 национальных меньшинств. Они также прекрасно поют и танцуют, обладая своими характерными инструментами. У некоторых нацменьшинств есть свой язык и даже свое письмо. Многие национальные меньшинства, однако, не имеют письма, поэтому они «пишут» свою историю, передают общественные знания, используя язык народных песен, которые переходили из уст в уста, из поколения в поколение. С глубокой старины до настоящего момента представители этих народностей создали богатый материал национальной музыкальной культуры.

Разнообразные народные песни и музыка для танцев национальных меньшинств дают неисчерпаемые и полезные фактические материалы для последующего создания китайских фортепианных программных миниатюр. К тому же для лучшего выражения национального стиля композиторы также часто употребляли в своих фортепианных произведениях специфические ритмы танцевальной музыки, подражали тембрам, эффектам звучания инструментов национальных меньшинств.

В 40–70-е гг. XX в. жанровая сфера фортепианных переложений народных песен, сюита и цикл, которые создавались на основе переложений народных песен, достигли в Китае первого периода расцвета. Большинство произведений этого типа написаны на основе модели композиции, соединяющей китайскую народную песенную мелодию с элементами европейской гармонии. Именно в фортепианных переложениях композиторы использовали тематизм китайских народных песен как материал для создания мелодий, развили вариационный принцип их обработки, соединив одноголосный мелодический материал с европейскими гармоническими принципами. Вместе с тем, основа для фортепианных переложений, которая была представлена огромным количеством разнообразных по характеру народных песен, предоставляла огромные возможности использования и разработки в фортепианной музыке различных ладов, мелодий, ритмов, форм народных песен, подражания тембрам музыкальных инструментов национальных меньшинств в фортепианном звучании. И хотя композиторы использовали только эти несложные методы, они получили ряд весьма новых, убедительных художественных вариантов претворения китайского национального стиля. Вместе с тем, в процессе этой работы композиторы старались выработать новый, «китайский» гармонический язык, разработать новые методы конструирования аккордов на основе ладовых систем народной песни, которые отличались от европейской традиционной гармонии. Все эти элементы нашли свое широкое применение в китайском фортепианном творчестве в последующий период его развития.

В конце 60-х — 70-е гг. XX в. по причине политического движения «Культурной революции» (она началась в 1966 г. и закончилась в 1976 г.) развитие фортепианной музыки было поставлено в сложные, ограниченные условия. В этот период музыкантам запрещалось изучать и исполнять какие бы то ни было заграничные произведения. Право на существование имело только то музыкальное творчество, которое создавалось в соответствии с идеалами «революционности», «народности» и «популярности». В этом исключительном историческом положении возникло много фортепианных переложений, созданных на основе песен или

музыки балетов на революционную тему. Таковы, например, «Коммунары веселы» Лю Ши-куна (1966), «На реку Суньхуацзянь» Цуй Ши-гуана (1967), «Цветут цветы яркие и красны на горе», «Большие достижения армии и народа», «Освобожденное чувство» Ван Цян-чжоу (1973), цикл переложений из одноименного балета «Отряд женщин-бойцов Красной Армии» Ду Мин-сина (1975). Переложения балетной или вокальной музыки — лишь только той, которая отвечала политическим интересам, — в фортепианных пьесах стало одним из немногих путей творческого развития фортепианной музыки в 70-е гг. Композиторы выбирали знакомые и любимые китайским народом песни как основу фортепианных переложений, оказав активное влияние в распространении и популяризации фортепианного искусства в китайском обществе.

Другой важнейшей составной частью китайской программной миниатюры 70-х гг. является ряд фортепианных переложений, которые написаны на основе китайской классической инструментальной музыки. Таковы, например, «Поклонение птице Феникс», «Ода цветущей сливе (Мэйхуа)» (1973) Ван Цян-чжоу, «Звуки китайской дудки и барабана на закате солнца» (1975) Ли Инь-хая, «Звуки флейты из провинции Хэбэй» Жао Сяо-шэна (1976) и др. В этих произведениях композиторы достигли многих успехов на пути к формированию национального стиля и, подражая звукам китайских классических инструментов, получили новые и богатые исполнительские эффекты. Эти программные миниатюры в большой мере отражают специфику музыкального мышления и воплощают разнообразные эстетические аспекты традиционной китайской музыкальной культуры. Их создание знаменовало значительное повышение художественного уровня китайской фортепианной музыки.

В конце 70–80-х гг., в силу того что в Китае стала активно проводиться политика реформ и преобразований, внимание китайских композиторов привлекли разнообразные новые европейские стили, жанры, композиционные техники XX в. В сфере программной миниатюры возросла тенденция к стилевому многообразию. В этот период сферы тематизма, жанра, стиля, формы и исполнительской техники китайской фортепианной миниатюры получили интенсивное развитие.

Некоторые композиторы этого поколения настаивали на преобразовании гармонии на основе китайского пентатонного звукоряда, основываясь на интонациях народа хань и других национальных меньшинств, стремились к новаторству, достижению национальной характерности музыки. Таковы, например, цикл «Поэзия Доншанкуя» (1979) Ван Ли-шана, цикл «Длинное и короткое» (1984), «Музыка банкета» (1986) Цюань Цзы-хао, «Сборник горного цвета» (1984) Цян Цзу-сина, «Шесть прелюдий» Чу Ван-хуа, сюита «Шантонская традиция» Цуй Ши-гуаня и другие сочинения.

Другие авторы начали изучать европейские композиционные техники XX в. Под влиянием направлений атонализма, двенадцатитоновой техники возникли несколько новых произведений; это, например, «Вопрос неба» Ван Ли-шана, «Восемь полифонических пьес» Чэн Мин-цзи, «До е»² Чен И, «У куй» Чжоу Лунь, «Осеннее поле» Гао Вэй-цзэя и др.

Существовала также группа композиторов, которые изобретали свои композиционные техники, написав в них ряд новаторских по своему складу фортепианных миниатюр. Чжао Сяо-шэн основал свою теорию на логической системе китайской древней книги «Канон Перемен» («Чжоу И»³), создав новую композиционную систему «Тайцзи», и написал одноименное произведение. Цикл «Пейзажи» Пэн Цзи-мина основан на теории «Трактовки числа» самого автора, базирующейся на известном математическом феномене «Числа Фибоначчи»⁴.

Таким образом, в сфере китайской фортепианной программной миниатюры XX в. одной из наиболее ярких концепций является стремление к национальной характерности стиля. В соответствии с этим, «синтез китайского с западным», или «согласование китайского с западным», по-прежнему является важной задачей для современных китайских композиторов. Для реализации этой задачи в полном объеме композиторы осуществили целый ряд новаций в творчестве. В процессе более тесных контактов и обогащения китайского музыкального искусства европейскими элементами, развиваются новые мнения и взгляды. На протяжении XX в. они в той или иной мере влияют на современное китайское музыкальное творчество, и китайская музыка прошлого столетия, таким образом, представляет тенденцию развития музыкального искусства в условиях плюрализма художественно-эстетических и идеологических позиций.

² Древняя традиционная форма песни и пляски национального меньшинства тун.

³ «Канон Перемен» — «Чжоу И» — является наиболее ранним из известных в истории китайских философских текстов. Система книги состоит из 64 символов-гексаграмм, каждый из которых выражает ту или иную жизненную ситуацию во времени с точки зрения ее постепенного развития.

⁴ Числа Фибоначчи — числовая последовательность 0, 1, 1, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610 и т. д., в которой каждое последующее число равно сумме двух предыдущих. Названа по имени средневекового математика Леонардо Пизанского (или Фибоначчи).

Спісок літаратуры:

1. *Риччи, М.* Записки из Китая / Маттео Риччи; пер. Хэ Гао-ци. — Пекин, 1983. — [на кит. яз.]
2. *Цянь Жэнь-кан.* Господин Черепнин А.Н. и Китай / Цянь Жэнь-кан // Сборник критических статей / Цянь Жэнь-кан. — Пекин, 1994. — С. 187–197. — [на кит. яз.]

РЕЗЮМЕ

В данной статье исследуется проблема исторического развития жанра фортепианной миниатюры в Китае. В современном китайском фортепианном творчестве программная миниатюра является жанровой сферой, которая, в сравнении с другими (концерты, сонаты для фортепиано, полифонические циклы европейского типа), получила максимальное развитие в творчестве современных китайских композиторов. Китайские фортепианные миниатюры многочисленны и имеют высокое художественное качество, они представляют собой важнейшую часть репертуара китайской фортепианной музыки. Путем исследования исторического развития программной миниатюры мы можем, таким образом, воссоздать целостную картину генезиса, этапов становления, развития и расцвета китайского фортепианного творчества в целом.

УДК 78.05.053.2(510)+78.03(510)

Сун Джуан (КНР)

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЫКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ (ДЕТСКОЙ МУЗЫКИ) В КИТАЕ

Сун Джуан — кандидат искусствоведения, преподаватель Университета г. Цзяодзо,



Хэнань, КНР

Изучение исторических предпосылок возникновения и развития жанров детской музыки в традиционной культуре Китая представляет определенную трудность, поскольку фиксация образцов традиционной музыки, в том числе музыки для детей, началась лишь с возникновением в Китае письменности (около 3 тыс. лет до н. э.).

Одним из наиболее полных и фундаментальных исследований китайских авторов по истории китайской музыкальной культуры (древней, новой и новейшей) и истории музыки зарубежных стран, а также музыкальной эстетики является «История и современное музыковедение» [1].

В разделе «Собирание, исследование и систематизация народной музыки» авторы Чжоу Цин-цин, Чжэн Цзу-сян и другие, анализируя древние манускрипты, отмечают, что специальных исследований о детской китайской музыке в них не содержится. Есть лишь отдельные упоминания о ней в книге «Древние народные частушки» Ян Шэна (1488–1599).

В настоящей статье предпринимается попытка исторической реконструкции процесса возникновения и развития детской музыки в традиционной культуре Китая.

Есть свидетельства о том, что еще задолго до возникновения письменности, история которой насчитывает более пяти тысяч лет, в Древнем Китае существовали различные формы музыки, предназначенной для детей. Согласно дошедшим до нашего времени памятникам древней письменности, уже в эпоху первобытного общества музыка выполняла важную воспитательную функцию. Сказка и миф, народные предания, воплощенные в танце с музыкальным сопровождением, служили формой передачи опыта, способствовали развитию чувств и формированию характера людей. В качестве примера в книге Юань Цзин-фана «Китайская традиционная музыка» [2] приводится одна из наиболее древних детских песен, сохранившихся до наших дней, — колыбельная, которую поет мать. В ней есть такие слова:

*Колыбель медленно качается,
Милая спокойно спит,
Мамочка напевает старинную песню,
Песню об истории родного народа Ли.*

Столь же важное место занимала музыка и в последующие периоды истории в специально организованном, то есть школьном, обучении. С древних времен музыка в Китае стала обязательным элементом системы образования. Поэтому исследование генезиса детской музыки в Китае (как, впрочем, и во всех других регионах мира) обуславливает необходимость и целесообразность изучения места и роли музыки в системе образования той или иной исторической эпохи, что можно рассматривать как один из основополагающих методологических подходов данного исследования.

В Древнем Китае в эпоху династий Ся и Шан (XXI–XI вв. до н. э.) уже существовала система специального школьного образования, включавшая учебные заведения двух видов: государственные (преимущественно в городах) и частные (преимущественно в сельской местности). Музыка выполняла в этих школах прежде всего гедонистическую функцию, а также функцию релаксации. В эпоху династии Шан (XVI–XI вв. до н. э.), с вступлением Древнего Китая в бронзовый век, музыка нередко использовалась также в процессе жертвоприношений. Поэтому музыка этого периода имеет свои отличительные особенности, обусловленные культовыми традициями, и занимает особое место в истории древней культуры Китая.

В эпоху династии Западного Чжоу (XI–VII вв. до н. э.) в Древнем Китае возникли учебные учреждения, в которых музыка впервые была выделена в специальную учебную дисциплину. Школьное образование этого периода отличалось небывалым расцветом, большое распространение и развитие получило искусство игры на *гуцине*.

В период династии Чжоу (Западного (XI в. — 771 г. до н. э.) и Восточного (770–221 гг. до н. э.)) представления о воспитательных возможностях музыки как универсального метода духовного развития и совершенствования человека получили самое широкое распространение. Очень важным этапом в становлении и развитии музыкального воспитания детей является период Чуньцю (эпоха Весны и Осени, 770–476 гг. до н. э.), а также период Чжаньго (эпоха Воюющих царств, 475–221 гг. до н. э.). Именно в это время получают широкое распространение частные домашние школы, в которых обучение музыке занимало одно из важнейших мест. Музыка стала обязательным учебным предметом не только в элитных государственных школах, но и в сельских, где обучались дети простого народа. Одной из первых таких школ была школа Конфуция. Автор первого в истории китайской культуры сборника народных песен «Ши Цзи» считал, что благодаря музыке человек может совершенствоваться своей темперамент и характер, приобретать качества, необходимые чиновнику для успешной карьеры при дворе императора и в государственных учреждениях.

(Сборник «Ши Цзи» содержит многочисленные народные песни о любви, труде и быте простого народа, а также о жизни детей.)

Музыкальное воспитание стало обязательным элементом образования детей представителей господствующих классов. Согласно конфуцианскому учению музыка есть отражение космоса. Изящная музыка обладает строгой логикой и формой. «Благодарная» музыка способствует консолидации государственного устройства, поскольку, как считали древние китайцы, музыка воздействует не только на человека, но и на всю природу. Тот, кто нарушает законы музыкальной гармонии, приносит себе неисчислимы бедствия. Музыка является не только потребностью социума, но и фактором его развития.

Впоследствии конфуцианское учение о роли и значении музыки в образовании человека, в его духовном самосовершенствовании стало основополагающим в китайской эстетике и не потеряло своей актуальности в наши дни.

На важную социальную и образовательную роль конфуцианского учения указывает исследователь китайской фортепианной культуры Бян Мэн [3]. Она отмечает также важную роль другого философского направления, в значительной степени определяющего пути развития музыкальной культуры Китая и в наши дни. Речь идет о даосизме — учении, основоположником которого был знаменитый Лаоцзы. Учение Дао — «правильный путь», как и конфуцианство, говорит о связи музыки и космоса, которая обуславливает законы музыкальной эстетики.

Формируются начала *теории музыки*, основную проблематику которой составляли не только обоснование музыкально-структурных закономерностей, но и философская (эстетическая) сущность музыки. К числу таких вопросов следует отнести, прежде всего, *преemptивность* (проблему старого и нового). Чиновники специальной музыкальной палаты «Юэфу», обязанностью которых было собирать и унифицировать образцы традиционной музыки для последующего отбора в качестве материала, рекомендуемого для исполнения, неизменно отдавали предпочтение «древней» музыке, которая отличалась упорядоченностью. В старинном трактате «Лицизи» (глава о музыке «Юэцизи») достоинства древней музыки описываются следующим образом: «В старинной музыке ряды танцующих в порядке продвигаются вперед и назад, здесь царит всеобъемлющая гармония звуков... Мудрый человек, прослушав такую музыку, объясняет ее содержание, говоря о древности; *исправляет собственное поведение и свою семью*, а затем стремится установить справедливость и спокойствие в Поднебесной...» [4, с. 64].

Следует отметить, что начиная с этого периода музыка становится не только средством воспитания, но и важным фактором господствующей идеологии. Это нашло свое отражение даже в ладовой организации музыкальных композиций. Так, музыкальные чиновники активно искореняли из китайской музыки

лад «шан», который ассоциировался с предшественником императора Чжоу и считался «порочным» ладом (звуком, напевом)¹.

В период династий Цинь (221–206 гг. до н. э.), Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.), а также в эпоху Трех царств (Вэй, Шу, У) музыкальная культура Китая получила дальнейшее развитие, что не могло не сказаться и на детском музыкальном обучении и воспитании. Музыка в школе, как государственной, так частной, еще более укрепила свои позиции в качестве обязательной учебной дисциплины. Так, в период династии Хань (Западной (206 г. до н. э. — 8 г. н. э.) и Восточной (25 г. н. э. — 220 г. н. э.)) возникла уникальная форма музицирования, которая получила название «Сян Хэ» и представляла собой пение солиста в сопровождении оркестра струнных и духовых инструментов. Эта форма музицирования в период династии Хань стала очень популярной и способствовала динамичному развитию инструментальной музыки [2, с. 287]. Поэтому в содержании детского музыкального обучения этого периода музыкальные инструменты, ставшие впоследствии традиционными, заняли ведущее место.

В период династий Суй (581–618) и Тан (618–907) музыкальный инструмент становится важным средством индивидуального музыкального обучения. Период династии Тан является важной вехой в истории развития китайской музыки и традиционных музыкальных инструментов [2, с. 289]. Наиболее распространенными музыкальными инструментами этого периода были *гуцин* (струнный щипковый инструмент) и *пина* (четырёхструнный щипковый инструмент типа лютни). Большое распространение получило искусство «Да Цюй» («Большая музыка» — вид сценического искусства, в котором сочетаются песни и пляски).

В силу большой приверженности к музыке танского императора Мин Хуана музыкальная культура и музыкальное образование стали приоритетными сферами развития страны. В его дворце была создана специальная школа для подготовки музыкантов, актеров и танцовщиков. Мин Хуан не только поощрял искусство и собирал музыкальные произведения в своей библиотеке, но и сам сочинял гимны и пьесы для различных инструментов. Мин Хуан руководил занятиями в музыкальной школе, получившей название «Грушевый сад» («Ли Юань»), где он обучал молодых музыкантов игре на струнных и духовых инструментах, дирижировал оркестром. В этой школе воспитывались актеры, владевшие искусством пения, игры на музыкальных инструментах, пантомимы и танца. Нередко учениками школы «Грушевого сада» становились талантливые музыканты из народа, которые после прохождения специального курса обучения

¹ Династия Шан сменила династию Ся (около XVI в. до н. э. — XI в. до н. э.) и продолжалась до эпохи Западного Чжоу (XI в. до н. э. — 771 г. до н. э.), начало которой было положено легендарным У Ваном («воинственным князем»), разгромившим войска императора династии Шан.

и строгого отбора приобретали статус придворных музыкантов. Из школы «Грушевого сада» вышли многие известные музыканты Китая, а наименование «ученик Грушевого сада» стало показателем высокой музыкальной квалификации².

Наряду со школой «Грушевого сада» существовало еще одно официальное музыкальное учебное заведение — «Цзяо Фан»³, где изучались традиции дворцовой музыки и каноны церемониала.

Именно в этих музыкальных учебных заведениях разрабатывались специальные методы музыкального обучения и закладывались основы системы музыкального образования в Древнем Китае. Важно отметить, что в период династии Тан широкое распространение получили заимствования традиций музыкальной культуры Индии, а также синцзянских народов (Гао Чан), которые в тот период еще не входили в состав Китая.

Особенностью детской музыкальной образовательной системы в период династий Ляо, Цзинь и Юань (907–1368) явилось заимствование опыта организации музыкального обучения и воспитания различных народностей, в том числе Хань, Ман, а также монгольских народов. С учетом этого опыта формировалась национальная музыкально-образовательная система, которая отвечала национальным традициям и обычаям. Данный исторический период характеризуется значительным совершенствованием существующей системы музыкального воспитания в Китае.

Система музыкального образования в период династии Сун (Северной (960–1127) и Южной (1127–1279)), сохранив достижения предыдущего периода, была еще более усовершенствована. В среде простого народа формируются традиции исполнительского искусства, стремительно развивается танцевальный и песенный фольклор, что оказало большое влияние на содержание музыкального воспитания детей в среде простого народа. В этот период оформляется одна из разновидностей деревенской детской песни — *горная песня*. Эти песни нередко повествуют о жизни и быте, интересах и играх детей в деревне. Другой интересный образец народного творчества, который сохранился до наших дней и нашел отра-

² Название школы «Грушевый сад» происходит от специального места в императорском саду, где располагался павильон, предназначенный для исполнения музыки. В некоторых русскоязычных изданиях это учебное заведение ошибочно описывается как «Консерватория грушевого сада». В китайских источниках, в том числе в документах XII века, упоминаний о существовании консерватории во дворце императора Хуан Мина не содержится. Возможно, поводом для такого определения этого уникального учебного заведения послужила его закрытость, а также ориентация на сохранение и развитие традиционного искусства. См.: [5, с. 59].

³ Школа «Цзяо Фан» возникла в период династии Тан (618–907) и продолжала функционировать вплоть до конца правления династии Цин (1644–1911).

жение в современной фортепианной литературе для детей, — это популярная народная песня «Вышивание кошелька» периода династии Цинь.

Сохранилось немало детских песен, частушек и забавок этого периода, которые благодаря творчеству композиторов обрели большую популярность и широко используются в фортепианном обучении. В том числе такие песенки с трехсотлетней историей, как «Подсчет крабов» или «Буйвол».

Наиболее значительные позитивные перемены в области искусства и образования в Древнем Китае произошли в период династии Цин (1644–1911). Император Кан Си, правитель с весьма прогрессивными взглядами, активно интересовался достижениями зарубежной науки, техники и культуры. Именно в период его правления (1662–1722) в Китай впервые проникает клавир, разновидности которого, впрочем, вплоть до появления и распространения в Китае фортепиано (конец XIX ст.) рассматривался в качестве экзотического предмета европейской культуры.

Широкое распространение фортепиано и тесно связанных с этим инструментом традиций европейского музыкального образования началось в Китае после начала движения «Сюе Тань юе гэ» (Движение 4 мая 1919 года). Общая демократизация культуры, искусства и образования, которая была основной целью движения «Сюе Тань юе гэ», положила начало активному проникновению в Китай музыкальных традиций зарубежных стран, прежде всего европейских, что неизбежно повлекло расширение музыкального инструментария. Традиционные китайские музыкальные инструменты уже не удовлетворяли всем требованиям новой китайской музыки. В но-

вых исторических условиях фортепиано выполняло важную просветительскую и общеобразовательную функцию, служило в Китае проводником европейской музыкальной культуры.

С особой силой роль фортепиано в становлении нового музыкального искусства и образования Китая проявилась в XX ст. С 20-х гг. прошлого века китайские музыканты и композиторы начинают активно осваивать европейскую композиторскую технику, появляются первые фортепианные произведения в различных жанрах.

Таким образом, музыка для детей, прежде всего фортепианная, занимала в культуротворческом процессе Китая заметное место, что в значительной степени обусловлено задачами развития в Китае современной системы музыкального образования, системообразующим фактором содержания которого, как и в Европе, является фортепианное обучение. Самые первые произведения для фортепиано, созданные китайскими музыкантами в первой половине XX столетия, предназначались именно для детей, для использования в качестве педагогического репертуара в начальном звене динамично развивавшейся системы музыкального образования. Поэтому не является случайностью то, что значительное количество фортепианных произведений этого периода были созданы педагогами первых китайских консерваторий. Анализ этого значительного пласта современной китайской музыки предполагает ясное представление об исторических предпосылках возникновения и развития фортепианных жанров детской музыки и творчестве китайских композиторов.

Список литературы:

1. *Чжоу Цин-цин*. История и современное музыковедение / Чжоу Цин-цин. — Пекин: Народное муз. изд-во, 2003. — 313 с. — [на кит. яз.]
2. *Юань Цзин-фан*. Китайская традиционная музыка / Юань Цзин-фан. — Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2000. — 540 с. — [на кит. яз.]
3. *Бян Мэн*. Становление и развитие китайской фортепианной культуры / Бян Мэн. — Пекин: Хуаие, 1996. — 181 с. — [на кит. яз.]
4. *Сканави, А.* Музыкальная эстетика в Новом Китае: Возвращение классических трактатов / А. Сканави // Проблемы этнамузикологii i гiсторыi музыкi ў сучасных даследаваннях: зб. дакл. III Навук. чытанняў памяцi Л. С. Мухарынскай (г. Мiнск, 24–25 сакавіка 1994 г.). — Мiнск: БДАМ, 1996. — С. 63–69.
5. *Шнеерсон, Г. М.* Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. — М.: Гос. муз. изд-во, 1952. — 250 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются исторические предпосылки возникновения и развития детской фортепианной музыки. На фактологическом материале прослеживаются основные этапы развития детской тематики в традиционной китайской культуре вплоть до событий «Сюе Тань юе гэ» — Движения 4 мая 1919 года, положившего начало общей демократизации социальной и художественной жизни в Китае. Рассматривается жанровое разнообразие народных песен, обусловивших основные образные сферы современной фортепианной музыки для детей.