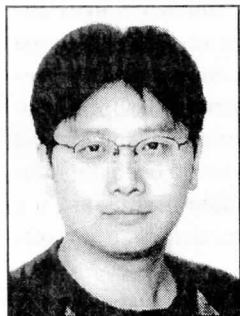


УДК 786.2(510)

Пан Вэй (КНР)**О НЕКОТОРЫХ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ
КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА¹**
(Сонаты Ван Цзян-чжуна, Ван Ли-пиня и Ло Чжун-жуна)

Пан Вэй – стажер, УО «Белорусская государственная академия музыки»

Становление национального фортепианного творчества китайских композиторов XX века обусловлено сложным процессом освоения и ассимиляции европейских музыкальных традиций в китайском композиторском творчестве, формированием национальной композиторской школы.

Как известно, китайская культура долго оставалась в стороне от мировых тенденций развития музыкального искусства. В условиях «ускоренного», концентрированного, характеризующегося повышенной динамикой развития китайскими композиторами был пройден сложный путь профессионального овладения разными формами, выразительными средствами и драматургическими приемами западно-европейского искусства. За непродолжительный период времени они достигли весьма ощутимых результатов в различных жанрах творчества, включая фортепианную сонату.

Жанр фортепианной сонаты самобытно представлен в музыке *Ван Цзян-чжуна, Ван Ли-пиня и Ло Чжун-жуна*, знакомство с которой открывает перед нами новый звуковой мир, поражающий своим богатством и своеобразием. Творчество китайских композиторов фокусирует в себе достижения композиторов разных творческих поколений и устремлений. Активно проявляется влияние классических европейских традиций и некоторых явлений современного зарубежного искусства, сочетание признаков классической и современной форм мышления. Вместе с тем, на основе сложившихся в Западной Европе и творчески преломляемых на почве национальной интонационности традиций, китайские композиторы создают оригинальные сочинения, отражающие глубинные качества национальной китайской музыкальной культуры – жанровую характеристичность с опорой на рельефную, упругую танцевальность, сферу скерцозности, утонченность и детальность звукового письма, господство пентатонно-модальной системы ладового мышления.

Таким образом, «стилистический срез» современных музыкальных произведений включает стилевые взаимодействия и напластования многих эпох и требует в связи с этим специального подхода. Приблизиться к пониманию природы составляющих «стилистического пространства» (Е. Назайкинский) рассматриваемых сочинений позволяют следующие факторы.

Во-первых, соната как инструментальный жанр классической традиции дает композиторам широкое поле возможностей работы с жанровой стилистикой, а значит, и с соответствующей палитрой выразительных средств.

Во-вторых, национальная традиционная культура давала композиторам формирующейся национальной школы богатые стилистические возможности, основанные на сочетании ладовых и гармонических особенностей народной музыки с приемами и принципами европейской профессиональной композиторской техники. Более того, фольклорная природа их фортепианного творчества становится решающим фактором его новизны и оригинальности.

В-третьих, выразительное своеобразие стилистики фортепианных сонат китайских композиторов определяется также особой ролью звукового колорита, порожденного фонической спецификой современной музыки XX столетия.

В претворении китайскими композиторами жанра фортепианной сонаты особое значение приобрела стилистическая ориентация, связанная с развитием и обогащением норм и принципов классико-романтического искусства. При этом сонаты китайских композиторов обнаруживают как общие, так и индивидуальные черты. Сохраняя в целом приверженность европейским

¹ В данной статье автор продолжает тему становления сонатного жанра в творчестве китайских композиторов (см. «Весці» № 8).

традициям, каждый из композиторов находит свое оригинальное решение музыкально-художественной концепции, что обуславливает отличия в строении циклов, драматургической логике, музыкальном языке и исполнительских средствах их сочинений.

Соната Ло Чжун-жун² представляет собой двухчастный цикл, где I часть – сонатное аллегро без разработки с кодой, II часть – характерные вариации, в ряду которых обнаруживаются отдельные свободные жанрово определенные вариации (Var. V).

В сонатной композиции I части обнаруживается *шубертовский принцип организации формы*. В отличие от классической (бетховенской) трактовки сонатного аллегро с ее преодолением экспозиционности, разработочным становлением, разделы сонатной формы рассматриваемого произведения не несут в себе внутреннего конфликта, не осуществляют функцию последовательного развертывания музыкального действия и не включаются в моменты переосмысления функции материала в новом разделе формы. Тематический материал в основном выступает в одной – экспозиционной функции. Характерные качества тем даны сразу: задиристый юмор и танцевальная моторика первых двух тем сменяются мягкой напевностью и созерцательностью третьей. Показательно также девятитактовое строение периодов тем, свойственное для китайской народной песни. Показ готовых образов вместо становления их в процессе развертывания формы и определяет повествовательность как характерный признак романтической сонатной формы. Принцип конфликтности материала вытесняется, уступая поискам свежих колористических контрастов (динамических, характеристичных, темповых, артикуляционных), новой, в высшей степени экспрессивной выразительности. Одним из способов повышения экспрессии выступают резкие контрасты динамики, которые буквально пронизывают музыкальную ткань сочинения (темы главной, связующей, заключительной партии).

Реприза, как и у Шуберта, не составляет центра динамического тяготения сонатной формы, выполняя функцию симметричного уравнивания формы и красочного освещения материала. С этим связано незначительное изменение тем в заключительном разделе: тема побочной партии расширяется за счет тематических вкраплений связующей, заключительная партия сокращается, в коде получает развитие тема связующей партии.

² Ло Чжун-жун родился в 1924 г. в провинции Си Чуань, в г. Сан Таи. В 1942 г. поступил в специальную музыкальную школу в г. Чон Ду, продолжил учебу в г. Чон Тинь (филиал Государственной академии музыки). Затем обучался в Шанхайской консерватории по классу скрипки и композиции. По окончании работал там преподавателем. Позже переехал в Пекин, где работал преподавателем и совершенствовал свое композиторское мастерство. Сочинял 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.

Двухчастность построения порождает разомкнутость формы. Каждая партия, несмотря на высокую концентрацию тематизма и «эскизность», – законченный образ (подобно тому, как это было в романтических сонатных формах), очерченный контрастным характером исполнения (ГП – Allegro, ПП – Dolce e cantando), жанровой определенностью (танцевальность–песенность), метроритмическими, фактурными и тональными различиями, т.е. основными выразительными средствами, призванными максимально выделить качественно новый тематизм. В силу предельной обобщенности мелодии тем, написанные в национальном духе, становятся материалом, трудно поддающимся разработке.

Особенностями рассматриваемого сонатного аллегро является не только целостность, завершенность, отшлифованность музыкальной мысли и лаконичность музыкального тематизма, находящегося на грани обобщенности содержания в народных песнях, но и та удивительная стройность развития, соразмерность и внутреннее гармоническое равновесие частей формы (экспозиция – 34 такта; реприза – 34 такта; кода), напоминающие об архитектурной классичности прокофьевских форм.

На контрасте танцевального и песенного начала строится и драматургия сонаты **Ван Ли-пиня**³, представляющей собой трехчастный цикл с традиционной последовательностью частей: I – Allegro, II – Lento rubato, III – Presto a la toccata.

I часть по образному строю и строению напоминает аллегро из выше рассматриваемого сочинения: сонатная форма без разработки, где заключительная партия, строясь на элементах главной партии, совмещает функции завершения и развития. Контуры сонатной формы обозначены тонально, тематически, методом изложения материала. При этом композитор использует «трехтональную» (В. Холопова) экспозицию (ГП – F, ПП – тонально неустойчива, ЗП – E лидийский), которая является композиционной особенностью шубертовских сонат.

Обособленность разделов усиливается темповыми и фактурными отличиями: ГП – Allegro, ПП – Rubato, ЗП – Allegro, что обусловило не только их разграничение, но и образную завершенность, концентрированную разработочность в пределах экспонирования данного образа. Отсюда – рассредоточение разработки материала по всей форме (побочная партия, заключи-

³ Ван Ли-пинь (род. в 1941 г. в провинции Ти Линь, в г. Чан Чун) – один из ведущих современных китайских композиторов. В 1965 г. окончил факультет композиции в Центральной консерватории. В течение 20 лет писал музыку к кинофильмам и сериалам. Сочиняет песни на собственные тексты, которые доступны каждому: в них много сердечной простоты и философии. На данный момент является одним из самых исполняемых композиторов в Китае. Среди сочинений: музыка к кинофильмам «Нырляющая девушка», «Голубь», «Песня морской бухты», «Человек в кандалах», «Гонконг» («Шао Линь Си»), симфонии, фортепианные сонаты.

тельная) и отсутствие собственно разработки. Показательна своей неустойчивостью и побочная партия, воплощающая утонченный, возвышенно-поэтический лирический образ, вызывающий непосредственные образно-тематические ассоциации с музыкой А. Скрябина. Она переносит нас в иную область стилистики музыкального языка, тесно связанную с позднеромантическими традициями и тонально-гармоническим мышлением. Важное значение здесь принадлежит «тонально-дезорентируемому» движению как сильному динамическому средству, связанному с процессом постоянного избегания тоники, осуществляемым посредством эллиптических оборотов, многообразных «обыгрываний» неразрешенных септаккордов, нонаккордов. Реприза дает незначительное изменение тематического материала (прокофьевская черта).

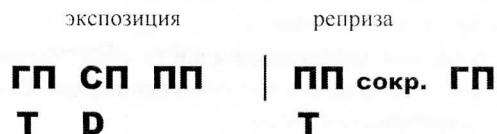
Основой тематизма II части является фраза напевно-кантиленного характера, вырастающая в построение свободно-секвенционного плана.

Финал завершает круг образов сонаты целым каскадом танцевальных ритмов, ярких темпераментных тем. «Прокофьевское» исподволь ощущается как в образном строе III части, носящей светлый мажорный тонус и опосредованно выражающей связь с жанрами с ярко выраженной двигательной активностью, так и в опоре на излюбленный композитором тип рондо-сонатной формы с тональным смещением рефрена (см. разработочное проведение рефрена в тональности субдоминанты) и зеркальной репризой.

Соната Ван Цзян-чжун⁴ представляет собой совершенно иной тип драматургической концепции и музыкальной композиции, где ярко выражено осознание музыкальной формы как целостного цикла (а не последовательности разнохарактерных пьес), объединенного сквозным развитием и прочными интонационно-тематическими связями. Ведущая образно-смысловая идея – сопоставление двух противоположных (внешней–внутренней) сторон бытия современного человека, выражающихся посредством взаимодополняющего контраста различных жанровых начал – энергии, острого динамизма, живости танца (I, III ч.) и углубленной рефлексии, напевности песни (II ч.), – реализуется в условиях более традиционного трехчастного цикла: I – Allegro giocoso, II – Moderato cantabile, III – Allegro molto vivace.

⁴ Ван Цзян-чжун родился в 1933 г. в г. Шанхае. С 10 лет начал заниматься игрой на фортепиано. В 1950 г. поступил в Шанхайскую консерваторию на факультет композиции, позже – на фортепианный факультет. В 1958 г. закончил консерваторию и начал преподавательскую деятельность. С 1970 по 1979 г. занимался исключительно композицией. В 1980 г. возобновил преподавательскую деятельность. Получил звание доцента, затем профессора. Позже стал проректором консерватории. Написал много музыки для фортепиано: 5 пьес для фортепиано – обработки юньнанских песен, 4 пьесы для фортепиано – обработки народных шанбэских песен, сонатина, сюита для фортепиано, соната для скрипки и струнного оркестра и др.

I часть представляет сонатное аллегро с сокращенной зеркальной репризой. При этом композитор дословно сохраняет в виде каркаса формы классическую функциональную основу: экспозиция–разработка–реприза – три стадии драматургического развертывания образа, идеи, придерживаясь здесь таких принципов сонатной формы, как контраст, сквозное развитие и репризность:



Сохраняется и классическая логика тонального развития: есть наличие двух тонально контрастных образно-тематических сфер с последующим их сближением в репризе.

При этом сонатная форма обнаруживает наиболее тесную связь с романтическими принципами развертывания формы. В аллегро все темы находятся в одной лирико-эпической (жанровой) сфере, но каждая из них самостоятельна, завершена по форме (замкнутый период), представляя собой законченный характерный образ, обозначенный тонально, тематически и артикуляционно. Следствием подобного подхода к сонатной форме становится некоторая внутренняя замкнутость и обособленность разделов и партий.

Еще одна обнаруживаемая здесь особенность романтической сонатной формы – это методы развития материала, а именно: романтическое варьирование с переосмыслением образного содержания, а также моноинтонационность как принцип темообразования. Несмотря на индивидуализированность каждой темы, они родственны и составляют общую протяженную линию мелодического прорастания. И связующая, и побочная партии вырастают из главной, являясь производными. На этих же интонациях строятся и основные темы II и III частей, являя собой более высокую степень интонационно-мелодического родства. Общими для всех тем являются начальный скачок на м. 3 в качестве мелодического ядра, «задиристый» пунктирный ритм (темы I части), ход на кварту в середине или конце мелодической фразы и характер мелодического движения по звукам аккорда (в ГП I части, в ГП, ПП III части – квартсектаккорда, в теме ПП I части – завуалированного трезвучия):



Тема связующей партии идет как бы в обращении, в побочной заключительный скачок заполняется мелодическим опеванием со скачковыми вспомогательными звуками.

Разработка в данной форме – новый этап драматургии, иные условия существования тех же тем и образов. Здесь осуществляется процесс активной трансформации тематического материала с использованием вариационно-вариантного и разработочного методов развития тем. Особое переосмысление получает тема

побочной партии, на которую и переносится смысловой центр тяжести. Переинтонированию подвергается первое сложное предложение темы, которое проводится секвенционно (Н лидийский, *fis-moll*), способствуя повышению экспрессии и динамики звучания. Стихия разработочности, захватывая область побочной партии, образует драматургическую волну, приводящую к яркой кульминации-всплеску, усиливаемому острым звучанием диссонантных политональных созвучий с внедряющимися побочными секундовыми тонами:



В композиции сохраняет свое значение и симметрия, замкнутость формы, возврат к начальному построению. Реприза, начинаясь с побочной партии, гармонично уравнивает форму. На пути к повторению главной партии введена «ложная реприза» (в *Cis/cis*), сменяющаяся основной политональностью (*D/d*).

Таким образом, *романтические свойства сонатной формы* проявляются у Ван Цзян-чжуна в методах развития, в романтического типа тональном плане экс-

позиции, в сближении производных тем (ГП, СП, ПП), возникших на основе приема прорастания.

Во II части, написанной в сложной трехчастной форме, техника вариантного прорастания, как и у Дебюсси, направлена на красочное обновление материала с изменением «световых бликов». Особое своеобразие начальной теме придает переменность размера (наравне с простым тактом используется смешанный), которая органична, лежит в основе ритмического строения мелодии:

Moderato cantabile



III часть воспринимается как продолжение сквозного развития образов I части. Она написана в характерной для финалов форме рондо-сонаты с пропуском рефрена в начале репризы и с кодой разработочного типа (на материале главной партии):

ГП СП ПП ГП СП | ЭП (разр) | ПП Кода
Т Д Т Т

На пути к репризе введена «ложная реприза» побочной партии в *Des* лидийском. Вступление настоящей репризы, где побочная партия представлена в сокращенном виде, маркировано красочным полутоновым смещением в *D*-лидийский. К такого рода смелым транспозициям простого периода на полутон (например, II ч. 8 сонаты 1-е сложное предложение – *Des-dur*, 2-е – *D-dur*) прибегал С. Прокофьев.

Таким образом, в сонатной форме китайских композиторов выявляются черты классической ясности и содержательности формы в сочетании с некоторыми романтическими тенденциями и композиционными особенностями музыки XX века. Жанровая определенность тематизма, четкость логических конструкций, точность и выверенность схемы, симметрия разделов, доведение структуры тем до значения законченной мысли (периода) – все это говорит о некоторых классических чертах их произведений.

Тематизм сонат и традиционен, и нов. Традиционные характеры: «зажигательная» танцевальная и «созерцательная» песенная темы главной и побочной партий, которые представлены в виде основного вида контрастных сопоставлений, возникающих в тематизме, тональном плане и в способах изложения материала. Новым же являются моменты внезапного вторжения в пределах партий (прокофьевская черта), способствующие активизации основных образов-тем и интенсификации неконфликтной контрастной драматургии, лежащей в основе всех рассматриваемых сонат. Так, например, проникновение контрастных элементов связующей партии (*scherzando*) в побочную (*dolce e cantando*) в репризе I части сонаты Ло Чжун-жуна пробуждает устремленность хрупкого, нежного образа побочной партии, вплетая новое состояние в образный строй и заостряя контраст между темами.

В своем обновлении сонатной формы китайские композиторы развивали разные тенденции романтизма. Ло Чжун-жун, Ван Ли-пинь вовсе отказались от динамики разработочности, от моментов завязки драматургического конфликта в материале или форме, что объяснялось отчасти присутствием логики других форм (например, сюитности), обуславливающей «пропуски» разделов формы (разработчи). Развитием, по сути, управляет совсем другой принцип – вариационно-вариантный, отесняющий на второй план принцип динамического сопряжения контрастного тематизма, характерный для сонатной формы эпохи классицизма. На первый план выходит звуковысотное обыгрывание, перемещение контрастных тематических элементов.

Необходимо также обратить внимание на приемы тематического развития. Они далеки от принципов мотивной разработки классического типа. Как правило, основу развития формы составляет цепь повторов темы, ее свободных вариантов.

В сонатах китайских композиторов проявилась яркая стилевая тенденция звуковысотного обновления в музыке

50-х гг., которая связана с опорой на традиции национальной композиторской школы, ориентированной на фольклор. В музыке Ван Цзян-чжуна, Ван Ли-пиня, Ло Чжун-жуна во всем многообразии воплотились особенности языка китайской народной музыки, жанровое, интонационно-ладовое и мелодико-ритмическое своеобразие китайского фольклора. Органично усваивая нормы фольклорного «звукотворчества» (Л. Гаккель), китайские композиторы своеобразно преломляют их на уровне фортепианного письма.

Наиболее специфична во всех сонатах *ладовая сторона*. Она определяет интервалику, интонационный строй, мелодику и гармонию сочинений. Китайский фольклор, как известно, обладает широким спектром ладов, причудливо и разнообразно сочетающихся в одновременности и в последовательности. В подавляющем большинстве своем мелодии не выходят за пределы бесполутоновой пентатоники (см. побочную партию I ч. сонаты Ло Чжун-жуна, основную тему II ч. сонаты Ван Цзян-чжуна).

Пентатоника – самая характерная и яркая особенность китайской музыки, однако она далеко не исчерпывает все многообразие ладового строения китайской музыки. В музыке китайских композиторов также широко используются семиступенные лады (лидийский, миксолидийский, одноименный мажоро-минор), открывающие безграничное богатство и изменчивость красок, ракурсов, светотеневых сопоставлений в одном и том же материале.

«В отличие от европейской музыки, в которой гармония является важнейшим, наряду с мелодией и ритмом, формообразующим элементом, в китайской музыке гармония имеет второстепенное значение, полностью уступая место мелодии как основе художественной выразительности» [4, 30].

Иной тип синтеза фольклорных элементов с современным контекстом обнаруживает соната Ван Ли-пиня. В I части взаимодействие типов ладотональной организации: модального (диатоника) и тонального (тонально неустойчивого) – реализуется через сонатность, контраст двух образно-тематических сфер.

В звуковысотной сфере произведения Ван Цзян-чжуна продолжила развитие одна из характерных тенденций, сконцентрированных в творчестве И. Стравинского в политональных и полиладовых совмещениях, которые стали источником новых колористических эффектов. В рамках единой ладогармонической системы объединяются D-dur и d-moll, которые организуются политоникой, сложным диссонантным устоем:

Allegro giocoso (♩ = 132) 王建中曲

Так, на его основе формируется группа специфических вертикалей с раздвоенными тонами, характерность окраски которых определяет хроматический полутон в основном или обращенном виде (ув. 1 или ум. 8), или трезвучие с раздвоенной терцией или квинтой, или раздвоенные тоны как следствие наложения двух трезвучий, имеющих «хроматическую несовместимость». Стремлением композитора подчеркнуть красоту обычных трезвучий их мягкими «переливами», «нежными» полутонами, чередующимися оттенками мажорности и минорности пронизаны все части циклической формы.

Во II части сонаты Ван Цзян-чжуна (в среднем разделе сложной трехчастной формы) основная тема звучит на фоне диссонантного малосекундового синкопи-

рованного остинато с чертами жесткой терпкости, что привносит новую окраску в звучание европейской сонатной формы. В III части осуществляется переход от танцевальной моторики главной партии с характерным для нее упругим акцентным ритмом, дискретностью звучания к текучести и подлинной импрессионистичности гармоний, красок в побочной партии, где фони-ческая сторона гармонии выходит на первый план.

Китайские композиторы широко используют специфические приемы ритмической техники И. Стравинского, как, например, «временное варьирование фраз» (В. Холопова). Ярким примером является тема II части сонаты Ван Ли-пиня, в которой при повторении мелодической фразы ее временная протяженность расширяется от 4 тактов до 7:



Интонационный облик темы определяют характерные для китайской музыки квартво-квинтовые, терцовые соотношения, которые подчеркивают особую широту и пластику кантилены, гармонический – трезвучия и аккорды квинтово-квартового строения, не обладающие определенной ладо-тональной окраской.

Таким образом, знакомство с новыми произведениями китайских композиторов раскрывает перед нами картину активного развития профессионального композиторского творчества Китая, прочно опирающегося на богатые национальные традиции. Их фортепианное искусство непосредственно вписывается в контекст «новой музыки»⁵ (Ю. Холопов), которая «осуществляется главным образом в традиционных формах» [3, 252]⁶. Как отмечает Г. Григорьева, «путь

от художественных свершений 50-х гг. до сегодняшнего времени представляет собой непрерывный процесс поисков в русле сложного взаимодействия не только разных, но и одновременных традиций; определяющая классическая ориентация в стилистике, оттененная временным отклонением в сферу радикально обновленных музыкально-выразительных средств, на новом уровне дала интереснейшие художественные результаты в музыке последних лет» [2, 23].

В музыке китайских композиторов жанр сонаты получил неожиданные и оригинальные формы воплощения. Речь идет, в первую очередь, не о композиции, которая сохраняет контуры сонатной формы, а о звуковысотности. Обновление музыкального синтаксиса включает преобразование ладовых звукорядов и аккордики, метрики и ритмики, типов фактуры и характера тематизма. Сонаты выделяются на общем фоне своеобразием трактовки жанра и композиции, ярким национальным колоритом музыкального языка и разнообразием использования технических приемов, выразительных возможностей фортепианной артикуляции. Используя стилистические особенности китайской традиционной музыки в традиционных классических жанрах, авторы достигают новизны звучания и яркой композиторской индивидуальности.

⁵ Под ней подразумевается Авангард-I, относящийся к первой половине века.

⁶ Завоеванием Авангарда-I были новая тональность, т.е. тональность с новыми элементами (финал «Весны священной» И. Стравинского), новая модалность («Микрокосмос» Бартока), новая ритмическая система («Сказка о солдате», «Свадебка» Стравинского).