

УДК 786.2.082.2(510)

Пан Вэй (КНР)

**ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА
В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ
КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
(Дин Шань-дэ и Чжу Ван-хуа)**



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

Фортепианное искусство Китая обратило на себя внимание музыкальной общест-венности уже в 50-е гг. XX столетия, прежде всего благодаря успешным выступле-ниям молодых китайских пианистов на престиж-ных музыкальных конкурсах. Имена Фу Цуна, Лю Ши-куня, Инь Чэн-цзуна олицетворяли уни-кальное явление в музыкальном искусстве – фортепианное искусство Китая! Весьма пока-зателен в этом отношении отзыв выдающегося пианиста-педагога Г. Нейгауза о выступлении на Международном конкурсе им. П. И. Чайковско-го Лю Ши-куня: «Китайский пианизм, вероятно, начал существовать очень недавно, но какие результаты! Это замечательное свидетельство гениальности китайского народа. С какой быст-ротой и каким умом и глубоким чувством ки-тайцы приобщились к европейской музыкальной культуре! Яркий представитель этого явления – Лю Ши-кунь»¹.

Значительный вклад в развитие китай-ского фортепианного искусства внесли китай-ские композиторы. Имена Хо Лу-тина, Чжоу Гуань-жэнь, Сан Туна, Чэй Пэй-сюня, Ван Ли-саня, Дин Шань-дэ и их фортепианное твор-чество получили широкую известность уже в начале 50-х годов прошлого столетия. Целе-направленное овладение европейским опытом в области композиции обусловило большое жанровое разнообразие китайского фортепи-

анного творчества, в котором центральное место занимают полифонические произведе-ния, фортепианные миниатюры, вариации и сюиты.

Следует отметить, что вплоть до начала 80-х гг. к жанру сонаты китай-ские композиторы обра-щались сравнительно редко. Первые опыты на-писания сонатных циклов принадлежат Цзян Вэн-е (Сонатина, 1940 г.) и Дин Шань-дэ (Соната, 1946 г.). Одно из значительных произведений это-го жанра было создано лишь в 1957 году (Ван Ли-сань. Сонатина на тему сычуанской народ-ной песни)². В этом же году написана соната Ло Чжун-жуна. В восьмидесятые годы XX ст. к жанру сонаты обращались композиторы Ван Ли-пинь (1981), Цуй Вэнь-юй (1987)³, а также Чжу Ван-хуа.

Сравнительно редкое обращение китай-ских композиторов к жанру сонаты обу-словлено тем, что китайским художест-венным традициям не свойственен конфликтный тип драматургии, основанный на противопоставлении главной и побочной партий сонаты. Художественной традиции Китая ближе типология дивертисмента, что

² Это произведение было отмечено премией на конкурсе Шанхайской консерватории.

³ Трехчастная соната Цуй Вэнь-юя была отмечена на Шанхайском международном музыкальном конкурсе «Фортепианное творчество китайских композиторов» (1957).

¹ Нейгауз, Г. Мои впечатления / Г. Нейгауз // Советская музыка. 1958. № 6. С. 88.

и обусловило популярность жанра вариации и особенно сюиты⁴.

Специфический характер звуковысотного, ладомелодического и метроритмического образований в фортепианных произведениях китайских композиторов, обусловленный взаимопроникновением атрибутивных элементов европейского и традиционного китайского музыкального мышления, находят свое проявление и в отношении фортепианной сонаты. Этот жанр, столь благодатный для воплощения самобытной образности, для творческих экспериментов и новаторских находок в области исполнительской техники и фортепианной фактуры, облекается китайскими композиторами в строгие рамки сонатной композиции, диктуемые особенностями формы данного жанра. Вместе с тем сонатная форма и в целом сонатный цикл весьма своеобразно трактуются в двух фортепианных сонатах современных китайских композиторов *Дин Шань-дэ* и *Чжу Ван-хуа*.

Соната Дин Шань-дэ (по масштабам это, скорее, сонатина), на первый взгляд, представляет собой классическую трехчастную циклическую композицию: *Allegro grazioso – Moderato quietissimo – Animato appassionato*. Однако тональное, впрочем, как и тематическое объединение цикла довольно условно. Намеченная композитором в ключевых знаках тональная сфера сонаты *e-moll – G-dur* (в крайних частях) «растворяется» в пентатонной ладо-модальной «стихии», составляющей звуковысотную и интонационно-тематическую основу как традиционной, так и современной китайской музыки. Композитор достаточ-

⁴ Весьма показательна в этом отношении история написания концерта для фортепиано с оркестром «Хуанхэ», созданного коллективом авторов (Инь Чэн-цзуном, Чжу Ван-хуа, Шэн Ли-хуном, Лю Чжуан. По некоторым источникам, в число авторов концерта «Хуанхэ» входят также Сюй Пэй-син и Ли Цзин-шэн. Ту Мин-син и Ши Шу-чэн создали свои собственные варианты концерта). В жанровом и композиционно-драматургическом отношении это произведение сочетает в себе особенности классико-романтического концерта со специфическими чертами цикла программно-поэзного характера. Важно отметить, что создатели концерта сознательно отвергли сонатный цикл как форму произведения, опасаясь критики за шаблонность, заимствование устаревших творческих методов западной музыкальной культуры. Так родилась идея воплощения в концерте формы двойного дивертисмента. Интересно, что известный китайский пианист Ши Шу-чэн писал в этой связи: «Невозможно создавать структуру концерта, не основываясь на форме сонаты, необходимо сохранить хотя бы некоторые ее рациональные элементы».

но свободно трактует тональное соотношение тем экспозиции. Постоянное избегание тонального центра, красочное сопоставление тональностей, завуалированных в фигурациях путем непрерывного мелодического движения, свидетельствуют о свободном толковании тональности, включающей все звуки двенадцатиступенного звукоряда. В этом отношении соната вызывает ассоциации с музыкальной стилистикой произведений композиторов XX века, в частности фортепианных миниатюр Б. Бартока, в которых также используются сложные приемы звуковысотной организации, приближенные к принципам *атонализма* – опоре на интервальные структуры как на основу музыкальной организации, что обусловлено характером музыкального мышления китайских композиторов, последовательно воплощающих принципы и правила европейской музыкальной композиции на основе пентатоники.

Образный мир первой части – светлая грациозная игра-движение. Темы главной и побочной партий, интонационно родственные и различающиеся динамически-контрастной нюансировкой, как и принято в сонатине, не имеют разработок. Их незначительное развитие происходит путем секвенцированных последований с трехтактовыми звеньями в главной теме и четырехтактовыми в побочной. Облегченная двухголосная фактура, выдерживаемая на протяжении всего произведения, а также однородный тематизм сообщают музыке неизменное состояние нежной игривости, бесконфликтности, мягкой подвижной легкости (см. нотный пример 1).

Живописная лирическая средняя часть сонатины выдержана в пентатоническом комплексе-опоре «ges – b – des – es – f» в условиях условной тональности Ges-dur. Диалогическая игра этого мелодически выстроенного комплекса в разных регистрах, сопровождаемая постоянной метрической переменностью (4/4 и 5/4), и соединение регистров в единое двухголосное проведение составляет структурно-тематическую сущность композиции второй части (см. нотный пример 2).

В третьей части возобновляется движение, представленное композитором в стремительном потоке фигураций. В основе формы финала, как и в первой части произведения, лежат принципы сонатности (сонатная форма без разработки), основным способом интонационно-тематического развития материала всех тем выступает секвентное проведение главной, побочной и связующей партий. Обращает на себя внимание яркая контрастность образов: стремительно-воодушевленная главная, бурная и страстная связующая и напевно-лирическая побочная с удивитель-

Нотный пример 1

Главная партия

Allegro grazioso

作品 32
1988年

Musical score for the main part of Example 1, measures 1-8. The score is in 3/8 time, key of D major. The upper staff (treble clef) starts with a piano (*mp*) and *dolce* dynamic. The lower staff (bass clef) starts with a piano (*mp*) dynamic. Dynamics include *cresc.* and *mf*.

Побочная партия

Musical score for the secondary part of Example 1, measures 9-16. The score is in 3/8 time, key of D major. The upper staff (treble clef) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff (bass clef) starts with a forte (*f*) dynamic. Dynamics include *cresc.* and *mf*.

Нотный пример 2

II

Moderato quietissimo ♩ = 96

Musical score for Example 2, measures 1-4. The score is in 5/4 time, key of D minor. The upper staff (treble clef) starts with a mezzo-piano (*mp*) and *legatissimo* dynamic. The lower staff (bass clef) starts with a piano (*mp*) dynamic.

ными красочными переливами мажоро-минорных бликов в мелодической линии. Еще более неожиданно представлено тональное развитие тем в репризе.

Итак, в трактовке сонатности Дин Шань-дэ отходит от классического тонального принципа. Все хроматические звуки двенадцатиступенного звукоряда рассматриваются как равноправные, понятие тонального центра исчезает.

Если сонатина Дин Шань-дэ имеет в большей мере конструктивно-прикладное, «технологическое» назначение, что обусловлено стремлением автора к овладению европейской композиционной техникой и формой (чем и объясняются небольшие масштабы частей, облегченность фактуры, относительная простота тематического материала), то второе произведение, которое рассматривается в данной статье, – *Фортепианная соната Чжу Ван-хуа* – это высокохудожественный образец претворения жанра фортепианной сонаты в современном творчестве китайских композиторов.

Образные ассоциации этого сочинения связаны с полными романтического порыва страницами бетховенских и шумановских фортепианных сонат. Развернутая трехчастная циклическая композиция произведения впечатляет масштабностью, напряжением драматургии и музыкальной мысли. Монолитность музыке придают стремление к сквозному развитию тематизма, интонационные переключки тем во всех частях сонаты. С точки зрения композиционного построения – четкой классико-романтической отточенности формы, а также гармонического решения, фактурного изложения, избыливающего проходящими диссонансами с обилием острых задержаний, широ-

ким разложением многозвучных аккордов и т.д., – соната, безусловно, является данью европейским традициям. Пентатонный мелодический абрис многих тем вносит в музыку сонаты национальный китайский колорит.

Первая часть сонаты – *Moderato maestoso* – написана в форме классического сонатного *allegro*. В трактовке данной формы обнаруживается приверженность бетховенским традициям, суть которых заключается в умении сделать главную партию концентрацией основного тезиса-идеи, а дальнейшее развитие провести как «принцип раскрытия, логического обоснования данного тезиса»⁵. Именно так строится *Moderato maestoso*. Эта репризная композиция основывается на развитии главной темы, фактурное изложение которой выдержано в шумановских традициях. Рельефность мелодического рисунка, подчеркнутая октавным удвоением темы, передает, как и у Бетховена, мужественно-волевой характер движения по диатоническим звукам *cis-moll*-ной тональности. Вместе с тем в бесполутоновом характере мелодической линии главной партии угадываются традиционные китайские пентатонные интонации.

Суровому величественному звучанию мелодии «резонирует» аккордово-прерывистая фактура шумановского склада с «бурлящими» фигурациями. Однородность фактуры всего развернутого раздела главной партии, как и ее дальнейшего развития в разработке, выявляет цельность музыкального материала.

⁵ Яворский, Б. Л. Избранные труды. Т. 2. Ч. 1 / Б. Л. Яворский. М., 1987. С. 225.

Нотный пример 3

SONATA
I

Moderato maestoso (♩ = 76)

Изложение и развитие главной темы, как уже отмечалось, доминирует в *Moderato maestoso*. Контрастная лирическая образность воплощена в побочной и заключительной темах, передающих безмятежную картину светлой пасторали. Отдельные интонации этой лирической сферы вплетаются в разработку, однако и там они спаяны в едином движении драматического напряжения, источник которого – главная партия. Замечательная находка композитора – показ основной темы во всех возможных ипостасях – от напряженно-нервной, словно утопающей в набегающих волнах динамических нарастаний, до хрупкой, задумчивой, возвышенно-поэтической и даже экстаичной.

Поражает виртуозностью разработочный раздел первой части, напоминающий концертный фортепианный стиль Ф. Листа. Свобода метrorитмического изложения выражена в обилии и частой переменчивости необычных и сложных размеров (1/4, 1/8, 7/16, 9/16, 7/8, 8/8, 12/8), соединяемых со всевозможными видами ритмического дробления длительностей.

Контрасты тем-образов первой части определили полярный характер музыки всей сонаты. В нежной кантиленной лирике второй части – *Andante cantabile* (E-dur) – слышатся отзвуки проникновенных бетховенских *Adagio*.

Нотный пример 4

II

Andante cantabile (♩ = 60)

Второй эпизод третьей части, написанный в форме рондо (As-dur), – также сфера лирики. Тема эпизода преобразуется из мягко-экспрессивной в патетически-восторженную с неизменными отголосками пентатоники в мелодии.

Финал выдержан в форме классического *Rondo* бетховенского типа. Тема-рефрен передает атмосферу блестящего праздника. Ослепительно-устраиваемая пентатонная тема в септольных переливах сопровождается яркой игрой красочных аккордовых вкраплений в разных регистрах на искрящемся весельем *Fis-dur*-ном фоне. Дублированное в кварту проведение темы придает еще более высокий тонус музыкальному развитию (см. нотный пример 5).

Сурово-эпическая унисонная тема первого эпизода *Rondo* возвращает в величественно-драматический образный мир первой части. Волнообразный мелодический рисунок темы этого эпизода также имеет интонационное сходство с главной партией первой части сонаты.

Венчает финал сонаты развернутая кода с ремаркой *Presto marcatisimo*. В основу этого стремительного, блестящего и виртуозного в отношении пианистической техники Марша положена тема, которая также имеет интонационное родство с главной партией первой части (см. нотный пример 6).

Обращает на себя внимание необычная колористичность музыки сонаты. В ней нередко фонические элементы выступают на первый план, становятся ведущим качеством музыкальной образности. Чрезвычайно активная трактовка метrorитма, приобретающего значение одного из главных выразительных средств, частое использование нерегулярной метрики, несимметричного ритма, постоянно сменяющихся акцентов, разнообразие приемы ритмического варьирования – все это производит захватывающее впечатление, служит воплощению динамики жизни, ее неистовой энергии.

Фортепианные сонаты *Дин Шань-дэ* и *Чжю Ван-хуа* – органический синтез европейской и китайской традиций в области музыкальной формы

Нотный пример 5

Rondo
Allegretto vivace (♩ = 84)

mp *non legato*

p *con ped.*

Нотный пример 6

Presto marcatisimo

p *cresc.*

и стилистики. При сохранении приверженности к классической европейской трактовке формы сонатного *allegro* и в целом сонатного цикла, в творчестве китайских композиторов доминирует устойчивая тенденция соединения колоритной ладо-мелодической и звуковысотной основы китайской традиционной музыки – пентатоники – с гармоническими средствами европейской клас-

сико-романтической и современной музыки XX века. Разработка традиционных (фольклорных) элементов древней китайской музыки не только вносит своеобразие в образный мир сонат, но и рассматривается композиторами как важный источник творчества, привносящий яркую самобытную национальную струю в современную фортепианную музыку.