

создал два произведения для фортепиано: балладу «Лунная ночь Дзяна» и третью сонату «Пейзаж Цзяннаня». Лю Сюеань на основе мелодии «Севший гусь Пинша» создал фортепианное произведение «Дикий гусь с юга». А Инь Чэнчжун, Лю Чжуан и Чу Ванхуа совместно усилили произведения для фортепиано под названием «Облава».

3. *Фортепианная музыка, переложенная из произведений для гуцинь.* Гуцинь — самый древний китайский щипковый инструмент, его история насчитывает более 3000 лет. Среди произведений, исполняемых на гуцине, «Песня о цветах сливы в трех куплетах» — самая известная. Тембр гуцина подходящим образом передает гордый и стойкий характер цветов сливы (в Китае слива зацветает в холодное время года и может цвести под снегом). В одноименном фортепианном произведении сохранилось первоначальное очарование оригинальной мелодии, но наряду с этим данная мелодия получила дальнейшее развитие.

4. *Фортепианная музыка, переложенная с произведений для гуджэне, зурны и цимбал.* Кроме вышеупомянутых нескольких музыкальных инструментов, для фортепиано также были переложены произведения, исполняемые на гуджэне, зурне и цимбалах. Цзян Вэнь переложил произведение для гуджэна «Вечерняя песня в рыболовной лодке» в фортепианную музыку. Зурна — духовой инструмент, он звучит громко и нежно. Ван Цзяньчжун обработал произведение для зурны «Сто птиц поклоняются фениксу» в фортепианную музыку. А фортепианное произведение «В сухую погоду есть гром» было переложено Чэнь Пэйсюнем из произведения для цимбал. Кроме того, композитор Ван Цзяньчжун переложил для фортепиано композицию «Разноцветные облака гонятся за луной», исполняемую оркестром народных инструментов [2, с. 156–158].

В настоящее время изучение переложения традиционной китайской музыки для фортепиано включает следующие два аспекта: с одной стороны, исследования проводятся на основе временных периодов, например, музыкант Чжан И в своей книге «Изучение китайской фортепианной музыки, переложенной из инструментальной музыки», описала возможности адаптации музыки для китайских народных инструментов к китайской фортепианной музыке. С другой стороны, исследовала технику игры на фортепиано, которая имитирует звучание традиционной инструментальной музыки. Например, Ву Сюэлэй в своем труде «Изучение национального языка фортепиано» анализирует, как имитировать тембр национальной инструментальной музыки при исполнении на фортепиано и т. д. [3, с. 80].

Создание китайской фортепианной музыки имеет свои особенности: она отражает стиль национализации Китая, который стал основной линией создания данной музыки. Эта основная линия проходит через историю создания китайской фортепианной музыки и формирует уникальный ее стиль. Переложение национальной инструментальной музыки в фортепианную является неизбежным фактором развития музыки в целом. Это развитие обогащает, оживляет фортепианную музыку, играет важнейшую роль в ее развитии. Изучение адаптации китайской традиционной инструментальной музыки к фортепианной значительно способствовало распространению китайской национальной культуры и улучшению навыков игры на фортепиано [4, с. 101–102].

Список литературы:

1. 卞萌 中国钢琴文化的形成与发展 卞萌 -北京: 华乐出版社- 1996年-181页 = Бянь, Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной культуры / Мэн Бянь. - Пекин : Хуаюеское издательство, 1996. - 181 с.
2. 吴晓娜 钢琴音乐教程 吴晓娜 -武汉: 武汉理工大学出版社- 1999年-272页 = Ву, Сюаня. Учебник по фортепианной музыке / Сюаня Ву. - Ухань : Изд-во Уханьского ун-та науки и техники, 1999. - 272 с.
3. 杨秦生 中国钢琴音乐创作 杨秦生 // 天水师范学院学报 - 2005年-6期 -78-82页 = Ян, Циньшэн. Создание китайской фортепианной музыки / Циньшэн Ян // Журнал Тяньшуйского пед. ун-та. - 2005. - № 6. - С. 78–82.
4. 卜莉 中国钢琴音乐的创作与发展 卜莉 // 星海音乐学院学报 - 2004年-4期 -98-102页 = Бо, Ли. Создание и развитие китайской фортепианной музыки / Ли Бо // Журнал Синхайской консерватории. - 2004. - № 4. - С. 98–102.

Вэнь Жэнь

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ «ЛЮ-БАЙ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА ЛЮ ЧЖУАН «ВЕТЕР В СОСНАХ»)

В данной работе автор выявляет специфику приема «лю-бай» (незаполненное пространство) в музыкальном наследии китайского композитора Лю Чжуан на примере произведения «Ветер в соснах». Художественный прием «лю-бай» содержит колорит китайской философии, и Лю Чжуан при помощи новых методов способствовала интеграции традиционных и современных творческих достижений, осуществляя активные изыскания возможностей взаимодействия китайской и западной культуры.

Wen Zhan

THE ARTISTIC MEANS OF «LYU-BAI» IN MUSIC CREATIVITY (ON THE EXAMPLE OF THE WORK BY THE COMPOSER LIU ZHUAN «WIND IN THE PINES»)

In this paper the author identifies the specifics of «Liu-Bai» (blank space) technique in the musical heritage by the Chinese composer Liu Zhuang on the example of musical work «Wind in the Pines». Art technique «Liu-Bai» contains a coloring of Chinese philosophy and Liu Zhuang by using new methods contributed to the integration of traditional and modern artistic achievements, exercising active seeking of opportunities for cooperation of Chinese and Western culture.

Понятие «лю-бай» определяется смыслом двух иероглифов, т.е. «лю» (留) – концентрировать внимание на чем-либо, а «бай» (白) – пропуск (пробел). Иными словами, «лю-бай» – это пропуски, оставленные определенным образом в произведении, а также художественное творчество с использованием данного приема. Для него присущ колорит

традиционной китайской философии, художественный прием нашел применение в живописи, каллиграфии, музыке, литературе и т.д. В различных областях искусства формы выражения приема «лю-бай» отличаются, но передаваемая им художественная идея одна: использование пропусков в произведении порождает противопоставление между наличием и отсутствием, вымышленным и реальным, «инь» и «ян». «Лю-бай» может передавать художественные идеи и настроения автора, вызывать у публики ассоциации и эмоциональный отклик.

Художественный прием «лю-бай» в музыке «в узком смысле, представляет собой абсолютную паузу звучания музыки во времени», «пробел звучания может быть как одnogолосным, так и многоголосным, как горизонтальным, так и вертикальным»; а в широком смысле прием «не только заключается в абсолютной паузе, но также подразумевает и относительную паузу» [4, с. 3]. Он придает произведению изменения и ритмичность разреженного и плотного, легкого и тяжелого, вымышленного и реального, обогащает его колоритом восточной философии «инь и ян» при помощи противопоставления и трансформации конфликта двух начал.

В середине XX века после создания КНР все больше передовых западных концепций и технологий стало проникать в Китай. В музыке это нашло отражение в изучении западных приемов композиции. В сферу внимания деятелей искусства попали вопросы сочетания современных западных приемов композиции с традиционной музыкальной культурой, вопросы создания произведений с особым колоритом китайской культуры. А характерный для Китая прием «лю-бай» стал излюбленным для выражения традиционных идей и представлений.

Обратимся к наследию выдающегося китайского композитора Лю Чжуан (1932–2011), в творчестве которой прием «лю-бай» нашел яркое воплощение. Лю Чжуан родилась в Шанхае и выросла в городе Ханчжоу, известном высоким уровнем культуры и многими поколениями художественной интеллигенции. С детства Лю Чжуан любила традиционную и народную музыку Китая. В средней школе она усердно обучалась фортепианному исполнительству у западного преподавателя Майкла Локка. Во время обучения в Шанхайской консерватории Лю Чжуан серьезно изучала теорию западной композиции. В 1957 г. она в качестве аспиранта была направлена в Центральную консерваторию для обучения композиции у советского специалиста Гулова. Во время учебы Лю Чжуан принимала участие в творческой деятельности образцовых театральных коллективов Пекинской оперы, ее научный интерес к традиционной драме «сицуй» и народным инструментам стимулировал ее исследование традиционной китайской музыки. В своем творчестве композитор широко использовала элементы китайской философии и традиционной культуры, смело экспериментировала, в том числе используя прием «лю-бай».

Постепенно Лю Чжуан сформировала уникальный композиторский стиль и художественные выразительные методы. Она мастерски использовала возможности западных музыкальных инструментов и техник композиции, богатых китайскими национальными скрытыми смыслами. При помощи новых методов мышления композитор способствовала интеграции традиционных и современных достижений, осуществляя активные изыскания возможностей взаимодействия китайской и западной культуры.

Произведение «Ветер в соснах» было написано Лю Чжуан в 1999 г. (во время работы преподавателем в США) по заказу «Ассоциации преподавателей музыки» штата Нью-Йорк для трио камерной музыки для фортепиано, флейты и виолончели. В 2000 г. это произведение удостоилось «Индивидуальной художественной премии штата Нью-Йорк», а в 2005 г. записано на диск американской «Ассоциации музыки». Оно неоднократно исполнялось на сцене, как в Китае, так и за его пределами, а во время концерта на «Мировом конгрессе женщин-музыкантов» в 2008 г. в Пекине сама композитор исполнила партию для фортепиано.

Произведение основано на глубоких культурных смыслах и традиционной музыке («вэнь-жэнь» (文人音乐), т. е. музыке образованных людей, которая появилась в доциньскую эпоху во времена Чуньцю и Чжаньго, XXI в. до н.э. – 221 г. до н.э.) и музыки из традиционной драмы «сицуй». Важным является в произведении и противопоставление воображаемого и реального мира, создаваемого пропусками «лю-бай» в «вертикальном» (гармоническом) интервале и «горизонтальном» (мелодическом) интервале, что способствовало приданию настроения покоя и уединения.

На партитуре данного произведения приведено следующее описание: «Эта пьеса описывает, как тихой ночью ветер дует в сосновом лесу: приготовленное фортепиано похоже на звучание гуциня, флейта – на китайскую флейту «сяо», фортепиано издает отголоски между вымышленным и реальным. Хотя данное произведение имеет свободную музыкальную форму, это не означает, что в нем отсутствует структура: как и в китайской каллиграфии, или как во время декламации древних стихов, некоторые фразы могут преувеличивать» [2, с. 1]. Автор использовала возможности западных инструментов, чтобы имитировать звучание китайских народных музыкальных инструментов.

Лю Чжуан мастерски и весьма уместно включила в произведение «Ветер в соснах» художественную идею «лю-бай». Раскрыв партитуру, можно увидеть, в чем заключается идея автора: редкие ноты, свободный ритм, раздельное звучание инструментов. На первой странице партитуры не более десяти нот, отсутствует обозначение размера, тактовая черта (за исключением окончания каждой строки), и вся партитура кажется крайне простой, и в этом до мельчайших деталей проявляется эстетика «лю-бай».

Ритм в произведении отличается ярко выраженной индивидуальностью, структура композиции заимствует ритмическую структуру «свободно, медленно, средне, быстро, свободно» из древних пьес для циня и музыки традиционной драмы «сицуй» [3, с. 18]. Они лучше всего отражают китайское мышление «лю-бай»: из разрозненной линейной структуры неповторяющихся нот, отсутствия тактовой черты, разреженных неартикулированных нот возникает воображаемая тактовая черта, затем появляются повторяющиеся ноты и тактовая черта, плотная структура артикулированных нот, а в конце следует возврат к структуре без тактовой черты и разреженным нотам. В этом законченый характер произведения, его начало и финал перекликаются. Части со свободным и медленным темпом занимают 2/3 от общего объема партитуры, что создает свободное пространство для интерпретации пьесы. Настроение отдаленности и изыщества, к которому так стремится автор, находит выражение в «лю-бай», создаваемом звучанием, мелодией, паузами и т.д.

Автор также оригинально подошла в работе над тембром, который определяет колорит китайской традиционной музыки, а также сочетается с современными западными способами звукоизвлечения. «Использование ударов молоточками по струнам фортепиано для пиццикато и создания обертонов, использование щеток для игры – все это относится к нестандартной манере игры на фортепиано, целью чего является имитация эффекта звучания древнего гуциня» [1, с. 100]. Использование среднего и нижнего регистра флейты создает достаточно низкое, глубокое звучание, целью чего является подражание звучанию китайской флейты «сяо». Автор выбрала инструмент, с которым была хорошо знакома, и применила

прием исполнения, где вымышленное и настоящее порождают друг друга, чтобы раскрыть музыкальные идеи безмятежности и спокойствия, которых придерживались люди передовых взглядов в древности.

Лю Чжуан «особо подчеркнула развитие мелодики отдельных нот, каждая партия имеет ярко выраженные характерные черты линейной мелодии» [4, с. 32]. В этой мелодии различные тембры являются относительно самостоятельными и взаимосвязанными во времени и пространстве, что создает соответствующий пропуск «лю-бай» в звучании. Так, во время имитации игры на фортепиано звучание флейты и виолончели относительно «пустое». А поскольку игра трех инструментов переплетается, несмотря на незаполненное звучание двух других инструментов, слушатели по-прежнему испытывают чувства, которые несет такое «пустое» звучание, в чем и заключается очарование «лю-бай».

Паузы в музыке могут выражать незаполненное пространство в произведении по оси времени, но нельзя просто считать, что они являются основной характеристикой «лю-бай» в музыке. «Китайское мышление «лю-бай» делает акцент на создании определенного настроения посредством плотного и разреженного, вымышленного и реального в произведении» [4, с. 15]. Поэтому в музыкальном произведении «Ветер в соснах» применение пауз внутри фраз относительно не частое. В финале фразы композитор заимствует прием исполнения из жанра традиционной драмы «куньцзюй», когда певец задерживает дыхание и выводит ноту, что выражает изящество спокойствия и удаленности. «Лю-бай» в этом как будто прерываемом звучании заставляет слушателей продолжать погружаться в ассоциации, вызванные произведением, что делает его интерпретацию более полной.

Яркий стиль музыкальных произведений Лю Чжуан отличается множеством скрытых смыслов, нестандартностью решений. Одновременно с выражением очарования музыкальной культуры, гармонично объединяющей Запад и Восток, переплетающей древность и современность, ее стиль обнажает уникальное эстетическое восприятие женской природы композитора и ее богатый внутренний мир. Мышление «лю-бай» с его колоритом китайской философии, которого она придерживается, благодаря поэтичности выражения потрясает бесчисленное множество сердец как китайских, так и зарубежных слушателей.

Список литературы:

1. 郭新《音乐“留白”使“洋”声传古韵——刘庄〈风入松〉中文化传统与现代技法的整合》中国音乐, 2011年第3期第96至108页。= Го, Синь. «Любай» привносит в «западное» звучание древние ноты – сочетание культурных традиций и современных техник в произведении Лю Чжуан «Ветер в соснах» / Синь Го // Китайская музыка. – 2011. – № 3. – С. 96–108.
2. 刘庄《风入松——为钢琴、长笛和大提琴而作》上海:上海音乐学院出版社, 2007年版, 共27页。= Лю, Чжуан. Ветер в соснах – для фортепиано, флейты и скрипки / Чжуан Лю. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 2007. – 27 с.
3. 刘正维《刘周士世及其声乐特色》戏剧之家, 1998年第2期第16至19页。= Лю, Чжэнвэй. Происхождение народной драмы «ханьцзюй» и особенности ее мелодий / Чжэнвэй Лю // Дом драмы. – 1998. – № 2. – С. 16–19.
4. 孙兆磊《“留白”手法在中日近现代音乐作品中的应用研究》内蒙古师范大学硕士学位论文, 艺术学专业, 13.02.00, 呼和浩特, 2013年共46页。= Сунь, Чжаолэй. Исследования применения приема «лю-бай» в китайских и японских современных музыкальных произведениях: дис. ... магистра музыковедения и танца: 13.02.00 / Чжаолэй Сунь. – Хух-Хото, 2013. – 46 л.

Юй Болин

«ОРГАНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА»: ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ВОСТОКА И ЗАПАДА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ТАНЬ ДУНЬ

В творчестве одного из ведущих современных композиторов Китая Тань Дунь проявляется интерес к диалогу Востока и Запада. Музыкант претворяет восточные образы в разных по форме и содержанию художественных концепциях. Тань Дунь создал школу «органической» музыки, тем самым привлек внимание людей к природе, заставил задуматься о постепенном ухудшении экологии.

Yu Bolin

«ORGANIC MUSIC»: FEATURES OF INTERACTION OF MUSICAL TRADITIONS OF EAST AND WEST IN THE WORK OF THE CHINESE COMPOSER TAN DUN

In the work of one of the leading contemporary composers of China, Tan Dun, the composer's interest in the dialogue between East and West is shown. The musician translates the eastern images into different according to form and content artistic concepts. Tan Dun created a school of "organic" music, thereby attracting people's attention to nature, made me think about the gradual deterioration of the environment.

В современной европейской музыкальной культуре определилась устойчивая тенденция к освоению мирового национального музыкального наследия, обращению к народным традициям. Наблюдается интерес европейских композиторов к изучению восточной культуры, что связано со стремлением разнообразить отечественную музыку восточной экзотикой и внешней красотностью музыкальной палитры. Расширение и углубление научных изысканий в этой области плодотворно сказались на обновлении образного мира европейской музыки, на поисках новых средств музыкальной выразительности и синтеза искусств. Историко-культурные детерминанты возникновения восточных интенций в творчестве европейских музыкантов XX–XXI вв. раскрывают объективные причины повышенного интереса к культуре Востока. В их числе устойчивые социально-политические и культурные контакты между Китаем и западным миром, активная популяризация традиций Поднебесной. С другой стороны, современные китайские музыканты обнаруживают в европейской культуре те художественно-культурные доминанты, которые позволяют совместить в современном семиотическом пространстве образы «далекие» и «близкие» одновременно, открывая для себя новые грани собственной культуры и традиции.

В творчестве одного из ведущих современных композиторов Китая Тань Дунь раскрывается устойчивый интерес композитора к диалогу Востока и Запада. Музыкант претворяет восточные образы в разных по форме и содержанию