

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»

На правах рукописи

Чжао Цзэхуа

Чжао Цзэхуа

**ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВАН ЛИСАНА
В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор культурологии, доцент
Брагина Наталья Николаевна

Нижний Новгород – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Жизнь и творчество Ван Лисана	13
1.1. Жизненный путь композитора	13
1.2. Эволюция творчества Ван Лисана	29
1.2.1. Начальный период — обучение и выработка профессиональных принципов (1949–1957 гг.)	29
1.2.2. Зрелый период — окончание культурной революции и новые идеи в творчестве Ван Лисана: соединение национальной образности и европейских полифонических традиций (1976–1989 гг.)	37
1.2.3. Поздний период — выход на пенсию, работа над циклом детских произведений (1992–2007 гг.)	46
Глава 2. Жанровое и стилистическое разнообразие фортепианного творчества Ван Лисана	53
2.1. Романтические тенденции в творчестве Ван Лисана	53
2.2. Импрессионизм и символизм в творчестве Ван Лисана	80
2.3. Неоклассические тенденции в творчестве Ван Лисана	113
2.4. Основа китайского музыкального авангарда в творчестве Ван Лисана ...	148
2.5. Китайский соцреализм, претворенный в творчестве Ван Лисана	170
Глава 3. Детская музыка Ван Лисана	190
3.1. Общая характеристика детских произведений Ван Лисана	190
3.2. «Сонатина»	199
3.3. Цикл «Детская невинность»	208
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	234
ЛИТЕРАТУРА	242
ПРИЛОЖЕНИЕ	273

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Вторая половина XX века — важнейший период в развитии китайской культуры, насыщенный настоящими тектоническими сдвигами. Только что закончилась китайско-японская война 1931–1945 гг.¹, и 1 октября 1949 г. Мао Цзэдун (毛泽东), в качестве председателя Центрального народного правительства, официально провозглашает основание Китайской Народной Республики (КНР) в Пекине. Многие правительственные указы и декреты того времени направлены на сближение Китая с Советским Союзом, принятие советской модели в качестве образца экономического развития, в частности, провозглашается политика «большого скачка», и в мае 1958 г. высшее руководство компартии Китая выпускает указ о создании деревенских коммун. Был выдвинут лозунг «Три года тяжелой борьбы — десять тысяч лет счастья», то есть китайцев готовили к победе коммунизма. Однако надежды на скорую победу коммунистических идей не оправдались, и, для усиления влияния правящей партии и для борьбы с оппозиционно настроенными деятелями политики и культуры, 8 августа 1966 г. XI пленум ЦК КПК выпускает «Постановление о великой пролетарской культурной революции». Известны те трагические последствия, к которым привела культурная революция Китая: массовые репрессии, разрыв отношений с европейскими государствами, прежде всего — с Советским Союзом, а, как следствие — глубокий кризис китайской культуры, когда были запрещены все новаторские поиски, а лучшие представители творческой интеллигенции подверглись гонениям и вынуждены были либо эмигрировать, либо подстраиваться под требования нового режима. И только с конца 1970-х годов в результате реформаторской деятельности Дэн Сяопина (邓小平) наступает новое

¹ Согласно указу № 1 от 01.03.2017 Министерства образования Китайской Народной Республики «О полном внедрении концепции «Четырнадцатилетней войны сопротивления» (十四年抗战) в учебные материалы образовательных программ для начальной и средней школы», в качестве нового государственного образовательного стандарта обозначения временных рамок китайско-японской войны необходимо принимать период 1931–1945 гг. вместо 1937–1945 гг. [243].

китайское возрождение, когда происходит беспрецедентный скачок во всех сферах политической, экономической и культурной жизни, названный «китайским чудом», и страна, после многих лет застоя, не просто стремительно осваивает западные достижения, но и начинает во многом опережать те страны, которые некогда были образцами для подражания.

Все эти драматические события прямо отражаются на музыкальной культуре Китая, они во многом структурируют жизнь и творческие поиски композиторов и музыкантов, создают общие тенденции развития национальной музыкальной культуры.

В этой связи очень актуальным представляется обращение к изучению жизни и творчества Ван Лисана. Такой интерес продиктован несколькими причинами.

Во-первых, творчество этого известного в Китае композитора очень мало изучено за пределами страны. В отличие от тех китайских композиторов, которые покинули Китай и долгие годы работали за границей (Тан Дун², Чжоу Лонг³, Чень И⁴ — в США, Хуан Аньлунь⁵ — в Канаде и многие другие), добившись там значительных успехов и популярности, Ван Лисан, постоянно живущий в Китае, известен значительно меньше. Практически отсутствует исследовательская литература о нем как на русском, так и на английском языках. Чаще всего Ван Лисан упоминается в текстах, посвященных другим авторам, а аналитических материалов по его творчеству почти нет. При этом в Китае творчество Ван Лисана изучается, но китайские музыковедческие исследования очень отличаются от европейских: особое внимание там уделяется образной стороне музыки, а связь

² Тан Дун (谭盾, род. 18 августа 1957 г.) — китайский и американский композитор, лауреат премии «Грэмми» и премии «Оскар» [149, с. 825].

³ Чжоу Лонг (周龙, род. 8 июля 1953 г.) — китайский и американский композитор. В 2011 г. получил Пулитцеровскую премию за музыку [там же, с. 1315].

⁴ Чэнь И (陈怡, род. 4 апреля 1953 г.) — китайский и американский композитор, скрипачка, музыковед-исследователь. Лауреат премии Лили Буланже (1994) и множества других наград. Почетный доктор университета Лоуренса (Эплтон, Висконсин, 2002) [там же, с. 1248].

⁵ Хуан Аньлунь (黄安伦, род. 15 марта 1949 г.) — известный китайский композитор и пианист. Обучался на музыкальном факультете Йельского университета (Торонто). Выступая не только как пианист и композитор, но и как активный общественный деятель, является одним из ведущих пропагандистов китайской музыки в мире [там же, с. 452].

содержания и формы произведений, которая всегда подчеркивается в научных работах европейской музыковедческой школы, в Китае разработана недостаточно.

Во-вторых, жизнь Ван Лисана проходила на фоне важнейших исторических событий Китая, и это нашло отражение в его творчестве, которое неотделимо от истории страны. Изучая музыку Ван Лисана, знакомясь с его жизнью, можно многое понять о философии, истории и психологии китайского народа, что представляется очень важным для сближения русской и китайской культур.

В-третьих, музыка Ван Лисана является типичным продуктом своего времени. В ней интересна не столько оригинальность и неповторимость, сколько концентрированное отражение основных тенденций китайской музыкальной культуры XX века: создание современного музыкального языка, ассимилирующего главные достижения европейских музыкальных техник, при сохранении национальной идентичности, достигаемой глубокой связью с традиционной философией, культурой и стилистическими особенностями китайской народной музыки.

Этими причинами обосновывается актуальность выбранной темы исследования.

Степень изученности и научной разработанности темы.

Поскольку литературы, посвященной непосредственно творчеству Ван Лисана, явно недостаточно для воссоздания полной картины его творческой биографии и стилистической палитры, был привлечен большой корпус литературы, косвенно связанный с исследуемой темой.

Первая группа исследований – музыковедческие работы на китайском языке, посвященные отдельным аспектам творчества Ван Лисана. В частности, работы Вэй Тинге [211; 212], Ван Юхэ [208; 209], Чжоу Сяои [236], Пу Фан [173], Чэнь Лили [128], Чэнь Хаорань [126; 127] и др. Эти работы дали определенное направление для исследования, но они фрагментарны и неполны: не рассматривают творчество композитора как целостное явление в контексте музыкальной культуры страны.

Поэтому сформировалась вторая группа исследований. Это диссертации, посвященные отдельным аспектам китайской музыки рассматриваемого исторического периода. Они написаны, в основном, китайскими авторами на русском языке. Особый интерес для нашего исследования имели работы Ло Ши [41], Му Цюаньчжи [48], Сун Джуан [63], Фань Юй [73], Жун Янь [29], Чэнь Ин [94]. Эти работы не относятся непосредственно к творчеству Ван Лисана, но совокупность данных, приводимых в них, позволяет воссоздать контекст китайской музыкальной культуры второй половины XX века.

Помимо исследовательских работ, были привлечены источники: государственные документы, архивы, мемуары и записи устных выступлений Ван Лисана и его коллег, позволяющие оценить общие тенденции исторического развития китайской музыкальной культуры исследуемого периода. [121; 129; 130; 154; 155; 165; 174; 176; 177; 179; 195; 196; 197; 198; 199; 200; 201; 202; 203; 204; 205; 206; 208; 220; 222].

В процессе исследования были найдены материалы на английском языке, посвященные творчеству Ван Лисана. Интересно, что, как и работы на русском языке, они в основном принадлежат китайским исследователям, проходящим обучение или стажировку за границей. В частности, это диссертации и статьи Сюй Жунцзе [116], Хэ Тао [112], Чжан Имина [118] и др. (см. список литературы). К сожалению, эти исследования, как правило, содержат как фактические ошибки (например, в исследовании Сюй Жунцзе неверно трактована форма некоторых сочинений), так и семантические. При исследовании образного строя произведений авторы оказываются очень субъективны и недоказательны: они описывают некие картины, возникающие в воображении исследователя, не подкрепляя их достаточными аргументами музыкального анализа. Эти просчеты следует отнести к недостаточной зрелости китайской музыковедческой школы, которая, в отличие от прекрасных исполнительских школ, находится в стадии становления.

Очень большое значение для нашего исследования имели труды общепhilosophического и эстетического плана, принадлежащие русскоязычным

исследователям [33; 44; 45; 54; 60; 67; 68; 70]. Среди них особый интерес представляет именно «взгляд со стороны»: восприятие европейскими учеными философии и космогонии традиционной китайской культуры.

Теоретическую опору для исследования мы находили в классических фундаментальных трудах российских музыковедов, поскольку использовали разработанную советской школой методологию анализа музыкальных текстов. Это книги М.Г. Арановского [4], И.А. Барсовой [7], И.В. Способина [61], О.В. Соколова [58] и др.

В качестве **объекта** исследования в диссертации рассматривается фортепианное творчество Ван Лисана в контексте его творческой деятельности и на историческом фоне.

Предметом исследования становятся жанрово-стилистические особенности фортепианных произведений композитора, их философская основа, совокупность национальных традиций и новаторских приемов, связь с общими тенденциями развития китайской фортепианной музыки второй половины XX века.

Цель исследования — исследовать фортепианное творчество Ван Лисана как концентрированное отражение китайской музыкальной культуры его времени.

Избранная цель диктует ряд **задач**:

- изучить историю жизни композитора и ее связь с общими историческими событиями в Китае второй половины XX века;
- выстроить эволюцию творчества Ван Лисана и обосновать ее как отражение разных этапов жизни композитора;
- выделить группы произведений, наиболее ярко отражающих спектр исканий автора и проанализировать их жанрово-стилистическую основу;
- отдельно рассмотреть корпус детской музыки в творчестве Ван Лисана с точки зрения эстетических и практических задач, реализуемых композитором.

Материалом исследования послужили фортепианные произведения композитора, написанные со времени обучения в консерватории и до конца творческой деятельности, что позволило представить достаточно полный творческий портрет автора.

Методология исследования:

В данной работе используется комплексный подход, включающий:

- биографический метод, направленный на изучение жизни Ван Лисана на фоне исторических событий Китая второй половины XX века;
- системный метод, позволяющий рассмотреть творчество автора в контексте эпохи;
- аналитический метод, опирающийся на классический подход российской музыковедческой школы, позволяющий детально проанализировать форму и особенности стиля изучаемых произведений;
- герменевтический метод, раскрывающий связь музыкальных произведений с философией и космогонией Китая;
- компаративный метод, позволяющий сравнить стилистические особенности «взрослой» и «детской» музыки Ван Лисана и обосновать их сходство и различие.

Научная новизна:

- Впервые осуществлено комплексное исследование наиболее ярких, показательных для эволюции стиля произведений Ван Лисана;
- Творчество композитора поставлено в контекст эпохи и рассмотрено в совокупности философских, социальных, эстетических задач;
- Впервые представлена эволюция творчества Ван Лисана с подробной характеристикой каждого периода и выстраиванием общей картины, представляющей собой спираль, когда на позднем этапе композитор возвращается к образам раннего творчества на новом витке их осмысления;
- Детально и подробно показано, каким образом национальное содержание произведений отображено при помощи музыкальных средств, органично соединяющих в себе основные достижения европейской музыки (в диапазоне от классики до самых авангардистских для времени творчества Ван Лисана изысканий) и музыкальных средств, используемых в китайской музыке;

- Проанализирована музыка Ван Лисана, написанная для детей или на темы детства в контексте изучения этого сегмента европейской и китайской детской музыки.

Теоретическая значимость работы. Результаты исследования позволят применить аналогичный комплексный подход к изучению творчества других китайских композиторов, что даст возможность более подробно и целостно воссоздать общую картину развития китайской музыкальной культуры, в частности, увидеть в произведениях, в которых используются европейские композиторские техники XX века (например, додекафония), не только освоение западных технических приемов, но и органическую связь с философской традицией Китая.

Практическая значимость. Основные идеи и выводы диссертации могут быть использованы в курсах истории музыки XX века, современной музыки, теории композиции. Произведения Ван Лисана для фортепиано могут обогатить исполнительский репертуар пианистов. Также материалы диссертации могут быть полезны всем, кто интересуется китайским искусством, музыкой, философией.

Положения, выносимые на защиту:

- Биография Ван Лисана, драматические события его жизни отражают этапы развития китайского государства. Жизнь композитора — типичный пример биографии творческого человека его времени.

- Эволюция творчества Ван Лисана, с одной стороны, непосредственно связана с перипетиями его судьбы, с другой стороны — достаточно объективна. Композитор с неизменной стойкостью воспринимал любые испытания и находил в них почву для разнообразных проявлений творчества, которое можно рассматривать как единый целенаправленный процесс: соединение современного музыкального языка с устойчивыми национальными традициями.

- В творчестве Ван Лисана проявились основные стилевые тенденции, характерные для музыкальной культуры Китая второй половины XX века. Большой пласт китайского музыкального искусства связан с романтизмом, однако из европейского романтизма китайское искусство берет только черты,

резонирующие с его традиционным мировоззрением. В китайской музыке, в частности, в творчестве Ван Лисана, отразились черты идиллического романтизма с его созерцательностью, пантеизмом, стремлением к постижению гармонии мира. «Романтический» период творчества Ван Лисана охватывает 1950–1979-е годы.

- В 1980-е годы в творчестве Ван Лисана ощущается влияние импрессионизма с его поисками новых сонорных звучаний и тембровых красок, новых фактурных приемов, постепенным освобождением гармонических последовательностей от функциональных связей. Китайский импрессионизм имеет специфическую философскую основу, сближаясь с символизмом, сближаясь в этом с европейским импрессионизмом, во многом ориентированным на мировосприятие Востока.

- В последние десятилетия XX века, после окончания культурной революции, китайские композиторы, и, в частности, Ван Лисан, особенно интенсивно начинают осваивать композиторские техники Запада, в особенности, имитационную полифонию и додекафонию. Этот интерес обоснован не только применением новых технических приемов, прежде не характерных для китайской музыки, но и специфической образно-философской трактовкой этих приемов в русле концепции гармонии мира. Это проявляется на стилистическом уровне в виде ладового эксперимента, где китайская пентатоника соединяется с атонализмом.

- Важной составляющей жанрово-стилистической палитры музыки Ван Лисана (что также является общекитайской чертой) оказываются сочинения в духе китайского соцреализма. В их основе лежит идея патриотизма и прославление народного героизма, при этом по совокупности выразительных средств они приближаются к героическому романтизму Ф. Листа, усложненному применением атональных гармоний и красочных сонористических эффектов.

- Детская музыка составляет важнейший пласт творчества Ван Лисана: он занимался ею на протяжении всего творческого пути. Ориентируясь на альбомы детских пьес европейских композиторов (Р. Шумана, П.И. Чайковского, А.К. Лядова, С.С. Прокофьева), композитор использует в произведениях для детей те

же стилистические приемы, что и в других своих произведениях, но в адаптированном варианте. Тем не менее, в музыке для детей отражены основные черты стиля композитора: опора на китайские лады и ритмы, имитация звучания народных инструментов, преобладание вариационного метода развития в сочетании с современными атональными гармониями и приемами фортепианной игры.

Апробация работы:

Основные положения исследования были представлены в десяти публикациях, из них четыре — в рецензируемых научных изданиях, включенных в перечень ВАК при Минобрнауки РФ: Актуальные проблемы высшего музыкального образования (Н.Новгород, 2022) и Южно-Российский Музыкальный Альманах (Ростов-на-Дону, 2022; 2023; 2023).

Отдельные положения диссертации освещались в докладах на XXV Международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы науки и практики» (Анапа, 2020), 49 Международном академическом симпозиуме «Ретроспективно-прогностические концепты Нижегородского Философского клуба» (Н.Новгород, 2021), VII международной научной конференции «Science and Innovation» (Анапа, 2022), II Всероссийском молодежном конкурсе музыковедческих исследований ФГБОУ ВО «Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова» (Ростов-на-Дону, 2023), 51 Международном академическом симпозиуме «Ретроспективно-прогностические концепты Нижегородского Философского клуба» (Н.Новгород, 2023), Международной научно-практической конференции «Scientific Research of the SCO Countries: Synergy and Integration» (Beijing, China, 2023).

Кроме того, результаты исследования регулярно обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения. Список литературы включает 243 наименования, в том числе 103 на русском, 123 на китайском и 17 на английском языках. В качестве аналитической

базы исследования выступает сборник «Избранные фортепианные произведения Ван Лисана» (汪立三钢琴作品选) [187]. Переводы иностранной литературы, а также названий произведений, стихов и комментариев к произведениям Ван Лисана принадлежат автору диссертации.

Глава 1. Жизнь и творчество Ван Лисана

1.1. Жизненный путь композитора

Ван Лисан (汪立三, пиньинь: Wāng Lìsān) — известный современный китайский композитор, творческая деятельность которого оказала весомое влияние на развитие фортепианной музыки Китая. Жизнь и творчество Ван Лисана приходится на сложное для страны время — XX век в Китае характеризуется резкими и болезненными поворотами в истории. На долю музыканта выпало немало трудностей, таких же, как и на поколение его сверстников и более молодых людей, чья жизнь была подвергнута испытанию культурной революцией (文化大革命)⁶. Противоречивость эпохи, разумеется, отразилась и на судьбе Ван Лисана, поэтому, прежде чем обратиться к обзору его музыкального наследия, необходимо, пусть кратко, обозначить основные вехи жизненного пути композитора.

Ван Лисан родился в 1933 г. в городе Ухань (武汉市), административном центре провинции Хубэй (湖北省), был четвертым ребенком в семье. Корни его рода берут начало из уезда Цяньвэй (犍为) провинции Сычуань (四川省). Стоит отметить, что Ван Лисан был выходцем из интеллектуальной семьи: дед Ван Лисана, Ван Цзиньбо (汪金波), исследователь основ даосизма и обладатель ученой степени цзиньши (进士)⁷ эпохи Цин (清朝); отец Ван Лисана, Ван Чжэнпяо (汪正舜), выпускник экономического факультета Фуданьского университета (复旦大学) и юридического факультета университета Сучжоу (东吴大学), директор и основатель бухгалтерской школы «Лидэ» (立德), ценитель искусства Пекинской оперы; мать будущего композитора, Су Бихуэй (苏必蕙),

⁶ В этой же провинции пятью годами раньше родился будущий известный композитор Ду Минсинь (杜鸣心) (1928 – ...), чья жизнь тоже складывалась сложно до отъезда в СССР, где он поступил в Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского — уже после создания Нового Китая. (См. об этом подробнее: [149, с.1231]) При сравнении жизненных путей этих современников становится очевидно, насколько гармоничнее складывается жизнь и карьера деятелей искусства, покинувших Китай в этот непростой исторический период.

⁷ Цзиньши (进士) — высшая ученая степень в системе государственных экзаменов кюэцзюй при династии Цин. Также известна как «Золотой ранг» [215, с.1043].

эксперт в области бухгалтерского учета, а также его старшие братья, Ван Лань (汪嵐) и Ван Шичэн (汪士成), и старшая сестра, Ван Мэйсян (汪梅先), любители западной классической музыки, — все они оказали определенное влияние на развитие личности юного и одаренного Ван Лисана.

Приложение. Рисунок 1

Культурно-образовательная среда, в которой рос и воспитывался Ван Лисан, была весьма благополучной и разнообразной в информативном плане: отец с малых лет привил ему любовь к чтению и китайской опере; в доме их семьи часто звучали композиции известных китайских и европейских композиторов, таких как Чжао Юаньжэнь (赵元任), Хуан Цзы (黄自), Сянь Синхай (冼星海), Людвиг ван Бетховен и Клод Дебюсси. В отрочестве Ван Лисан с интересом читал произведения отечественных и зарубежных специалистов в области различных видов искусства, например: «Психология литературы и искусства» (文艺心理学) Чжу Гуанцяня (朱光潜), «Жизнь Бетховена» и «Жан-Кристоф» Ромена Роллана были его настольными книгами.

Детство будущего композитора было также неразрывно связано с историей его страны. В 1937 г., во время китайско-японской войны, его семья была вынуждена переехать из Ухани (武汉) (провинция Хубэй, 湖北省) в Чэнду (成都) (провинция Сычуань, 四川省). В 1941 г. старший брат Ван Лисана, Ван Лань, отправился в Бирму в составе экспедиционных войск (远征军)⁸ и, несмотря на очень сложные условия того времени, по возвращении привез целых два ящика пластинок с чрезвычайно богатым содержанием записей классической музыки: от

⁸ 23 декабря 1941 г. в Чунцине было подписано китайско-британское соглашение (中英共同防御滇缅路协定), в результате которого был образован Китайско-британский военный союз (中英军事同盟). Китайские экспедиционные силы были сформированы для поддержки британских войск в Юньнань-Бурме (в то время — британские колониальные владения) против японских фашистов и для защиты тыла юго-западного Китая. Это был пример прямого военного сотрудничества между Китаем и союзниками, и впервые со времен китайско-японской войны китайские войска воевали за границей, внося значительный вклад в военные действия. С момента вступления китайской армии в Бирму, китайско-бирманско-индийская война продолжалась три года и три месяца, при этом Китай выставил в общей сложности 400 тысяч солдат и понес почти 200 тысяч людских потерь. (См. об этом подробнее: [162, с.136])

барокко и классики до романтизма и импрессионизма. Это, несомненно, было самым ценным приобретением для молодого музыканта в годы войны. Все пережитое в этот период вызвало у него сильный интерес к музыке, и в сердце Ван Лисана глубоко зародилось стремление к музыкальному творчеству.

В 1944 г. Ван Лисан вместе со своим старшим братом, Ван Шичэном, поступил в миссионерскую школу «Гаоци» (高崎), где получил начальное музыкальное образование и представление о музыке венских классиков, полифонических музыкальных идеях эпохи И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, а также углубил свое понимание западной музыкальной культуры. Школа «Гаоци» была прикреплена к Университету Западно-Китайского союза (华西协和大学), одними из основателей которого были несколько миссионеров из Англии, США и Канады, и поэтому концепции западного музыкального образования играли важную роль в руководстве школой. Именно здесь Ван Лисан познакомился с учителем музыки Чжэн Цяньчжу (郑乾柱), с которым часто обсуждал вопросы искусства. Чжэн Цяньчжу был инженером-строителем по профессии, но при этом он также был талантливым музыкантом-любителем. Настоящая одаренность и нестандартность мышления проявилась еще у совсем юного музыканта в определенной тяге к европейскому искусству, европейским формам и принципам гармонии. Учитель Чжэн даже отправил четырнадцатилетнего Ван Лисана выступить с докладом о Дебюсси, Бахе и других западных классических музыкантах на собрании по оценке музыки студенческого объединения при Университете Западно-Китайского союза. Обучение и практика здесь оказали глубокое влияние на его личностное развитие, последующую открытость к академическим экспериментам. В то же время Ван Лисан работал редактором литературно-художественного приложения к газете «Еженедельная трибуна» (周末论坛报), главным редактором которой был его старший брат, Ван Ган, и где также работал его однокурсник,

будущий композитор, Цзян Цзусинь (蒋祖馨)⁹, с которым у них завязалась крепкая дружба на долгие годы [199, с.7].

В 1947 г. Ван Лисан поступил в знаменитую государственную школу среднего образования «Шиши» (石室中学)¹⁰ в городе Чэнду. Одним из выдающихся выпускников этой школы является знаменитый китайский писатель, поэт, историк, археолог и государственный деятель, первый президент Академии Наук КНР — Го Можо (郭沫若)¹¹. Благоприятная академическая среда этого престижного учреждения оказала глубокое влияние на Ван Лисана и позволила ему соприкоснуться с идеями различных научных школ.

В 1948 г. Ван Лисан вместе с Цзян Цзусинем поступил в Сычуаньский колледж искусств (四川省立艺术专科学校)¹², где начал систематически заниматься фортепиано под руководством пианиста Хэ Хуэйсяня (何惠仙) и скрипкой у скрипача Чжан Цзиши (张季时), выпускников Шанхайского национального музыкального колледжа (国立上海音乐专科学校)¹³, а затем брал

⁹ Цзян Цзусинь (蒋祖馨) — близкий друг Ван Лисана; окончил Шанхайскую консерваторию (上海音乐学院) в 1957 г. Работал в Центральном бюро радиовещания, преподавал в Харбинском институте искусств и Сианьской консерватории.

¹⁰ Школа «Шиши» (石室中学) — первая официальная государственная образовательная школа в Китае, одна из первых образцовых школ среднего образования в провинции Сычуань. Была основана губернатором уезда Шу (蜀郡太守) — Вэнь Вэном (文翁) ок. 141 г. до н.э. Действует до сих пор, имеет 2000-летнюю историю. В настоящее время известна как Средняя школа № 4 г. Чэнду (Chengdu Shishi High School).

¹¹ Го Можо (郭沫若, 1892–1978). Настоящее имя – Го Кайчжэнь (郭開貞). Иные псевдонимы: Май Кэан (麦克昂), Го Динтан (郭鼎堂), Ши То (石沱), Гао Жухун (高汝鸿) и др. Автор многочисленных исторических и литературных произведений, а также переводов, в том числе с русского языка. 9 апреля 1952 г. Го Можо был награжден Международной Сталинской премией «За укрепление мира между народами» на торжественной церемонии в Москве.

¹² Сычуаньский колледж искусств (四川省立艺术专科学校) — в 1959 г. вошел в состав нынешней Сычуаньской консерватории (四川音乐学院).

¹³ Шанхайский национальный музыкальный колледж (国立上海音乐专科学校) — первое высшее музыкальное учебное заведение в Китае. В 1927 г. переименован в Национальную консерваторию (国立音乐院), в 1929 г. — Национальный музыкальный колледж (国立音乐专科学校), в 1945 г. — Национальный Шанхайский музыкальный колледж (国立上海音乐专科学校), в 1949 г. — Шанхайский филиал Национальной консерватории (国立音乐院上海分院), в 1950 г. — Шанхайский филиал Центральной консерватории (中央音乐学院上海分院), в 1952 г. — Восточно-китайский филиал Центральной консерватории (中央音乐学院华东分院). 20 ноября 1956 г. переименован в Шанхайскую консерваторию (上海音乐学院), название используется по

уроки гармонии у молодых преподавателей Яо Ицзяна (姚以让) и Лю Вэньцзиня (刘文晋). Ван Лисан сохраняет свою любовь к музыке и усердно занимается. Накопленные за два года учебы навыки и знания позволяют ему быстро преуспеть в игре на фортепиано и формируют сильную теоретическую базу для написания будущих композиций.

Приложение. Рисунок 2

Ван Лисан был не только прекрасным музыкантом, но и большим любителем традиционной китайской культуры, особенно живописи. Когда он учился в средней школе, он часто ходил в общежитие преподавателей изобразительного искусства, чтобы изучать литературу по этой теме, любоваться картинами и совершенствовать свои навыки письма [204, с.4]. На протяжении многих лет Ван Лисан поддерживал это увлечение где бы он ни находился.

Приложение. Рисунок 3

После образования КНР в 1949 г. в Тяньцзине (天津) была создана Центральная консерватория (中央音乐学院) в результате слияния нескольких крупных музыкальных факультетов, в том числе факультета музыки Северо-восточной Академии искусств им. Лу Сюня (东北鲁迅艺术学院音乐系), Китайской академии музыки в Гонконге (香港中华音乐院) и факультета музыки Северо-Китайского университета культуры и искусств (华北大学文艺学院) (см. об этом подробнее: [154, с.124]). В 1950 г. Ван Лисан вместе с Цзян Цзусинем отправился из Сычуани в Тяньцзинь, чтобы подготовиться к вступительным экзаменам в Шанхайский филиал Центральной консерватории (中央音乐学院上海分院) (ныне Шанхайская консерватория). Он самостоятельно изучает курс гармонии немецкого композитора, представителя неоклассицизма — Пауля Хиндемита¹⁴, и знакомится с учителем фортепиано, Пэн Веймином (彭维明),

сей день. (Историю смены названия можно найти в Музее истории Шанхайской консерватории по случаю “90-летия Шанхайской консерватории”.)

¹⁴ Одним из первых перевод теоретических работ Пауля Хиндемита («Краткий курс традиционной гармонии» и «Руководство по композиции») на китайский язык выполнил Ло Чжунжун (罗忠镕) в 1940-х. Благодаря его переводческой деятельности в Китае получили

который преподавал в Центральной консерватории. Пэн Веймин был человеком, ценящим таланты, и, разглядев творческий потенциал юного Ван Лисана, начал бесплатно с ним заниматься, что помогло будущему композитору значительно улучшить навыки игры на фортепиано.

В 1951 г. Ван Лисан сдает вступительные экзамены в Шанхайский филиал Центральной консерватории (中央音乐学院上海分院)¹⁵, и по ошибке подает документы сразу на фортепианное и композиторское отделения и в результате проходит одновременно на оба факультета, возглавляя списки поступивших. Во время финального собеседования с деканом факультета исследований в области композиции и гармонии, известным в Китае композитором — Сан Туном (桑桐), юноша принимает окончательное решение и делает выбор в пользу композиторского отделения. Диалог между Ван Лисаном и Сан Туном привел непосредственно к рождению одного из великих композиторов будущего Китая, а также содействовал развитию новой эпохи — «Авангардной школы китайской фортепианной музыки».

Период сразу после образования нового Китая был очень сложным для культурной, социальной и экономической жизни молодого государства: народ жил в лишениях, а страна находилась в состоянии беспорядка. Более того, реакционные враждебные силы внутри страны и за рубежом не спускали глаз с нового социалистического государства, поэтому страна фактически оказалась в затруднительном положении. В результате наблюдался относительный недостаток культурных мероприятий для народа, развитие музыки отставало от общемирового развития того времени, ощущалась острая нехватка талантов в области музыкального образования. Именно в связи с этим все больше и больше специалистов, обучавшихся за рубежом по различным специальностям, возвращались на родину с полным сердцем убежденности в необходимости служить стране. В то время большинство выдающихся преподавателей

распространение академические труды многих выдающихся зарубежных композиторов, теоретиков и музыковедов XX века [122; 123].

¹⁵ Ныне: Шанхайская консерватория (上海音乐学院).

Шанхайского филиала Центральной консерватории (中央音乐学院上海分院), особенно в области изучения западной музыки, были экспертами, вернувшимися из-за рубежа, поскольку с 1947 г. происходил массовый отъезд русских и европейских музыкантов из Китая.

Согласно воспоминаниям одного из выпускников Шанхайской консерватории (ранее: Шанхайский филиал Центральной консерватории), известного китайского композитора и профессора, Чэнь Гана (陈钢)¹⁶, о педагогах консерватории: “Дин Шандэ (丁善德), учившийся у члена французской «шестерки» – Жоржа Орика (Georges Abel Louis Auric), представлял французское направление в музыке; Сан Тун (桑桐) и Ян Юйши (杨与石), учившиеся у Вольфганга Френкеля (Wolfgang Fränkel), чьим учителем был Арнольд Шенберг (Arnold Schönberg) (основатель и представитель додекафонной техники), не только представляли немецко-австрийскую ветвь западной теории музыки, но и были главными представителями современных композиторских техник в Китае того времени, а также пионерами «китайской музыкальной авангардной школы». Командированный из СССР в Китай для «оказания помощи» советский специалист, Ф.Г. Арзаманов, окончивший аспирантуру под руководством С.С. Скребкова, обучавшегося в свое время у ученика П.И. Чайковского — С.И. Танеева, представлял, таким образом, достаточно ортодоксальную советско-российскую музыкальную школу. Кроме того, Хэ Люйтин, ректор консерватории, отобрал в педагогический состав немало народных инструменталистов и ученых-фольклористов с различных регионов Китая, которые представляли собой

¹⁶ Чэнь Ган (陈钢) родился в Шанхае в 1935 г. В раннем возрасте учился композиции и игре на фортепиано у своего отца, Чэнь Гесина (陈歌辛), и венгерского пианиста Вара, а поступив в 1955 г. в Восточно-китайский филиал Центральной консерватории (ныне: Шанхайская консерватория), изучал композицию и теорию у Дин Шандэ и советского музыковеда Ф.Г. Арзаманова. Во время учебы он стал известен благодаря скрипичному концерту «Лян Чжу» (梁祝) [149, с.504]. В настоящее время является профессором кафедры композиции Шанхайской консерватории, награжден «Международной премией культурного почета» и Голливудской премией «Оскар». В 2017 г. Китайская федерация литературно-художественных кружков и Китайская музыкальная ассоциация присвоили ему звание «Музыкальный артист с пожизненными достижениями».

направление традиционной китайской музыки и культуры”¹⁷. Таким образом в кампусе консерватории переплетались идеи различных западных музыкальных школ и жанров: привнесенные представителями европейской музыкальной культуры, они сталкивались и сливались воедино с традиционной китайской культурой. В такой “смешанной” среде постепенно формировалась система музыкальной композиции Ван Лисана. Во время учебы в консерватории он занимался у советского музыканта Ф.Г. Арзаманова, а также у китайских профессоров — ведущих мастеров своего дела: Дин Шандэ (丁善德) (композиция), Сан Тун (桑桐) и Ян Юйши (杨与石) (композиция, гармония), Чэнь Минчжи (陈铭志) (полифония), Чжу Цидун (朱启东) (инструментовка, оркестровка), Шэнь Чжибай (沈知白) (история музыки) и др. Здесь особо следует выделить Сан Туна и Ян Юйши, поскольку они познакомили Ван Лисана не только с передовыми теориями западной музыки того времени (например, двенадцатитоновая техника композиции А. Шенберга, теория гармонии П. Хиндемита), но и с новаторскими идеями мирового музыкального развития того времени.

Первым фортепианным произведением Ван Лисана является пьеса «Впечатление от янцинця» (扬琴的印象), датированное 1951 г., которое он закончил в качестве домашнего задания во время учебы в консерватории. Однако работу над замыслом данного сочинения юный музыкант начал еще в 1950 г. Вероятно, в этот период он начинает скучать по родному краю, поскольку в композиции слышны явные аллюзии на сычуаньские сказы под аккомпанемент янцинця (扬琴)¹⁸.

Впервые Ван Лисан становится известен в профессиональных кругах в 1953 г. благодаря пьесе для фортепиано «Лан Хуахуа» (蓝花花), которая не только вызвала большой резонанс в Китае, но и наглядно продемонстрировала творческий потенциал ее создателя, заложив основу его известности в

¹⁷ Из интервью профессора Чэнь Гана, данного им накануне 90-летия Шанхайской консерватории в специальной программе «Колесо музыки Шанхайской консерватории» (上音年轮) на Шанхайской народной радиовещательной станции (上海人民广播电台) 94,7 FM [177].

¹⁸ Янцинцзя (扬琴) — китайский струнный музыкальный инструмент наподобие цимбал. Обладает красивым мягким тембром и ярким глубоким звуком [166, с.413]. Часто используется в качестве «фортепианного аккомпанемента» в народных инструментальных ансамблях и оркестрах.

музыкальной сфере. Через четыре года молодой человек получает первую степень на конкурсе фортепианных произведений Шанхайского государственного музыкального колледжа. Приз вручён за сочинение «Сонатина» (1957).

Приложение. Рисунок 4

Выдающиеся музыкальные способности и отзывчивый характер делают Ван Лисана весьма популярным среди однокурсников. Преподаватели также отмечают его положительные личностные качества, интеллект и усердие, и нередко отправляют на помощь отстающим ученикам. Юношу отличает активная жизненная позиция, он занимает руководящий пост в комсомольской организации консерватории, также он принимает активное участие в деятельности студенческого движения, созданного Демократической ассоциацией молодежи (民主青年协会) — периферийной организацией Коммунистической Партии Китая. Однако в 1958 г. Ван Лисан сталкивается с серьезным поворотом в своей жизни: он подвергается общественному осуждению со стороны движения против «правых элементов» (反右). Предпосылкой этому инциденту явился ряд событий, происходивших, начиная с 1957 г., который стал судьбоносным для музыканта.

В апреле 1957 г. Ван Лисан, Цзян Цзусинь и Лю Шижэнь (刘施任)¹⁹ совместно написали обзорную статью «Об оценке некоторых симфонических произведений товарища Синхая» (论对星海同志一些交响作品的评价问题) [205]. Содержание статьи представляет собой комментарий ко второй симфонии «Война за национальное освобождение» (民族解放战争) авторства Сянь Синхая (洗星海), композитора известного и авторитетного не только в творческих, но и в правительственных кругах Китая. Статья была опубликована сначала в журнале «Народная музыка» (人民音乐), и официальная газета Шанхайского муниципального комитета КПК «Освобождение» (解放日报) сразу же опубликовала десятки дискуссионных статей по теме. Позже статья Ван Лисана и

¹⁹ Лю Шижэнь (刘施任) — современный китайский музыкант, композитор. Учился в Ленинградской консерватории у советского профессора и композитора, Б.А. Арапова. Преподавал в Харбинском институте искусств и Шанхайской консерватории [149, с.369].

его товарищей была переопубликована в самой влиятельной китайской газете, «Жэньминь жибао» (人民日报), и молодыми людьми заинтересовались не только в творческих, но уже и в политических кругах. В качестве оправдания своих исследовательских изысканий и подтверждения чистоты партийных взглядов в июле 1957 г. Ван Лисан, Цзян Цзусинь и Лю Шижэнь вновь публикуют в журнале «Народная музыка» ответную статью «Разъяснения и ответы на некоторые вопросы» (对于一些问题的澄清和答复) [206]. Однако бурная полемика вокруг личностей трех авторов не утихает, и, поскольку в 1957 г. по всей стране началась кампания по «отражению безудержного наступления буржуазных правых» (击退资产阶级右派的猖狂进攻), а также расширилось «антиправое» движение в музыкальной индустрии, на молодых людей навесили ярлык «антипартийной клики» (反党小集团) и заклеили как «правых» (右派).

Приложение. Рисунки 5–6

Все эти события привели к тому, что с мая 1958 г. по сентябрь 1959 г. Ван Лисана отправляют работать на ферму Пудун (浦东) в Шанхае, а в 1959 г. — высылают из Шанхая в отдаленную сельскую местность Бэйдахуан (北大荒) провинции Хэйлундзян (黑龙江) для приучения к простонародному труду и мышлению (см. об этом подробнее: [86, с.26; 92, с.68]). Во время этой мощной кампании большое количество патриотически настроенных музыкантов, например, Лю Сюэань (刘雪庵) и Лу Хуабай (陆华柏), были также названы «правыми», подвергнуты политической критике и лишены права участвовать в культурном развитии страны. Подобная участь ждала многих деятелей культуры, даже пользовавшихся большой известностью и имевших положение в обществе. У Ван Лисана не было возможности эмигрировать, как, к примеру, у известного композитора Ма Сыцуна (马思聪), занимавшего должность декана Центральной консерватории и ранее получившего образование во Франции²⁰.

²⁰ Преследования Ма Сыцуна в течение ряда лет во время культурной революции привели его к вынужденному бегству в США, решение о котором он принял после того, как было убито несколько его родственников.

Вынужденная ссылка, где Ван Лисан провел достаточно продолжительный период сознательной жизни, не сломила его дух и не прервала творческий путь музыканта: хотя он и был ограничен в возможностях, все равно старался заниматься искусством. Он был глубоко впечатлен дикой и красивой природой Севера, нравами местных жителей, возможно это и послужило причиной тому, что в этот период времени им были написаны многие выдающиеся произведения (см. об этом подробнее: [92, с.69]). В сельской местности композитор был обязан заниматься простым хозяйственным трудом, требующим грубой физической силы, но у него была возможность работать с простыми людьми, стремящимися открыть свои способности. Он собирает кружок любителей музыки и организует концерты, участвуя в них как исполнитель и дирижер. В 1959 г. он работает в культурно-промышленной труппе городского округа Цзямуси (佳木斯) Хэцзянского мелиоративного бюро (合江农垦局文工团), где, несмотря на тяжелые условия, по-прежнему выкраивает время для творчества. В частности, он создает для труппы танцевальную пьесу «Танцующий олень» (跳鹿)²¹ в стиле музыки народности Хэчжэ (赫哲)²², также сочиняет песни, например, произведение для женского хора «Девушки Бэйдахуан» (北大荒的姑娘) на слова Ляо Юнь (廖云). Люди, знавшие Ван Лисана в то время, говорили, что он был неисправимым оптимистом и общительным человеком с открытой душой. Он не принимал близко к сердцу несправедливость, от которой страдал, а вместо этого весело говорил: «Бэйдахуан — это тоже часть Родины, и раз кто-то должен ее построить, я рад внести свой

²¹ В 1985 г. это произведение было ошибочно опубликовано Народным музыкальным издательством (人民音乐出版社) в Китайском музыкальном словаре (中国音乐词典) в виде партитуры хэчжэньской народной песни. В данном сочинении Ван Лисан восхваляет красоту природы и выражает бесконечную любовь к Родине.

²² Музыка народности Хэчжэ (赫哲) в основном представлена народными песнями «Цзялинка» (嫁令阔), «Имакань» (伊玛堪), «Байбеньчу» (白本初), «Бобули» (博布力) и др. «Цзялинка» является основным мотивом в музыке Хэчжэ. Он мягкий и мелодичный и используется для воспевания красоты природы и выражения безграничной любви к дикой местности родного края. Также «Цзялинка» — общее наименование народных песен Хэчжэ, означает «печальные песенки», включает в себя множество жанров, таких как трудовые песни и припевки, детские песни и другие народные песенки. «Имакань» — форма устного повествования и исполнения, представляющая собой сольное пение с элементами речитатива без инструментального сопровождения [166, с.382].

вклад» («北大荒也是祖国的一部分，既然总得有人来建设，我也乐于来出力») (цит. по: [165, с.2]). Именно на северо-востоке Ван Лисан познакомился с молодым педагогом по фортепиано, У Цифан (吴启芳)²³, которая в будущем станет его женой и единственной спутницей на всю жизнь. Поскольку сам Ван Лисан не был выдающимся фортепианным виртуозом, его достижения в области фортепианного искусства во многом были связаны именно с тем, что ему помогала его верная жена и соратница. Некоторые из крупных произведений позднего периода творчества Ван Лисана были даже отчасти результатом совместного творчества композитора и его супруги: он сочинял музыку, которую У Цифан исполняла и сопровождала замечаниями, учитывая которые, композитор затем вносил в ноты свои коррективы и изменения. Такой способ совместной работы над произведениями, когда пьеса игралась, прослушивалась и подвергалась корректировке, во многом выступал надежной гарантией качества и количества фортепианной музыки Ван Лисана²⁴.

Приложение. Рисунок 7

В 1962 г. Ван Лисан был реабилитирован, но смог вернуться к привычной жизни лишь в 1963 г., после расформирования рабочей группы. Композитор приступает к педагогической деятельности, устроившись на работу в Харбинский институт искусств (哈尔滨艺术学院), где начинает преподавать композицию и теорию музыки. Его глубокие познания, юмористическая и непринужденная манера преподавания помогают ему завоевать расположение и уважение учеников. У музыканта ненадолго появляется возможность вернуться к профессиональной деятельности. Начиная с 1964 г. Ван Лисан много сочиняет для фортепиано, делая собственные обработки фольклорного песенного материала, вокальных опусов и музыкально-сценических сочинений. В 1965 г. Харбинский институт искусств был закрыт и объединен с другими учебными заведениями в Харбинский

²³ У Цифан (吴启芳) — известная китайская пианистка, профессор музыкальной школы Харбинского педагогического университета, супруга Ван Лисана.

²⁴ Отношения этой творческой пары невольно напоминают о взаимоотношениях Р. Шумана и К. Вик. Клара также давала известность многим произведениям своего мужа включая их в свой концертный репертуар.

педагогический институт (哈尔滨师范学院)²⁵ в соответствии с политическим курсом центрального правительства КНР, выдвинутого еще в 1964 г., «корректировка, консолидация, восстановление и улучшение» (“调整、巩固、重拾、提高”) [162, с.132]. Ван Лисан получает новые возможности для профессиональной и педагогической деятельности, однако не успевает реализовать свои творческие устремления в полной мере, т.к. уже в 1966 г. из-за «культурной революции» (文化大革命) все музыкальные учебные заведения в Китае были вынуждены прекратить свою деятельность (см. об этом: [132, с.32]).

Развернувшаяся в Китае Великая пролетарская культурная революция не обошла стороной и Ван Лисана, который вновь подвергся критике, а в 1970 г. — был сослан на «исправительные работы» в сельскую местность, но на этот раз в район Шуанчэн (双城) провинции Хэйлуцзян (黑龙江). В свободное время он играет на фортепиано для крестьян, пытаясь показать простым людям, не имеющим музыкального образования, гармонию и красоту музыки.

В 1972 г. Ван Лисан возвращается к преподавательской деятельности на факультете искусств в стенах уже переименованного Харбинского педагогического университета (哈尔滨师范大学). Однако оправиться от недавно пережитых потрясений композитору удастся не скоро, поскольку узаконить свой супружеский союз с У Цифан он смог лишь в 1977 г., после окончания культурной революции (1976 г.). Клеймо «антинародного элемента» было окончательно снято с него лишь в 1979 г., после Третьего пленарного заседания одиннадцатого Центрального комитета КПК (十一届三中全会), состоявшегося в декабре 1978 г. С тех пор по всей стране начали постепенно возобновлять работу профессиональные музыкальные образовательные учреждения и исполнительские группы.

В период после политической реабилитации техника письма Ван Лисана выходит на новый уровень мастерства: композитор много сочиняет, с интересом

²⁵ Харбинский педагогический институт (哈尔滨师范学院) — сейчас: Харбинский педагогический университет (哈尔滨师范大学).

экспериментирует со средствами фортепианной акустики, ладовым строем, пробует себя в новых жанрах и формах. Например, в фортепианной сюите «Живопись Хигасиямы Кайи» (东山魁夷画意, 1979), цикле из прелюдий и фуг «Ташань» (他山集, 1980–1982), фортепианном диптихе «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» (幻想曲两首——李贺诗意, 1982) и сонате «Чернозем – Воспоминания об Эрренжуань» (黑土——二人转的回忆, 1983) композитор с успехом воспроизводит на классическом европейском инструменте элементы китайской традиционной музыки и по-своему модифицирует авангардные техники письма.

В 1981 г. Ван Лисан впервые становится отцом, у композитора родилась дочь, Ван Довэнь (汪多文).

Приложение. Рисунок 8

Жизнь композитора входит в устойчивое русло, он получает новые возможности для развития творческих идей, а также свободу в осуществлении практических исследований в области музыки. В 1979 г. Ван Лисан вступает в ряды членов Союза китайских музыкантов, а с 1985 г. становится его постоянным членом. Также в 1985 г. он был избран председателем Хэйлунцзянского отделения Китайской ассоциации музыкантов и председателем Хэйлунцзянской провинциальной федерации по делам искусства. В период с 1985 по 1996 гг. композитор занимает должность декана факультета искусств Харбинского педагогического университета, в 1986 г. — он был удостоен почетного ученого звания профессора. В 1987 г. — приглашен в Штутгарт (Германия) для участия в конференции по культурному обмену между Востоком и Западом «Экзотический мир — западная фантазия» (异国的世界——西方的幻想). В 1988 г. — приглашен в Нью-Йорк (США) для участия в «Симпозиуме композиторов двух берегов Тайваньского пролива» (海峡两岸作曲家座谈会).

Приложение. Рисунок 9

В 2002 г. Ван Лисан выходит на пенсию и возвращается в Шанхай, родной город своей супруги. В 2003 г. композитор пережил инсульт, в результате

которого у него начали наблюдаться проблемы с памятью, а также дисфункция речи, но он продолжает создавать музыку, несмотря на ухудшение здоровья. В этот период Ван Лисан завершает работу над масштабным творением своей жизни — циклом «Детская невинность» (童心集, 1959–2007), а также над циклами «Каприччио о животных» (动物随想, 2003–2007), «Пророк» (先知集, 2003–2007) и «Краснозем» (红土集, 2003–2007).

К сожалению, болезнь не отступает, и в 2008 г. Ван Лисан переносит повторный инсульт. В 2010 г. скончалась его супруга, У Цифан, что стало сильным душевным потрясением для композитора и отразилось на его общем состоянии. Через три года в Шанхае, 6 июля 2013 г. сердце Ван Лисана перестало биться, композитор покинул этот мир в возрасте 80 лет.

Приложение. Рисунок 10

Ван Лисан имеет достижения в различных сферах музыкального творчества, включая музыку для фортепиано и оркестра народных инструментов, концерты, вокальные произведения, танцевальную музыку, музыку для теле-шоу, сериалов и т.д. Его наследие охватывает широкий спектр жанров, являясь своего рода энциклопедией музыкальной культуры Китая второй половины XX в. Большинство произведений Ван Лисана имеет важную академическую значимость в стране: они составляют заметную часть национального педагогического репертуара, входят в программу государственных экзаменов, исполняются на конкурсах, концертах и т.д.

К вокальным произведениям Ван Лисана относятся: «Прекрасная девушка» (美丽的姑娘), произведение для женского хора «Девушки Бэйдахуан» (北大荒的姑娘, 1959) на слова Ляо Юнь (廖云) в стиле казахских народных песен и «Путешествие на Родину» (游乡), «Лирика» (抒情曲, 1953) на тему корейской народной песни «Дорадж» (道拉吉), «Песня юного пловца» (少年游泳之歌), написанная для Харбинской школы Цзихун (霁红), «Счастье, идущее изнутри» (喜从心上来) на слова Ван Юйлиня (王毓麟) и Цзинь Цииня (靳卯尹), соло для

тенора «Связи с общественностью» (公关) на стихи Е Цзяньин (叶剑英), сольная песня «На пути к счастливому социализму» (奔向幸福的社会主义) на слова Фу Цю (傅仇), а также музыкальная композиция «Иностранные чувства» (异国情思), созданная для сериала о слиянии китайско-русской национальной культуры.

Репертуар концертной музыки композитора включает в себя: произведение с элементами индонезийской музыки для ансамбля народных инструментов, «Балийский танец» (巴厘舞曲, 1963), написанное для знаменитого китайского музыкального фестиваля «Harbin Summer Music Festival» (哈尔滨之夏)²⁶, а также концерт для декламации и фортепиано с оркестром народных инструментов, «Африканские боевые барабаны» (非洲战鼓, 1965), где автор использует технику звукописи для имитации ударных.

Другие фортепианные миниатюры Ван Лисана были опубликованы в «Сборнике фортепианной музыки для детей» (儿童钢琴曲集) [136] Южно-центральный музыкальный колледж искусств (中南音乐专科学校): «Вспоминая старшего брата» (想哥哥), «Приходящее в чжэньюэ» (正月里来)²⁷, «Синь Тянь Ю» (信天游)²⁸, «Игры на железной дороге» (游铁道), «Визит Даокэ» (道客来)²⁹, «Сбор чайных листьев и ловля бабочек» (采茶捕蝶), «Любимчик» (小情人), «Ярость фермера» (农夫怒), «Каллиграфия на веере» (画扇面) и т.д.

²⁶ Harbin Summer Music Festival (哈尔滨之夏) — одно из трех самых популярных китайских музыкальных мероприятий наряду с фестивалями в Шанхае и Гуанчжоу. Проводится с 1961 г. [215, с.1063].

²⁷ Чжэньюэ (正月) — первый месяц года (по китайскому лунному календарю). Первый день чжэньюэ знаменует начало весны и является традиционным китайским Новым годом для ханьцев и других этнических групп Китая [там же, с.1642].

²⁸ Синь Тянь Ю (信天游) — одна из основных форм народных песен в северной Шэньси. Большинство из них о любви, но есть и те, в которых выражается недовольство трудового народа правительством режима, а также их добрые пожелания и надежды на светлое будущее. Обычно состоят из двух строк в строке. [166, с.439] Короткие имеют только одну строфу, а длинные могут иметь десятки строк, которые повторяются в свободной последовательности. Мелодия гибко меняется и не имеет фиксированной схемы построения.

²⁹ Даокэ (道客) — человек, культивирующий свою жизнь на основе философской концепции Дао (道). Дао — первооснова и руководящий принцип даосской практики; «истинный путь» развития жизни [169, с.528].

Точные даты создания произведений не известны, однако обложка данного сборника датируется 1956 г.

Сравнительно небольшой объем наследия композитора объясняется сложным историческим контекстом социальной жизни в Китае, а также необходимостью отдавать силы и время педагогической деятельности и административным обязанностям. Музыка Ван Лисана включает в себя широкий спектр произведений, однако устремления композитора в основном сосредоточены на фортепианном творчестве. Самое полное собрание сочинений композитора, «Избранные фортепианные произведения Ван Лисана» [187], входит в «Серию фортепианных произведений известных китайских композиторов» (中国著名作曲家钢琴作品系列)³⁰. Ван Лисан лично отбирал произведения для отправки в редакцию, издательской подготовкой занималась редакционная коллегия, в которую входили: Тун Даоцинъ (童道锦), Ван Циньянь (王秦雁), Чжоу Гуанжэнь (周广仁) и Бао Хуйцяо (鲍蕙荞).

Приложение. Рисунок 11

Сборник был официально опубликован Шанхайским музыкальным издательством (上海音乐出版社) в мае 2013 г. в знак благодарности и признания значимости вклада Ван Лисана в развитие китайской музыкальной культуры.

1.2. Эволюция творчества Ван Лисана

1.2.1. Начальный период — обучение и выработка профессиональных принципов (1949–1957 гг.)

В соответствии с общественно-политической ситуацией и особенностями развития музыкального стиля Ван Лисана, его творчество можно разделить на

³⁰ В данной серии отобраны произведения 18 выдающихся китайских композиторов, внесших значимый вклад в историю развития китайского фортепианного искусства: Ван Лисана (汪立三), Дин Шандэ (丁善德), Ван Цзяньчжуна (王建中), Ши Фу (石夫), Чжу Цзяньэра (朱践耳), Чэнь Пэйсюня (陈培勋), Ду Минсиня (杜鸣心), Хэ Люйтина (贺绿汀), Го Чжихуна (郭志鸿), Чжао Сяошэна (赵晓生), Ни Хунцзиня (倪洪进), Сан Туна (桑桐), Жао Юйяня (饶余燕), Цуй Шигуана (崔世光), Хуан Хувэя (黄虎威), Хуан Аньлуня (黄安伦), Чу Ванхуа (储望华) и Ли Инхая (黎英海).

несколько периодов, отличающихся как с эстетической и идейно-художественной стороны, так и с точки зрения эволюции и совершенствования композиторской техники: начальный (1949–1957 гг.) — период обучения и первой «пробы пера»; зрелый (1976–1989 гг.) — период, ознаменованный окончанием культурной революции в Китае и возвращением Ван Лисана к творчеству после ссылки на Северо-Восток; поздний (1992–2007 гг.) — период, связанный с выходом на пенсию и переездом в Шанхай. Сознательное разделение творческой деятельности композитора на временные этапы обусловлено стремлением сосредоточиться на изучении эстетического мышления композитора через призму историко-культурного контекста, а также сконцентрироваться на конкретных стилистических деталях репрезентативных произведений каждого периода.

Становление профессионализма Ван Лисана относится к середине XX века. К его ранним фортепианным произведениям относятся пьесы: «Впечатление от Янцзиня» (扬琴印象, 1951), «Лан Хуахуа» (兰花花, 1953), «Сонатина» (小奏鸣曲, 1957), «Танцующий олень» (跳鹿, 1959), «Мы идем по широкой дороге» (我们走在大路上, 1964) и др. Все сочинения этого периода имеют явную опору на китайские музыкальные традиции и национальную образную сферу, что впоследствии становится одной из отличительных черт стиля композитора и — одновременно — вписывается в общую тенденцию китайской музыкальной культуры.

С созданием в 1949 г. Китайской ассоциации музыкантов (中国音协)³¹ и Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства (中国文联)³² был открыт стабильный путь к процветанию и развитию культуры в Новом Китае. Возможность свободного выбора тематики и стиля музыкальных произведений

³¹ Китайская ассоциация музыкантов (中国音乐家协会; сокр. 中国音协) — профессиональная народная организация, возглавляемая КПК и состоящая из музыкантов всех национальностей. Является мостом и связующим звеном между партией, правительством и музыкальной индустрией [215, 1539].

³² Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства (中国文学艺术界联合会.; сокр. 中国文联; ВАРЛИ) — народная организация, возглавляемая КПК и состоящая из национальных литературно-художественных объединений. Является мостом и связующим звеном между партией, правительством и литературно-художественными кружками [там же].

позволяет композиторам того времени экспериментировать с накопленным творческим опытом. В декабре 1949 г. правительство официально объединило несколько высших учреждений музыкального образования в Центральную консерваторию (中央音乐学院) в Тяньцзине, первым ректором был назначен Ма Сыцун (马思聪), заместителями — Лу Цзи (吕骥) и Хэ Люйтин (贺绿汀), а Национальный шанхайский музыкальный колледж (国立上海音乐专科学校) был переименован в Шанхайский филиал Национальной консерватории (上海国立音乐专科学校), на должность ректора был назначен Хэ Люйтин (см. об этом подробнее: [154, с.129]). Два самых престижных музыкальных учебных заведения в Китае имели сильный преподавательский состав, в который входили ведущие музыканты: Ли Хуаньчжи (李焕之), Ян Инъю (杨荫浏), Чжоу Гуанжэнь (周广仁), Дин Шандэ (丁善德), Сан Тун (桑桐), Шен Чжибай (沈知白), Ву Лейи (吴乐懿), Цянь Ренкан (钱仁康), а также зарубежные эксперты, например, в их число входил советский специалист, Федор Георгиевич Арзаманов. 1949 г. открыл новый период в развитии музыкального искусства Китая: в это время под эгидой консерваторий открываются новые выдающиеся таланты, появляются уникальные музыкальные произведения, которые впоследствии получают широкое распространение в Китае. Например, среди значимых работ того времени следует обозначить: «Революционеры всегда молоды» (革命人永远是年轻, 1949) Ли Цзефу (李劫夫), «Воспевая Родину» (歌唱祖国, 1951) Ван Синя (王莘), «Моя Родина» (我的祖国, 1956) Лю Ци (刘炽).

В 1951 г. Ван Лисан поступил в Шанхайский филиал Центральной консерватории. Обучаясь на композиторском факультете Ван Лисан получает доступ к ранее недоступным ему материалам библиотеки консерватории, где самостоятельно изучает литературу о методах и теории композиции современной европейской музыки и в особенности обращает внимание на творчество таких композиторов-модернистов, как Арнольд Шенберг и Пауль Хиндемит. Философия учебного заведения поощряла развитие творческого потенциала

учащихся, а обучение строилось по образцу европейской системы музыкального образования. Для этого в консерватории устраивались концерты, на которых студенты всех курсов должны были в обязательном порядке представить собственные сочинения. Сольная пьеса для фортепиано «Лан Хуахуа» (дословно: «Синий цветок») была тем дебютным сочинением, которое Ван Лисан написал специально для исполнения на своем первом академическом концерте. Работа сразу же получила достойную оценку и проявила феноменальную одаренность юного композитора, ознаменовав начало его известности в творческих кругах. Позже «Лан Хуахуа» будет признано одним из выдающихся традиционных китайских произведений для фортепиано. Однажды во время интервью Ван Лисан скажет: «Я бы не написал это [произведение], если бы Хэ Люйтин не потребовал этого» (“如果不是贺老号召，我是不会写它的”) (цит. по: [121, с.38]).

«Лан Хуахуа» представляет собой полную глубокой лирики и драматизма вариацию на народную мелодию в стиле Синь Тянь Ю (信天游) Северной Шэньси (陕北)³³. В произведении рассказана трагичная история любви красивой деревенской девушки, Лан Хуахуа, которую принуждают выйти замуж по расчету за влиятельного помещика, но она с твердостью отстаивает свою свободу и в итоге воссоединяется с возлюбленным. Ван Лисан адаптирует это фольклорное произведение для игры на фортепиано и по-своему рассказывает захватывающую историю девушки, отважившейся разорвать оковы феодализма и изменить свою судьбу. Несмотря на то, что на момент создания пьесы Ван Лисан был студентом первого курса и еще не успел начать брать уроки композиции, произведение получилось весьма колоритным и ярким. Преподаватель Ван Лисана — Сан Тун, обучавшийся в свое время у немецкого композитора, Вольфганга Френкеля [175; 176], не стал вносить никаких изменений в нотный текст и лишь дал несколько

³³ Северная Шэньси (陕北) — территория, расположенная в северной части провинции Шэньси. С точки зрения административного деления она включает два района — Яньань и Юйлинь, а также 25 уездов и городов, в том числе Яньань, Хуанлин, Лочуань, Хуанлун, Фусянь, Ичуань, Ганьцюань, Янчан, Янчуань, Цзыкан, Ансай, Чжидань, Вуци, Юйлинь, Фугу, Шэньму, Цзясянь, Вубао, Цинцзянь, Суйде, Цзычжоу, Миби, Хэншань, Цзинбянь, Динбянь и др.

советов по исполнению. Использование западных методов композиции для «воссоздания» китайской народной песни и выбор западного инструмента для выражения традиционной китайской музыки вписывается в общий контекст поисков национального пути развития музыкальной культуры Китая, что делает эту весьма простую фортепианную миниатюру популярной и по сей день.

Помимо вариации «Лан Хуахуа», еще одним из известных произведений Ван Лисана, написанных в студенческое время, является «Сонатина» (小奏鸣曲), которая изначально сочинялась им в качестве домашнего задания по классу композиции Сан Туна. Предполагалось, что готовая работа станет одним из учебных пособий по игре на фортепиано для детской музыкальной школы при Шанхайском государственном музыкальном колледже, однако произведение не было включено в сборник, поскольку оказалось современным и сложным для детского исполнения, что объяснимо тем обстоятельством, что национальная педагогическая школа Китая тех лет находилась на стадии становления. Позже Ван Лисан успешно выступит с этой композицией на конкурсе пианистов при Шанхайском государственном музыкальном колледже.

Впервые пьесы «Лан Хуахуа» и «Сонатина» будут опубликованы в 1981 г. издательством «Народная музыка» (人民音乐出版社) [193]. Сейчас эти сочинения пользуются популярностью по всему Китаю, являются неотъемлемой частью концертного и учебного репертуара пианистов. Светлая образность и простота фактуры обуславливают их возможность применения в педагогических целях. Тем более, что за прошедшие со времени их создания десятилетия профессиональное музыкальное образование в Китае получило интенсивное развитие, и теперь в педагогический репертуар стало возможным включать достаточно виртуозные пьесы. Произведения снискали огромный успех и были признаны одними из шедевров китайского фортепианного творчества 1950-х гг. Преподававший в то время в Шанхайском государственном музыкальном колледже советский эксперт Ф.Г. Арзаманов также дал высокую оценку этому произведению Ван Лисана (см. об этом подробнее [173, с.68]).

Подробный анализ произведений «Лан Хуахуа» и «Сонатина» будет представлен во второй и в третьей главах диссертации, но уже сейчас следует обратить внимание на некоторые характерные детали, говорящие о становлении стиля композитора. Прежде всего — это опора на народный мелодизм и нахождение приемов для имитации на фортепиано звучания народных китайских инструментов. Это одна из наиболее ярких и исключительно красивых особенностей творчества Ван Лисана.

Например, в первой части «Сонатины» — «Под солнцем» — в музыкальную ткань сопровождения вплетается имитация звучания шэна (笙)³⁴, на фоне которой будто «парят» легкие фигурации главной темы (прим. 1):

Пример 1. Ван Лисан. «Под солнцем». тт. 1–5. (Имитация шэна)

1. 在 阳 光 下
Under the Sunshine

作于1957年

Vivente (♩=160)

Композиция второй, очень лиричной части — «После дождя» — также включает множество ярких национальных элементов: интонационная структура мелодии построена на последовательностях интервалов, свойственных китайским музыкальным фольклорным произведениям. Иллюстративность встречается и в третьей, подвижной и праздничной части «Сонатины», основанной на материале сычуаньских народных песен. Фактура «Танца горцев» в отдельных моментах подражает звучанию сяо (箫)³⁵ (прим. 2).

³⁴ Шен (笙) — губной органчик, язычковый музыкальный инструмент. Звучание шэна яркое и приятное, с чистыми высокими частотами, мягкими и богатыми средними частотами и густым и низким басом. Это также единственный из китайских духовых инструментов, который может воспроизводить гармонии [166, с.329].

³⁵ Сяо (箫) — бамбуковая флейта, духовой инструмент, имитирующий звук резко свистящего в небе ветра. Обладает мягким, тихим и элегантным звучанием, подходящим для сольного исполнения [166, с.330].

Пример 2. Ван Лисан. «Танец горцев». тт. 38–44 (Имитация сяо).



Мелодии основаны на китайских пентатонических модуляциях, тембровых подражаниях народным инструментам. Также во всех сочинениях демонстрируется имитация на европейском классическом инструменте множества ярких фольклорных мотивов. То, что именно фортепиано поручена звукопередача особенностей китайских песенных и инструментальных мелодий, говорит о блестящем владении Ван Лисана технической палитрой рояля.

Следует отметить, что, несмотря на сложность претворения ритмической и тембровой специфики китайских народных музыкальных инструментов на фортепиано, многие китайские музыканты и композиторы испытывали неподдельный интерес к данной технике исполнения (см. об этом подробнее: [24, с.111]). По этой причине «национальное своеобразие пьес китайских авторов XX века особенно ярко проявляется в использовании приема имитации голосов традиционных музыкальных инструментов» (цит. по: [29, с.1920]). Среди современников Ван Лисана, в чьих произведениях также были отражены особенности фольклорного материала различных народностей Китая, можно назвать Дин Шандэ (丁善德) с его фортепианными произведениями — «Синьцзянский танец №1» (第一新疆舞曲, 1950) и «Синьцзянский танец №2» (第二新疆舞曲, 1955), а также Чэнь Пэйсюня (陈培勋) — «Торговая лавка» (卖杂货, 1952) и «Вариации на тему двух порхающих бабочек» (双飞蝴蝶主题变奏曲, 1953). Творчество этих выдающихся композиторов также задает новое направление на пути развития китайского фортепианного искусства и становления китайского фортепианного репертуара.

По словам П.В. Гайдай, «проникновение в тематизм китайской фортепианной музыки народно-песенного и танцевального начал отражается, прежде всего, в программном характере большинства фортепианных сочинений» (цит. по: [17, с.62]). Что касается вышеупомянутого сочинения Ван Лисана, то программность (каждая часть «Сонатины» имеет название) здесь выступает в обобщенном качестве, помогая слушателю представить в своем воображении ряд разнообразных природных зарисовок и проникнуться их внутренним настроением. Однако прямой иллюстративности здесь нет, поскольку о конкретном содержании каждой части автор не упоминает, но она присутствует в опосредованном виде, что указывает на особенности понимания феномена «программности» в Китае. В китайской культуре программность не связана с прямой вербализацией, она не столь конкретна или иллюстративна, как зачастую это было в европейской романтической музыке Ференца Листа или Роберта Шумана. В основном, китайские композиторы задают в своих произведениях общую сферу содержательности, предполагающую свободное, медитативное погружение в мир фантазии исполнителя и слушателя. «Данная установка во многом основана на принципе «недеяния» или созерцательной пассивности «у-вэй» (无为), позволяющем человеку «изучать мир, не изменяя его, делать только то, что необходимо» (цит. по: [39, с.4]). Особенности национального менталитета обуславливают специфику музыкальной программы произведения: ее задача состоит в том, чтобы на основе заложенной философской установки и элемента недосказанности передать настроение внутреннего созерцания, характерного для даосской практики.

Необходимо отметить и то, что в 1950-е–1960-е гг. Ван Лисан по большей части демонстрирует исключительное внимание к претворению национальных музыкальных традиций; творческое освоение европейского музыкального опыта будет присуще более поздним произведениям композитора.

1.2.2. Зрелый период — окончание культурной революции и новые идеи в творчестве Ван Лисана: соединение национальной образности и европейских полифонических традиций (1976–1989 гг.)

Десятилетие культурной революции (1966–1976 гг.) явилось одной из самых трагичных страниц в истории развития всей культуры и музыкального искусства Китая. На начальном этапе осуществления этой политики создание инструментальной музыки в стране было почти парализовано: по политическим причинам подвергаются гонениям и репрессиям свободномыслящие музыканты, прекращают работу высшие учебные музыкальные учреждения, цензура начинает запрещать исполнение произведений западных композиторов и музыку китайских композиторов, созданную до 1966 г. (см. об этом подробнее: [73, с.42]). Единственными музыкальными жанрами, которые были разрешены к исполнению и распространению в стране, являлись принятые за «образец» китайские оперы, древние песни и революционная музыка.

В поздний период «культурной революции» Ван Лисан начинает писать цикл «Детская невинность», которому посвятит большую часть своей творческой деятельности, и который позже станет работой с самым долгим периодом создания: со времени ссылки в Бэйдахуан в 1959 г. вплоть до окончания творческой деятельности в 2007 г.³⁶. Обращение к детской музыке не было случайным: во-первых, создание детского репертуара было первостепенной задачей культурной политики Китая: на государственном уровне вырабатывались стратегии сочинения музыки, помогающей воспитывать музыкальный вкус и профессиональные качества нового поколения, во-вторых — детская музыка была той нишей, в которой в сложные исторические периоды композиторы могли реализовывать свои творческие планы, не выходя за рамки разрешенной культурной политики, но и не сковывая своей творческой фантазии, в отличие от создания «взрослого» репертуара, к которому предъявлялись гораздо более жесткие идеологические требования.

³⁶ Этот цикл, имеющий первостепенное значение в творчестве Ван Лисана, будет подробно проанализирован в третьей главе, посвященной детской музыке композитора.

Только после завершения культурной революции правительство Китая, осознав разрушительные последствия этой политики, было вынуждено предпринять ряд мер, направленных на восстановление культуры страны. Например, многие современные историки подчеркивают важность Третьего пленарного заседания одиннадцатого Центрального комитета КПК (十一届三中全会), состоявшегося в декабре 1978 г. [129; 178]. Руководящей идеологией заседания стал принцип «освобождения ума и поиска истины на основе фактов» (“解放思想，实事求是”) (цит. по: [129, с.20]), выдвинутый Дэн Сяопином (邓小平) на Центральной рабочей конференции (中央工作会议)³⁷. Пленум принял решение «о смещении акцента в работе партии и внимания нации на социалистическую модернизацию, начиная с января 1979 г.» (“把全党的工作重点和全国人民的注意力转移到社会主义现代化建设上来”) (цит. по: [239, с.210]). Таким образом Китай вступил в новый период реформ и открытости. Изменения коснулись и сферы музыкального просвещения: были реабилитированы музыканты, ошибочно отнесенные к «правому движению» (反右运动), они получают возможность вернуться к преподавательской и творческой деятельности; также были возобновлены репетиции в некогда приостановивших свою работу учебных заведениях. Музыкальное искусство получает импульс к возрождению и развитию. Многие китайские композиторы обращают свое внимание на европейскую музыку эпохи романтизма, «корпус сочинений новой венской школы — А. Шенберга, А. Веберна и А. Берга, а также европейский и американский послевоенный авангард, включая сериализм» (цит. по: [73, с.43]), перенимают европейские классические инструментальные формы, творческие концепции и техники. Китайские музыковеды для характеристики этого процесса часто используют термин «Новая волна». Возникновение «Новой волны»

³⁷ Центральная рабочая конференция (中央工作会议) — подготовительное заседание, предшествовавшее Третьему пленарному заседанию. Состоялась 10 ноября 1978 г. и завершилась 15 декабря, продлившись 36 дней. Фактически все проблемы были решены на Центральной рабочей конференции, а Третий пленум лишь подтвердил результаты конференции [239, с.106].

означало, что ряд традиционных композиторских техник, таких как модальная гармоническая система, остались в прошлом. Опираясь на современные творческие техники, китайские композиторы делают огромный рывок в развитии фортепианной музыки, пробуют сочетать различные новые методы композиции с традиционными китайскими элементами. Наиболее значимыми достижениями этого периода в Китае являются: концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» (黄河, 1969) по мотивам «Кантаты Хуанхэ» (黄河大合唱) Сянь Синхая (冼星海), написанный Инь Чэнцзунем (殷承宗) и творческой группой, в которую входили Чу Ванхуа (储望华), Шэн Лихун (盛礼洪), Ши Шучэн (石叔诚), Сюй Фэйсин (许斐星) и Лю Чжуан (刘庄) (см. об этом подробнее: [20, с.62]); «Вариации на тему народных песен Северной Шэньси» (陕北民歌主题变奏, 1972) Чжоу Гуанжэня (周广仁); адаптированное под балет произведение Ду Минсиня (杜鸣心) «Красный женский отряд» (红色娘子军, 1975); фортепианный концерт «Дочь Южного моря» (南海女儿) в исполнении Чу Ванхуа (储望华) и Чжу Гунъи (朱工一).

Творчество Ван Лисана органично встроено в процесс «новой волны». Окончание культурной революции вызывает у него новый прилив творческих сил. Композитор много сочиняет, и его первой композицией этого периода является фортепианная баллада «Песнь о партизанах» (游击队之歌, 1977)³⁸. Произведение было вдохновлено идейным содержанием вокального сочинения Хэ Люйтина «Песнь о партизанах» (游击队之歌, 1937), которое изначально было написано для Восьмой Маршрутной армии (八路军)³⁹. Ван Лисан трансформирует музыкальную ткань оригинальной песни под технические возможности фортепиано, используя элементы политональности и диссонантные созвучия. Композиция «обретает новую жизнь» и получает широкое признание.

³⁸ Подробный анализ представлен во второй главе диссертации.

³⁹ Восьмая Маршрутная армия (八路军) — полное название: Восьмая Маршрутная армия Национально-революционной армии (国民革命军八路军) — часть вооруженных сил, находившихся под управлением коммунистической партии на китайском театре военных действий во время Второй мировой войны [215, с.537].

Часть фортепианных произведений Ван Лисана написана на основе китайской народной музыки, которую он сочетает с западными методами композиции, но не теряя связи с национальными корнями. Однажды композитор скажет, что его любимыми народными песнями являются песни Севера-Запада Китая⁴⁰, поэтому не удивительно, что многие его работы являются адаптациями музыки этой местности [86, с.28]. Например, написанное в 1977 г. произведение «Брат и сестра осваивают целину» (兄妹开荒) представляет собой вариацию известной в Северной Шэньси пьесы янгэ⁴¹ с одноименным названием, поэтому композиция содержит характерные элементы шанбэйской музыки. Возможно, вдохновение композитора красотой и атмосферой народных песен глубокого прошлого объясняется его стремлением «общаться» со своими слушателями, простыми людьми, на близкие и доступные им темы, используя при этом новую для них звуковую форму западного инструментария.

Знаковым произведением этого периода является сюита «Живопись Хигасиямы Кайи» (东山魁夷画意)⁴², созданная в 1979 г. Премьера произведения состоялась в том же году на Седьмом летнем концерте в Харбине «Harbin Summer Music Festival» (第七届哈尔滨之夏音乐会). Произведение было опубликовано в 1982 г. [193], а в 1985 г. супруга Ван Лисана, пианистка У Цифан, исполнила его на «Четвертом национальном конкурсе инструментальной музыки» (第四届全国器乐作品评比). Сочинение было удостоено почетной первой степени в номинации «Создание национальной камерной музыки» (全国室内乐创作一等奖) [126, с.35].

Сюита «Живопись Хигасиямы Кайи» была вдохновлена картинами японского художника Хигасиямы Кайи (东山魁夷). Как известно, политическая ситуация и взаимоотношения Китая с официальной Японией исторически имеют

⁴⁰ Северо-западные народные песни — песни, популярные в центральных и западных провинциях Китая, таких как Шэньси (陕西省), Шаньси (山西省) и Ганьсу (甘肃省).

⁴¹ Янгэ (秧歌) — (кит. театр.) — народная пьеса с песнями и танцами; популярный и представительный жанр народного танца народности хань, широко распространенный в Китае (в основном в северных регионах) [там же, с.392].

⁴² Подробный анализ представлен во второй главе.

весьма сложный и противоречивый характер. Если до 1947 г. сохранялось первенство консервативной партии Гоминьдан (国民党), то с приходом к власти Коммунистической Партии произошло изменение реалий жизни. Резкий поворот, соответственно, произошёл не только в социально-политических идеалах общества, но и в культурных установках, вкусах и пристрастиях. Поэтому в смелости публикации очередной работы на требующую осмотрительности тему с очевидностью проявляется негибкость характера и прогрессивное мышление композитора, некогда преодолевшего тяготы изгнания из города и «перевоспитания духа».

Обращение к искусству этого мастера во многом объяснимо неподдельной страстью Ван Лисана к живописи: он был увлеченным художником и коллекционером известных картин, владел традиционной китайской техникой письма жесткой кистью с тушью и живописью маслом – техникой изобразительного искусства, характерной для западных мастеров. Особое внимание композитора привлекало творчество художников-импрессионистов, постимпрессионистов и авангардистов, что является важным штрихом к пониманию идейного вдохновения его музыкального творчества. Композитор говорил: «Я люблю картины Ван Гога — они страстны, красочны и особенно проникновенны, а еще Кандинского – родоначальника абстрактной школы, его картины — это беззвучная музыка» (“我很喜欢梵高的画，热情、色彩丰富、感染力特别强。还有康定斯基——抽象派的鼻祖，他的画是无声的音乐。”) (цит. по: [195, с.19]).

Увидев репродукции картин Хигасиямы Кайи в газете, Ван Лисан был настолько восхищен работой японского мастера, что решил описать свои ощущения с помощью музыки. Именно благодаря особой любви к живописи он более точно, чем другие музыканты, уловил музыкальный подтекст картин Хигасиямы Кайи и таким образом нашел вдохновение для своих фортепианных композиций, положив начало сюите «Живопись Хигасиямы Кайи». В сюите композитор реализует не только изобразительные задачи поиска звукового

«эквивалента» увиденных картин, но и, что самое важное, находит способы выражения сугубо музыкальных, обобщенных и сложных образов, вдохновленных живописными. Глубокая созерцательность и в то же время острая эмоциональность пейзажей кисти Хигасиямы Кайи покорили Ван Лисана, подтвердив то, что язык музыки не имеет границ. Подобная, отнюдь не «визуальная» программность, столь характерная для китайской культуры в целом, обогащается еще и предварением каждой пьесы сюиты стихотворением-эпиграфом, написанным самим Ван Лисаном. Таким образом, интеграция и ассимиляция разных видов искусства на основе эксперимента с визуальным оформлением нотного текста свидетельствует об эволюции музыкального языка композитора и образной сферы его творчества.

Изначально композитор не планировал писать данную композицию как сюиту, но после написания «Зимних узоров» (冬花) его вдохновение возросло — он сочинил «Шум волн» (涛声) и «Озеро» (湖). Позже Ван Лисан расскажет в интервью: “Когда я записывал пьесы в Пекине, литературный редактор послушал мою работу и сказал, что музыке не хватает яркости. Я думаю, он не был экспертом, но его мнение было уместным, поэтому я решил добавить еще одну часть под названием «Осенний лес»” (цит. по: [165, с.2]). Сюита Ван Лисана «Живопись Хигасиямы Кайи» становится настоящим резонансным событием и откровением в музыкальной жизни страны. Свидетельством ее ценности является мнение самого Хигасиямы Кайи: японский художник дал высокую оценку циклу, восхитившись тем, с какой полнотой и глубиной композитор выразил дух его творчества⁴³. Позже выдающиеся художественные достижения этого сочинения обрели фундаментальное значение в истории китайского фортепианного искусства, а также стали широко известны в международной творческой среде. Например, председатель Японской ассоциации современной музыки, Хейра

⁴³ Известно, что после сочинения цикла композитор отправил запись своей музыки самому художнику Кайи в Японию. Последний сразу написал ответное письмо, в котором, в частности, содержались слова: «Ваша глубина понимания моих работ поистине достойна восхищения!» (цит. по: [214, с.47]).

Сэгава (濑量平), также положительно отозвался о сюите, назвав ее «шедевром мирового уровня» (“杰作也, 世界性的名品”) (цит. по: [204, с.4]).

Еще одним важным в истории китайской академической музыки творением Ван Лисана является «первая опубликованная фортепианная пьеса на основе додекафонии» (цит. по: [185, с.23]) — «Мечта о небесах» (梦天, 1980 г.)⁴⁴, вдохновленная стихами танского поэта Ли Хэ (李贺). Ван Лисан поистине привлекал великолепный язык и переданные чувства в стихах Ли Хэ, поэтому он не ограничился одной работой и написал еще одно произведение на одноименное стихотворение этого автора — «Император Цинь пьет вино» (秦王饮酒). Позже композитор объединил их в сюиту «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» (幻想曲两首——李贺诗意), которая была напечатана в журнале «Музыкальное искусство» (音乐艺术) в 1982 г. (см. об этом подробнее: [128, с.136]).

Изначально Ван Лисан считал, что художественную концепцию стихотворения «Мечта о небесах» (梦天) следует выразить в традиционной двенадцатитоновой последовательности. Данный вид композиции он перенял у своего педагога, Сан Туна, который еще в 1947 г. осмелился использовать нетрадиционную и новую для того времени технику двенадцати тонов в сочинении для скрипки и фортепиано «Ночной пейзаж» (夜景) и в фортепианной пьесе «В далекой стране», которые «вошли в историю китайской музыки как первые атональные сочинения» [73, с.34]. Музыкальный «эксперимент» Сан Туна продемонстрировал «возможность синтеза китайских национальных традиций (импровизационность, имитация звучания народных инструментов, цитирование фольклора, построение серии на интонациях китайских ладов) и европейских техник композиции XX века» [там же, с.36]). «Стремление китайских композиторов к синтезу абсолютно разных систем организации музыкальной материи можно объяснить не только естественным желанием придать европейской технике композиции национальный колорит, но и особенностями культурного

⁴⁴ Подробный анализ представлен во второй главе.

развития страны. Китайское музыкальное искусство 1980-х гг. находилось в принципиально ином положении, нежели западноевропейская музыка рубежа XIX–XX веков: у композиторов не было ощущения исчерпанности ладовой системы, не было потребности порвать с традиционной тональностью» [73, с.48]. Однако после культурной революции перед всей страной — и перед композиторами Китая — встала задача сделать гигантский творческий рывок, освоить все западные достижения, но адаптировать их к потребностям своей страны, своего менталитета. Творчество Ван Лисана этого периода, опять-таки, отражает общие тенденции времени.

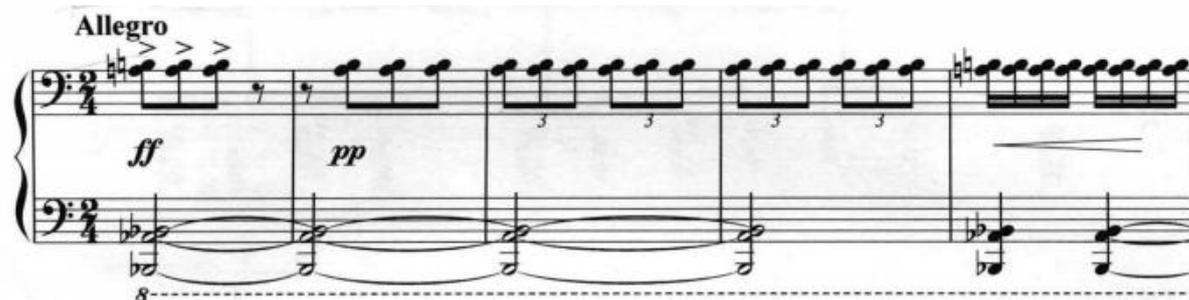
Особую роль в распространении творчества Ван Лисана за пределами Китая сыграло сочинение фантазийная соната «Чернозем — Воспоминание об Эржэньчжуань» (幻想奏鸣曲《黑土》——二人转的回忆, 1983) для американского пианиста Джеффри Якоба. Музыканту очень понравилось произведение «Лан Хуахуа», исполненное Чжоу Гуанжэнем (周广仁) в США, поэтому он обратился к Ван Лисану с просьбой прислать ему партитуру особого произведения, которое он мог бы исполнить для американских слушателей. Очевидно, Ван Лисан учитывал, что для того, чтобы произвести впечатление на иностранную публику, работа должна в полной мере отражать китайский колорит и в то же время содержать современные приемы академической игры. Композитор вновь обращается к подлинным фольклорным мотивам и использует наиболее характерную дуэтную мелодию северо-восточного региона Китая — Эржэньчжуань (二人转)⁴⁵, видоизменяет ее на основе техники политональности, подчеркивая тем самым взаимосвязь различных вокальных партий. Данный опыт применения средств фортепианной акустики при воссоздании особенностей национального колорита играет важную роль в совершенствовании полифонической техники Ван Лисана. Получив сонату, Джеффри остался очень

⁴⁵ Эржэньчжуань (二人转) — танцевально-песенный дуэт, исполняемый мужчиной и женщиной (фольклорный жанр, популярный на Северо-Востоке Китая). Актеры, одетые в яркие костюмы, разыгрывают смешные сценки, поют и танцуют во время ходьбы, размахивая платками и веерами. Для их музыкального языка характерно грудное певческое пение на высокой частоте [166, с.135].

доволен и в своем ответе Ван Лисану он подробно отметил моменты, которые ему особенно понравились [121, с.154]).

В 1989 г. композитор создает цикл «Узоры на окнах» (窗花集), в котором также раскрывает богатство национальной музыки при помощи элементов народного танца янгэ и традиционной китайской оперы⁴⁶ в сочетании с западными техниками композиции. В детстве Ван Лисан часто ходил в оперу со своим отцом, поэтому, вполне вероятно, что в данном сочинении нашли отражение образы из его детских воспоминаний. Например, в одном из произведений цикла — «Загримированный актер» (小花脸) автор использует фортепиано для имитации музыкального языка, присущего исполнителям Пекинской оперы, а также характерных звуков гонга и барабанов в начале представления (прим. 3):

Пример 3. Ван Лисан. «Загримированный актер». тт. 1–5



Цикл был опубликован годами позднее, в сборнике «Избранные произведения Ван Лисана» (汪立三钢琴作品选) [187].

В других фортепианных произведениях этого периода Ван Лисан также часто экспериментирует с различными европейскими техниками и композиционными приемами, совмещая их с национальными музыкальными традициями. Именно это свойство музыки Ван Лисана особенно ярко характеризует зрелый период его творчества.

⁴⁶ Китайская классическая опера возникла во времена династии Северная Сун; в отличие от древнегреческой, так и от современной европейской и американской оперы включает в себя разнообразные виды традиционного китайского народного творчества, включая песни, танцы и элементы боевых искусств [241, с.58].

1.2.3. Поздний период — выход на пенсию, работа над циклом детских произведений (1992–2007 гг.)

В 1990 г. в Пекине состоялся «Национальный симпозиум по вопросам музыкальных идей» (全国音乐思想座谈会), организованный Национальной музыкальной ассоциацией (全国音协组织), в котором приняли участие более 80 человек, включая руководителей музыкальных ассоциаций, музыкальных академий и литературно-художественных групп со всей страны. Представители искусства от чиновников преимущественно выступали с критикой некоторых современных тенденций развития китайской музыки. Но композиторов, пишущих в основном инструментальную музыку, политическое направление мало волновало: они продолжали упорно работать, выражая свои чувства и ожидания от жизни музыкальным языком, и по мере углубления этой тенденции, философский элемент в музыкальных композициях становился все более ярко выраженным.

Экономика и политика Китая сильно изменились, что оказало значительное влияние на развитие искусства. Музыканты начали искать новые формы композиции, экспериментировать с современными композиторскими техниками различных школ и направлений, в то же время рационально цитируя национальные музыкальные элементы. Сформировалась общая тенденция музыкального разнообразия. Наиболее яркими фортепианными произведениями этого периода являются: «Четыре маленькие прелюдии и фуги» (小序曲和赋格四首, 1988) Дин Шандэ (丁善德), «Впечатления о Юге» (南国印象, 1992) Чжу Цзяньэра (朱践耳), «Тайцзи» (太极, 1987) Чжао Сяошэна (赵晓生) и фантазия «Цветок жасмина» (《茉莉花》幻想曲, 2003) Чу Ванхуа (储望华).

В этот период Ван Лисан оставляет работу в Харбинском педагогическом университете (哈尔滨师范大学) и в 2002 г. возвращается в родной город своей жены – Шанхай. В 2003 г. он переносит первый инсульт, но болезнь не подавляет его творческий энтузиазм. Анализируя произведения этого периода и воспоминания некоторых студентов, которых когда-то обучал Ван Лисан, можно

обнаружить, что у композитора сформировалось собственное эстетическое представление относительно создания музыки, что также нашло выражение в его системе взглядов на эту тему. Статьи Ван Лисана «Слова автора «Мечта о небесах» (《梦天》作者的话, 1982) [200], «Продажа воды у моря» и т.д.» (《海边卖水》及其他, 1986) [197], «Песня гармонии – Царство композитора Ци Ивэня» (合璧之歌—作曲家齐以文的境界, 1990) [198], «Воспоминания о Цзян Цзусине» (怀念蒋祖馨, 1997) [199] — имеют важную академическую значимость в Китае. Помимо публикаций также сохранились тексты выступлений и докладов Ван Лисана на мероприятиях, посвященных исследованию китайской музыкальной культуры: «Выступление на Национальном симпозиуме по созданию симфонической музыки» (在全国交响乐音乐创作座谈会上的发言, 1983) [203], доклад на четвертом международном симпозиуме по истории китайской новой музыки, организованном Центром азиатских исследований при Гонконгском университете «Обзор некоторых теорий и практик, связанных с китайской новой музыкой и китайскими традициями» (中国新音乐与汉语特点有关若干理论与实践之回顾, 1990) [204], выступление на академическом симпозиуме памяти профессора Сан Туна «Восемнадцать изгибов Хуанхэ в Поднебесной» (天下黄河十八弯, март 2003) [201]. Среди них также нельзя не отметить его выступление на Первом китайском Фестивале музыки современных китайских композиторов в Гонконге 1986 г. — «Новые веяния и Старые традиции» (新潮与老根) [202], которое оказало глубокое влияние на мышление китайских композиторов. Значимый вклад в сохранение академического наследия Ван Лисана внес близкий знакомый композитора, исследователь его творчества, Чжан Имин (张奕明)⁴⁷, который опубликовал в журнале «Фортепианное искусство» (钢琴艺术) найденные им в доме Ван Лисана после его смерти неизданные ранее статьи: «Аранжировка, сочинение музыки, нарушение авторских прав и не только —

⁴⁷ Чжан Имин (张奕明) — современный китайский композитор, получил ученую степень доктора наук в США, в настоящее время преподает в Синхайской консерватории в Китае.

изучение материалов прессы» (编曲、作曲与侵权及其他——读报有感) [195], «Учение о природе Дао» (道法自然) [196] (сентябрь 2013).

Важнейшей сферой деятельности для композитора в этот период становится музыкальное преподавание. Он, не смотря на болезнь, продолжает работать над циклом «Детская невинность», начатым еще в 1959 г., считая эту работу важнейшей, так как в детской музыке реализовались не только его творческие устремления, но и серьезные задачи по воспитанию следующих поколений музыкантов, к чему композитор всегда относился с большой ответственностью. Через произведения, технически доступные для исполнения начинающими музыкантами, Ван Лисан демонстрирует все богатство возможностей фортепиано; создавая ясные, созвучные детскому восприятию, образы, раскрывает стилистическое разнообразие как китайской, так и европейской музыки⁴⁸.

Другой работой с аналогичной тематикой является фортепианный цикл «Рисунки младшего брата» (小弟的画, 1999), состоящий из трех частей: «Крепкий цветочек» (顽强的小花), «Танец большеголовой куклы» (大头娃娃的舞) и «Под светофором» (红绿灯下). Еще один цикл данного периода — «Три музыкальные поэмы» (音诗三章) также состоит из трех частей: «Парящие облака с золотой каемкой» (镶金边的浮云), «Легенда о великих горах» (大山的传说) и «Фокусы» (戏法). Детская тематика, веселые, способные заинтересовать ребенка, названия пьес не умаляют художественных достоинств музыки. Однако, такой явный уклон в детскую сферу может говорить о многом в психологическом плане: композитор как бы подводит итоги, завершает круг жизни и творчества, возвращаясь к детским впечатлениям, и в этом есть элемент мудрости и философского приятия завершения жизни.

Последние четыре работы Ван Лисана — это фортепианные циклы: «Краснозем» (红土集), «Каприччио о животных» (动物随想), «Пророк» (先知集) и «Прочтение «Дикой травы» Лу Синя» (读鲁迅《野草》). В цикл «Краснозем» (红

⁴⁸ Анализ цикла представлен в третьей главе диссертации.

土集) входят: «Колосящиеся овес и пшеница» (小麦青, 大麦黄), «Танец» (舞), «Весна» (泉) и «Нуо⁴⁹» (雉), среди которых в «Нуо» используются элементы китайской оперы. Цикл «Каприччио о животных» (动物随想) состоит из девяти музыкальных произведений, программный элемент которых основан на различных анималистических образах⁵⁰. В данной работе автор использует антропоморфные метафоры в названиях для добавления узнаваемости и выразительности изображаемым образам: «Танцующая поступь слона» (大象的舞步), «Верблюжий колокольчик в пустыне» (沙漠里的驼铃), «Лягушачий оркестр» (青蛙的乐队), «Медведь играющий на аккордеоне» (拉手风琴的熊), «Багуачжан⁵¹ паука» (蜘蛛的八卦阵), «Тоскующая по Родине ласточка» (归心似箭的燕子), «Коралл в аквариуме» (玻璃缸里的珊瑚虫), «Наивная бабочка» (梦中的蝴蝶), «Загнанная в клетку змея» (困在笼中的大蟒). Остроумные и запоминающиеся названия позволяют исполнителю лучше понять произведение и, через имитацию пластики и звукоподражания, передать характер персонажей во время исполнения.

Однако наряду с оптимистичными и яркими детскими образами, в поздний период в творчестве Ван Лисана появляются и глубокие философские темы, которые тоже свидетельствуют о периоде подведения итогов, завершении пути, но в более личностном, субъективном аспекте. О глубоком философском мышлении композитора свидетельствует создание цикла «Пророк» (先知集), включающего произведения: «Пророк» (先知), «Беспредельное I.IV.V» (苍茫的 I、IV、V), «Экзотическая страна Шумана» (舒曼的异国), «Ру Мэн Лин⁵²» (如梦令) и «Бегущий искрящийся поток» (闪光的小河流呀流). Этот цикл навеян

⁴⁹ Нуо (雉) — форма оперного представления с пением и танцами. Изначально Нуо являлось формой исполнения во время ритуалов жертвоприношения, поэтому музыке таких произведений присущ оттенок таинственности [241, с.261].

⁵⁰ Возникает прямая ассоциация с циклом «Карнавал животных» Сен-Санса.

⁵¹ Багуачжан (八卦阵) — тактическое построение войск в виде рисунка восьми триграмм; боевое искусство Китая, состоящее из разных движений ладонями в ходе передвижения по кругу. Название термина берет свое начало из основ китайской философии: багуа (八卦) — «восемь триграмм» — фундаментальные принципы бытия на этапе исходного космогенеза в представлении даосской космологии [169, с.515].

⁵² Ру Мэн Лин (如梦令) — форма поэмы во времена династии Сун (宋代) [241, с.237].

впечатлением от одноименного сборника стихов «Пророки» известного ливанского писателя, поэта и художника, Джубрана Халиля Джубрана⁵³. Примечательно то, что первую часть данного цикла Ван Лисан посвятил своему учителю и наставнику — Сан Туну, что опять-таки говорит о завершении круга жизни, о возвращении к истокам. В данном произведении автор применяет различные техники композиции, в нем чувствуется и глубина, и логичность построения, однако ощущение живости, теплоты и радости уходит из музыки: в пьесах цикла преобладает острое чувство одиночества и печали, переданное с помощью медленных темпов, «зависающих», растворяющихся в пространстве созвучий, будто выключающих течение времени. Профессор философии Харбинского Педагогического Университета, Сунь Мутянь (孙慕天), однажды так прокомментировал поздние работы Ван Лисана: “Цикл «Пророки» и другие поздние произведения композитора имеют глубокий смысл, который не всегда ясен. Его произведения меняются, в них появляются медленные и длительные звучания, отражающие чувство одиночества и опустошения, а неясность художественной концепции работ подобна отголоскам упадка жизненных сил” (“先生晚年的《先知集》等曲，运思深沉，而浑如茫茫然的自然无限。所改旧作，多增慢板长音，落寞、凄然，意境空旷，似乎生的苍凉回声。”) (цит. по: [143, с.24]).

Пример 4. Ван Лисан. «Беспредельное I.IV.V». тт. 25–30



⁵³ Джубран Халиль Джубран (1883–1931) — выдающийся арабский писатель и философ XX века. Прославившая его книга — *The Prophet* (Пророк, 1923) была переведена более чем на 100 языков мира. Красота, реальность и философия будущего, отображенные в творчестве поэта, делают его важным представителем арабской литературы.

Сравнив раннюю рукопись Ван Лисана с версией, опубликованной после редактирования в 2003 г., Чжан Имин, отметил, что композитор внес изменения в нотный текст, в результате чего произведение обрело некий мрачный оттенок одиночества: “Должно быть, в поздние годы он [Ван Лисан] вспоминал свою молодость, проведенную в Бэйдахуан и испытывал чувство меланхолии. Его музыка словно изображает белые пустынные земли, лютый холод снега, падающего под звуки гонгов и барабанов, доносящихся издалека” (“*在他晚年回忆他北大荒的岁月时，心中一定有一份忧郁，音乐中表现出的白茫茫的荒野大地，漫天飞雪的严寒，即便有远处传来锣鼓声，依然落寞。*”) (цит. по: [222, с.24]).

«Прочтение «Дикой травы» Лу Синя» было написано Ван Лисаном после глубокого ознакомления с работой известного китайского писателя Лу Синя (鲁迅)⁵⁴ с аналогичным названием. «Дикая трава» Лу Синя — это прозаический сборник, написанный им в начале 1920-х гг. в Пекине, который в то время находился под хаотичным правлением милитаристов «бэйянской клики» (北洋军阀)⁵⁵. Содержание стихов примечательно разнообразием выразительных художественных образов, демонстрирующих сложные и противоречивые ощущения безысходности и неопределенности, блуждания между идеалами и реальностью. Это сочинение занимает важное место в истории китайской и азиатской литературы и имеет большое влияние на мышление бесчисленного множества китайских молодых людей и по сей день (см. об этом подробнее: [184, с.37]). Можно заметить, что литературная мысль этого писателя оказала глубокое влияние на Ван Лисана, а содержание и идеи «Дикой травы» пересекаются с траекторией жизни самого композитора. Возможно идейный смысл этого

⁵⁴ Лу Синь (鲁迅) (1881–1936) — известный писатель, мыслитель, революционер и педагог, борец за демократию, важный участник движения за новую культуру и один из основоположников современной китайской литературы [215, с.962].

⁵⁵ «Бэйянские милитаристы» (北洋军阀) или «северные милитаристы» — ключевая, наряду с Гоминьданом политическая сила в Китае после Синьхайской революции. Образовалась на основе наиболее боеспособных частей цинской армии, создаваемых в рамках военной реформы, начавшейся в 1895 г. [215, с.208].

произведения срезонировал с внутренними ощущениями Ван Лисана, и он захотел воплотить их в своей музыке.

Вывод: Таким образом, эволюция творчества Ван Лисана отражает разные этапы не одной конкретной человеческой жизни, а представляет универсальную картину творческой эволюции: опора на традицию, глубокая связь с национальными корнями в первый период, активное освоение новых техник, дерзкие искания, поиски самобытного языка, который был бы одновременно и национальным, и общемировым — в центральный период творчества, — и подведение итогов, философское осмысление бытия с возвращением в мир детских образов и воспоминаний — в финале.

Наследие Ван Лисана сыграло важную роль в развитии китайского музыкального искусства XX в. В одном из своих выступлений Ван Лисан отметил: “Ныне музыкальное искусство вступает в новую эпоху, когда китайские композиторы должны выходить на мировую арену, гибко сочетая современность с национальными традициями” (цит. по: [202, с.4]). По-видимому, именно это высказывание может служить ключом к пониманию творчества как самого Ван Лисана, так и всей китайской музыкальной культуры XX века.

Глава 2. Жанровое и стилистическое разнообразие фортепианного творчества Ван Лисана

2.1. Романтические тенденции в творчестве Ван Лисана

Фортепианное творчество Ван Лисана является своего рода энциклопедией всех тех стилей и поисков, которые проявились в китайской фортепианной культуре в период ее становления и развития (1910–1990 гг.). В его творчестве проявляет себя влияние национального стиля, классических западноевропейских традиций, поисков нового музыкального языка. Стиль композитора эволюционировал на протяжении всей творческой деятельности в соответствии с общими тенденциями эволюции китайской музыкальной культуры.

Китайское искусство 1950-х–1970-х гг. было ориентировано на романтизм, тогда как в 1980-е гг. особенно сильно ощущалось влияние импрессионизма с его поисками новых сонорных звучаний и тембровых красок, новых фактурных приемов, постепенным освобождением гармонических последовательностей от функциональных связей.

Интересным для исследователя творчества Ван Лисана представляется тема взаимодействия восточного и западноевропейского подхода к теме искусства и творчества, что выразилось в своеобразном претворении эстетики и приемов западноевропейского романтического стиля, который оказался наложенным на принципиально иную, чем в западноевропейском стиле, внутреннюю основу.

Как известно, романтизм в западноевропейской культуре является своего рода пиком, предельной стадией развития культуры индивидуализма, так как романтическое мирозерцание предполагает возвышение и прославление глубины и уникальности человеческой личности, которая представляется неким микрокосмом, заключающим в себя «все сокровища мира». Данный подход к видению мира сформирован христианской культурой с ее противопоставлением трансцендентного и имманентного, небесного и земного. В этой картине мира человек оказывается вместилищем двух природ: «духовной» и «телесной», что и рождает глубочайшие и непреодолимые противоречия, находящие отражения во многих произведениях романтического искусства. Подобный подход в корне

противоположен более типичному для восточной культуры восприятию единства мироздания, лишённого дихотомии трансцендентного и имманентного, стремлению гармонично «вписать» личность в законы космоса, не допуская их противопоставления.

Романтизм является аклассическим типом искусства согласно разработанной в российском и зарубежном искусствоведении теории деления искусств на классические и аклассические [7, с.12]. Принадлежность к той или иной группе, по определению И.А. Барсовой, определяется, прежде всего, выбором объекта изображения: это или «бытие в момент зрелости, сложившийся, законченный облик» (цит. по: [там же, с.21]) в искусстве «классического» типа или же бытие «в состоянии изменения, незавершенной ещё метаморфозы» (цит. по: [там же, с.26]) — в искусстве «аклассического» типа. Два этих типа культуры также предполагают и принципиально разное отношение к человеку: если в «классические» эпохи в центре внимания культуры находился человек идеализированный и облагороженный, то в «аклассические» эпохи внимание художника было в большей степени сконцентрировано на окружающем мире, природе, тогда как человек рассматривается лишь как его часть (см. об этом подробнее: [30, с.56]). Именно осознание малости и незначительности человека, неустойчивости и временности его существования в окружающем огромном (и непрерывно изменяющемся) мире способствовало трагичности восприятия мира художниками, творившими в рамках «аклассических» периодов развития культуры, в том числе и в романтический период развития западной культуры. Поиск чего-то устойчивого, вневременного и противоположного противоречивому и во многом враждебному человеку миру, который проявлялся в романтизме как уход в мир мечты или прекрасного прошлого, все равно выступал лишь временным и призрачным утешением — не случайно все прекрасные образы мечты в искусстве романтизма оказывались слишком хрупкими и недолговечными.

Влияние романтизма сказалось в музыке китайских композиторов (в частности, Ван Лисана) в том числе и через романтическое стремление передать

текучность и непрерывность развития, которые присущи романтизму как аклассическому типу искусства. Однако здесь, в отличие от западноевропейского трагического восприятия разорванности мира и человека, оно удивительным образом сочеталось с общим гармоничным, светлым, внеличностным и бесконфликтным настроем (несмотря на то, что музыка китайских композиторов, находившихся под влиянием западноевропейского романтизма, не лишена действительности и драматизма). Текучность бытия выражается здесь через непрерывность вариантно-вариационного развития, тогда как сонатная форма, предполагающая наличие выстроенной конфликтной драматургии, используется крайне редко и имеет принципиально иное функциональное значение и внутреннее наполнение.

Музыкальный романтизм оказал существенное и длительное по времени (с 1910-х до 1970-х гг.) влияние на формирующуюся китайскую культуру, однако он воплотился в особом, национально-ориентированном виде. Можно отметить, что преимущественное воздействие на китайскую музыку имел ранний западноевропейский романтизм, с его простотой и наивностью восприятия реальности, любованием красотой природы, искусства и звучания, с задушевностью высказывания, с яркой и праздничной концертностью. Влияние позднего романтизма, с его все более нарастающими трагическими противоречиями, с ощущением разорванности мира, одиночества человека во враждебной ему Вселенной, ощущается в китайской музыке очень слабо.

Следует отметить, что развитие и трансформация романтического стиля в китайской музыке XX века проходило, по наблюдению Чень Шуюнь, в двух направлениях: «европейски-ориентированном» и «национально-ориентированном» [96, с.26]. Данное деление является во многом условным, так как «европейски-ориентированное» направление романтизма изначально выросло на китайской почве и сочеталось с национальными китайскими особенностями. Особенностью «национально-ориентированного» направления романтизма является большая образная, тематическая и формообразующая самостоятельность китайской музыки.

Таким образом, влияние западноевропейского романтизма, которое привело к формированию особого национально-ориентированного романтического стиля и проявилось в том числе и в творчестве Ван Лисана, выразилось в таких особенностях музыки как «программность, смысловая нагруженность интонирования, «интенсификация выражения чувств», конкретность образа, усиление «фортепианности», концертности, монументальности выражения» (цит. по: [96, с.49]). Кроме того, фортепианная фактура произведений китайских композиторов, испытавших существенное влияние романтизма, изобилует типично романтическими фортепианными приемами и способами звукоизвлечения, использованием широких виртуозно-выразительных возможностей фортепиано: различных полиритмических комплексов и сочетаний, виртуозных пассажей, октавной и пассажной техники, охватывающей большой диапазон, арпеджированного аккомпанемента, больших динамических волн, речитативно-декламационных приемов речевой выразительности, хроматических последовательностей.

Вместе с тем, как отмечает Чэнь Шуюнь, в восточном романтизме есть и своя специфика, которая связана со свойственными восточному менталитету особенностями восприятия мира, которому присущи «позитивность художественного подхода», «безоблачный оптимизм» (цит. по: [там же, с.51]). Кроме того, центральное ядро романтизма — личность (в первую очередь личность самого художника) в азиатском варианте лишается своей уникальности, неповторимости, поэтому китайский вариант романтизма делает возможным создание произведений группой авторов (таковы, например, большинство произведений, созданных в жанре концертов для фортепиано с оркестром в период Культурной революции). Кроме того, специфической особенностью китайского варианта романтизма является создание произведений, которые являются, по сути, транскрипцией других, уже существующих произведений. Ярким примером такого подхода является Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» (1969), который был создан коллективом авторов на основе уже

существующей одноименной кантаты Сянь Синхая, посвященной революционно-исторической теме.

Говоря о специфических особенностях национально-ориентированного романтизма, Чэнь Шуюнь пишет, что «азиатским романтикам не свойственны «душевная раздвоенность, бегство от реальности, пафос бунтарского отрицания действительности. В основе восточного романтизма — ощущение полноты бытия, восторженное восприятие мира, гармоничного в своей основе и постигаемого “не логично, а интуитивно”» (цит. по: [96, с.62]).

Изучая особенности музыкального языка в китайском варианте романтизма, следует подчеркнуть, что во времена культурной революции композиторы нередко использовали фортепианные транскрипции отдельных фрагментов яньбань-спектаклей (спектаклей на политическую тему) — отсюда специфические выразительные приемы, пришедшие из театрального искусства: использование мелодических подголосков на октаву выше основной мелодии, имитации звучания отдельных национальных инструментов: пипы, жуаня, юэциня. Кроме того, особенностью музыкального языка китайского варианта романтизма выступает особая детализация мелодии, которая связана с интонационными контурами китайской речи и орнаментальной артикуляцией, а также любовь к украшениям и различным мелким ритмическим, артикуляционным, фразировочным деталям, расцвечивающим мелодическую линию.

Ранний период творчества Ван Лисана приходится на период формирования в Китае романтического стиля и идет в русле этого направления.

Одно из первых фортепианных произведений Ван Лисана — широко известная в Китае пьеса «Лан Хуахуа» (досл. перевод с кит.: «Синий цветок»), которая была написана им в 1953 г., еще до того, как композитор полностью прошел основной курс композиции. Произведение входит в репертуар девятого класса в рамках общенациональной аттестации навыков игры на фортепиано. В основу данного произведения легла популярная в начале 1940-х гг. фольклорная песня северных ханей, проживающих на территории провинции Шэньси. В ней эмоционально и с восхищением рассказывается история о необычайно красивой

молодой девушке, осмелившейся взбунтоваться против феодальных порядков. В честь имени данной героини и была названа композиция.

Следует отметить, что провинция Шэньси находится в северном нагорье Китая и славится своими музыкальными традициями. Круг тематики народных песен этого региона сосредоточен на стремлении к счастливой жизни, протесте против несправедливого общественного порядка, описании тяжелой жизни крестьян, воспевании радости труда, красоты природы, любви между мужчиной и женщиной, протесте против бесправного положения женщины в семье, традиционных порядков и устоев, мешающих соединению влюбленных, также популярны песни патриотической тематики, связанной с военными действиями китайско-японской войны. После образования Нового Китая появляются песни, посвященные прославлению мирной жизни и строительству новой страны (см. об этом подробнее: [127, с.26]). Особенностью песен народа этой местности является смелый и решительный (даже немного грубоватый) характер музыки, исполненный яркой зажигательной эмоциональностью. Китайские композиторы любят обращаться к песням провинции Шэньси, адаптируя эти напевы для хорового пения, оркестровой и фортепианной музыки.

Существует два варианта легенды о Лан Хуахуа. Согласно первому варианту, который излагается в работе Ван Си [207, с.79], эта история — настоящая трагедия любви: героиня, получившая прозвище «Лан Хуахуа» (а ранее носившая имя Цзи Яньлин) с первого взгляда влюбилась в красноармейца. Любовь была взаимной, однако вскоре молодой человек получил приказ идти на войну, поэтому влюбленным пришлось разлучиться. Жадные до денег родители Лан Хуахуа выдали ее замуж за богатого мужчину, однако девушка не выдержала жизни с нелюбимым человеком и умерла от болезни. Возвратившись в Северную Шэньси, солдат Красной армии узнал о смерти возлюбленной и был убит горем. По преданию, он сочинил песню о своей тоске по Лан Хуахуа, которая вскоре обрела широкую популярность среди местных жителей.

Другой, более жизнеутверждающий вариант легенды изложен в диссертации Чэнь Шуюнь: «Героиня легенды — девушка Лан Хуахуа. Отец хотел

отдать ее замуж за сына богатого помещика... Девушки в те времена не могли противиться воле отца, но Лан Хуахуа встретила любимого мужчину, и после преодоления многих препятствий со стороны родственников влюбленным удалось сбежать из дома» (цит. по: [96, с.69]).

Таким образом, в сюжете «Лан Хуахуа» отражен конфликт между чувствами и феодальными порядками того времени. Широкая распространенность этой песни свидетельствует о том, что народ Китая, несмотря на свою приверженность сложившимся социальным и культурным традициям и порядкам, издавна был полон сочувствия к людям, протестующим против закабаляющих их жизнь устоев⁵⁶. Песня о Лан Хуахуа получила широкое распространение в таких районах Китая, как Яньань, Ичуань, Суйде и других местах. Мелодия песни красива и трогательна, имеет несколько унылый характер. Напев состоит из двух музыкальных фраз, слова которых часто изменяются. Одним из самых известных китайских исполнителей этого сочинения является китайский певец, Го Ланьин.

На мотив этой песни, кроме пьесы Ван Лисана, в Китае было создано еще два известных фортепианных произведения, авторами которых был Е Лучэн — «Сказание о Лан Хуахуа» (1953) и Дин Шаньдэ — «Лан Хуахуа» (1992). Все три вышеназванных произведения сегодня часто исполняются на концертах и отбираются в качестве учебных материалов фортепианных факультетов музыкальных вузов.

Так как мотив этой песни, как и большей части песен провинции Шэньси, достаточно лаконичен, то важное значение имеет развитие темы путем гармонических и тональных преобразований, а также углубления образа. Поэтому в обработках песен китайскими композиторами часто используется вариационная форма. Те возможности гармонического, интонационного, тонального,

⁵⁶ Не случайно, например, очень известна и любима народом Китая древняя легенда о двух влюбленных бабочках, Ляне Шаньбо и Чжу Интай, трагедия жизни которых была связана с невозможностью быть вместе из-за несправедливых социальных и семейных порядков. Эта легенда на протяжении нескольких веков пользовалась большой популярностью в Китае, а в 2006 г. в ЮНЕСКО даже была подана заявка о включении ее в Список мировых шедевров устного культурного наследия.

фактурного развития, которые композиторы могут использовать в процессе развития мелодий песен, позволяют придать изначально более простым по образцу песням новые оттенки смысла и эмоций, которые были изначально не свойственны самим напевам. Тем не менее, композиторы всегда бережно относятся к народным песням, стремятся выявить и сохранить основной смысл и характер изначального напева.

Исследовательница фортепианной музыки Китая, Чэнь Шуюнь, описывая особенности «китайского стиля», выделяет произведения, созданные в «шаньбэйском стиле», в отдельную группу [96, с.69]. Она полагает, что введение элементов музыки Шаньбэй⁵⁷ в китайское фортепианное искусство было одним из «новшеств творчества» Ван Лисана.

Особенностью музыки, распространявшейся в Шаньбэй, является редкий для китайской музыки драматизм, а мелодизм песен этой местности как бы повторяет особенности горного рельефа. Обычно в мелодии можно заметить восходящее движение и последующий мелодический спад, а в интонациях преобладают интервалы кварты (см. об этом подробнее: [там же, с.69]). В мелодии песни «Лан Хуахуа» заметны квартовые скачки, отстающие от основного тона «d» вверх («g») и вниз («a»). Кроме того, «Шаньбэйская мелодия обычно строится из четного количества фраз, а ритмическая длительность, завершающая первую фразу, как правило, протяженнее остальных длительностей. Основным методом развития большинства произведений в «шаньбэйском стиле» является варьирование» (цит. по: [там же, с.69]).

Пьеса Ван Лисана имеет лирико-драматический характер, лишенный чрезмерной горестности или откровенного трагизма. В характере музыки заметна яркость чувств и эмоциональная открытость. На протяжении достаточно короткой по звучанию пьесы несколько раз происходит смена различных состояний (повествование, задумчивость, волнение, гнев, величественность и.т.д.), которые очень стремительно заменяют друг друга. Начавшись в медленном,

⁵⁷ Шаньбэй (陕北) — используемое в Китае название для сокращенного обозначения территории Северной Шэньси.

повествовательном тоне, музыка этой пьесы очень быстро переходит к состоянию возбуждения, драматизма. В конце происходит постепенное затухание возбуждения, как будто картина происходящего отдалается.

Основная мелодия, что типично для шаньбэйского стиля, имеет извилистый характер, напоминающий горный рельеф (прим. 5).

Пример 5. Ван Лисан. «Лан Хуахуа». тт. 1–11

作于1953年

The musical score is presented in two systems. The first system, measures 1-5, is marked 'Lento (♩=48)' and 'Tempo rubato espressivo'. It begins with a piano (*pp*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second system, measures 6-11, is marked 'Andantino (♩=72)'. It features dynamics of piano (*p*), mezzo-piano (*mp*), and 'poco accel.'. The score is written for piano with a treble and bass clef.

Несмотря на первый восходящий скачок d-g, а также восходящее движение начала второго предложения в такте 5, мелодия в целом имеет нисходящую линию как в первых 4-х тактах (тт. 1–4, движение от d² до d¹), так и в следующих 4-х тактах (тт. 5–8, общее движение от g¹ до d¹).

Особенностью мелодии является некоторая свобода метрической организации в медленных разделах (что придает музыке черты импровизационной свободы) и более четкая метрическая организация в быстрых разделах, благодаря чему музыка приобретает динамичный характер (хотя в 3-ей, самой быстрой вариации композитор также дважды использует смену размера). Если в первом проведении темы мелодия во второй фразе на некоторое время как будто застывает, так как изначальный размер 2/4 сменяется размером 5/4, то в первой, а также последней вариациях, максимально приближенных к теме, во втором такте

композитор использует уже размер 3/4, благодаря чему мелодия становится более динамичной.

Особенностью ритмики этой пьесы является частое использование в ней синкопированного ритма в аккомпанементе, благодаря чему звучание приобретает трепетный характер (как известно, этот прием часто использовался в произведениях западных композиторов-романтиков).

Пример 6. Ван Лисан. «Лан Хуахуа». тт. 6–16

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems. The first system covers measures 6 to 11. It is marked 'Andantino (♩ = 72)' and 'p'. The right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand has a syncopated accompaniment with eighth notes. Dynamics include 'mp' and 'poco accel.'. The second system covers measures 12 to 16. It is marked 'a tempo' and 'dolce'. The right hand has a more melodic line with eighth notes, and the left hand continues the syncopated accompaniment. Dynamics include 'poco rit.' and 'a tempo'.

Особенно заметной эта трепетность становится в начале первой и начале заключительной вариации, где синкопированный ритм отстает от мелодии на одну шестнадцатую, благодаря чему возникает ощущение зыбкости и неустойчивости.

В последних тактах (тт. 82–88) происходит замедление темпа, угасание звучности и уход мелодии в низкий регистр, а синкопированный органнй пункт в басу придает музыке траурный оттенок (заставляя вспомнить о подобном синкопированном ритме в произведениях П.И. Чайковского — например, синкопы духовых в коде фантазии «Ромео и Джульетта») (прим. 7):

Пример 7. П.И. Чайковский. «Ромео и Джульетта». тт. 83–88

The musical score for Example 7 consists of two staves. The left staff is in bass clef, and the right staff is in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The first part of the score is in 3/8 time and includes the markings 'rit.' and 'a tempo'. The second part is in 2/4 time and includes the markings 'sotto voce' and 'pp'. The melody in the bass line is a pentatonic scale, and the treble line features chords and melodic lines.

Особенность ладовой организации произведения — сочетание минорного пентатонического ре юй-лада (из фа гун-группы) в мелодии и натурального минора в аккомпанементе.

Пример 8. D-юй лад (мелодическая линия)

The musical notation for Example 8 shows a single melodic line in treble clef. It consists of a pentatonic scale in D major: D4, E4, F#4, G4, A4. The notes are marked with square symbols.

Пример 9. D-moll. Натуральная минорная гамма (аккомпанемент)

The musical notation for Example 9 shows a single melodic line in treble clef. It consists of a pentatonic scale in D minor: D4, E4, F4, G4, A4. The notes are marked with square symbols.

Сочетание пентатоники и классической гармонии позволяет придать звучанию ту остроту и напряженность, которой лишена сама мелодия, основанная на пентатонике. Кроме сочетания классической гармонии и пентатоники, в пьесе также используется множество необычных, порой имеющих диссонирующее звучание аккордов, которые создают красочные эффекты и несут эмоционально-образную нагрузку. Непривычные для западного слуха звучания возникают благодаря использованию композитором дополнительных звуков, которые не имеют функционального значения для гармонии, не требуют разрешения, но создают яркий красочный эффект. Подобные гармонические особенности будут использоваться Ван Лисаном в более поздних произведениях.

Гармонический план этой пьесы был достаточно новаторским и смелым для своего времени. В пьесе можно заметить явный контраст между несколько «разреженными» квартовыми звучаниями основной темы и достаточно резкими,

подчеркнуто диссонантными звучаниями отдельных аккордов во второй вариации (в том числе с использованием интервалов малой секунды в верхних голосах) в среднем разделе. Несмотря на «традиционность» этого произведения, в общем не выходящего за пределы тональной мажорно-минорной организации, пьеса наполнена смелыми сопоставлениями гармоний и достаточно отдаленных по степени родства тональностей, переход в которые осуществляется методом сопоставления, а не традиционной для западной музыки модуляции — например, в процессе развития во второй вариации происходит подобное отклонение-сопоставление через *g-moll*, *c-moll* в достаточно отдаленную тональность *as-moll*, которая представлена в основном доминантовым трезвучием натурального минора. Очень неожиданно для слушателя звучит резкий сдвиг с трезвучия *es-moll* в тональность *d-moll*, сопровождаемый резким сдвигом темпа (тт. 43–44, начало третьей вариации). В третьей вариации неожиданные сдвиги тональностей продолжают. Начинаясь в *d-moll*, музыка затем перемещается в *g-moll*, кратко проходит через *c-moll*, а потом начинает возвращаться к основной тональности *d-moll*.

В структуре пьесы можно заметить синтез свободной вариационной и трехчастной формы. Условной первой частью можно считать тему (*Lento*, тт. 1–8) и первую вариацию (*Andantino*, тт. 9–16). Вторая, развивающая часть, полная музыкальных «событий» — это развернутые и свободно развивающие основную тему в интонационном, гармоническом, тональном плане вторая вариация (*Piu mosso*, *Grave* тт. 17–43) и третья вариация (*Agitato*, тт. 44–61)⁵⁸. Последняя, четвертая вариация (*Appassionato*, тт. 62–88) выполняет функцию репризы и коды.

Тематическое единство пьесы, создаваемое развитием основной темы, обогащается постепенным формированием второй темы, которая, незаметно складываясь из фигураций во второй вариации (тт. 32–43), звучит как относительно самостоятельный музыкальный материал (прим. 10).

⁵⁸ Некоторые исследователи считают, что функцию второй части выполняет только третья вариация, тогда как вторую вариацию можно считать первой частью, однако подобное деление, на наш взгляд, неправомерно в связи с тем, что во второй вариации происходит развертывание действия, развитие материала и существенные тональные сдвиги

Пример 10. Ван Лисан. «Лан Хуахуа». тт. 32–43

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 32 to 37, and the second system covers measures 38 to 43. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 4/4. The score includes various performance instructions: *molto accel.* at measure 32, *rit.* at measure 33, *Grave (♩ = 48)* and *ff* at measure 34, *m.s.* at measure 35, *sotto voce* at measure 36, and *calando* at measure 37. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values and articulations.

Второй раз та же тема появляется в последней, заключительной вариации, выполняющей функцию репризы (тт. 69–79). Оба раза тема незаметно растворяется в общем мелодическом движении, в связи с чем трудно определить момент ее окончания. Эта тема отличается большей волевой решительностью, чем основная мелодия и имеет торжественно-гимнический характер. Можно предположить, что в ней выражена идея противостояния героев общественным условиям, их готовность бороться за свое счастье.

Следует отметить, что во втором проведении (четвертая вариация) эта тема используется в процессе создания яркого образного (и колористического) контраста (прим. 11): после ее светлого звучания и завершения в тональности гармонического F-dur (он звучит особенно светло благодаря использованию типично «романтической» гармонической последовательности DD9, П6, T53, тт. 77–79), а затем после второй попытки гармонически подвести к тонике F-dur (тт. 80–81) тем более печально и трагично воспринимается неожиданный уход в мрачный d-moll в коде (тт. 82–88) (прим. 11).

Пример 11. Ван Лисан. «Лан Хуахуа». тт. 77–88

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 77, is written for treble and bass clefs. It includes a 7-measure rest at the beginning, followed by a triplet of eighth notes. Dynamics include *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), and *mp* (mezzo-piano). Tempo markings are *poco rit.* and *a tempo*. The second system, starting at measure 83, is written for bass and treble clefs. It includes a 2-measure rest at the beginning, followed by a 4-measure rest. Dynamics include *pp* (pianissimo). Tempo markings are *rit.* and *a tempo*. The piece concludes with a double bar line.

Таким образом, в «Лан Хуахуа» используется форма свободных вариаций, что позволяет композитору с одной стороны сохранить основную идею и тематическое единство, а с другой стороны — свободно развить образ и придать небольшой пьесе черты повествования, насытить ее динамикой и действенностью. Использование подобных форм и принципов развития позволяет свободно развивать музыкальный материал, создавая структуры, которые, с одной стороны, отличаются классической законченностью и четкостью, а с другой — позволяют использовать их достаточно гибко, подстраивая под индивидуальные художественные задачи.

Следующим значительным произведением Ван Лисана, в котором также отразились романтические черты, является пьеса «Брат и сестра осваивают целину» — одно из самых любимых самим композитором произведений. Сочинение также обладает ярко выраженным колоритом народных песен местности Шэньси. Оно написано по мотивам оперы-янгэ «Брат и сестра осваивают целину», сочиненной в 1943 г. композитором Ань Бо (см. об этом подробнее: [65, с.30]). Изначально феномен янгэ (杨歌) («ян» — рис, «гэ» — песня) по происхождению связан с трудовой деятельностью крестьян на полях по сборке риса. Эти обряды породили особую песенно-танцевальную традицию в культуре

Китая. Сначала это были просто песни и танцы, а затем появились целые театральные представления, которые разыгрывались во время праздничных шествий. Большую роль в этих представлениях имели народные песни и танцы, часто использовались цитаты из народных песен. Жанр янгэ испытал на себе влияние политических событий XX века, связанных с войной с Японией и построением независимой жизни народа Китая.

Сюжет оперы-янгэ «Брат и сестра осваивают целину» основан на реальных событиях из жизни передовика того времени Ма Пиэня и его сестры. Небольшое либретто — менее трёхсот иероглифов — описывает работу крестьян по возделыванию земли в северных провинциях страны. В пьесе Ма Пиэнь выведен под именем Ван Сяоэра. Сюжетная линия проста и незамысловата: молодой крестьянин Ван Сяоэр рано утром отправляется в горы, чтобы расчистить пустыню, его сестра приносит ему обед. Брат делает вид, что ленится и подшучивает над сестрой, чем вызывает ее гнев. Тем не менее, «брат и сестра преодолевают разногласия, а иногда и собственную лень, они отдают все силы труду, радуются успехам и мечтают построить сильную страну» (цит. по: [65, с.30]). Спектакль состоит из вокальных номеров и танцев, костюмы очень просты, а реквизит отсутствует. Основная тема спектакля основана на мелодиях региона шанбэй.

Обращение к подобной тематике в фортепианном произведении связано с любовью Ван Лисана к музыкальной культуре Северной Шэньси. По признанию композитора, «среди китайских народных песен больше всего мне нравятся песни северо-западного Китая, в них чувствуются сильный дух целины и крепкие корни истории. В народных песнях Северо-Запада сохранилось многое из духовного богатства древней культуры нашей китайской нации, что очень трогательно. «Брат и сестра осваивают целину» — это произведение, в котором отражены звучания, характерные для народной музыки Северной Шэньси, и они мне очень по вкусу. В тоне этой музыки много особых оттенков высоты, которых нет на фортепиано и которые относятся к звукам, «спрятанным» в клавишах, и я постарался передать их с помощью использования определенных диссонансов. Я

надеюсь, что те, кто будет исполнять эту пьесу, смогут проникнуться оригинальным сюжетом и яркими образами народных песен этого региона» (цит. по: [222, с.56]).

В произведении «Брат и сестра осваивают целину» также очевидны заимствования из европейского романтического стиля, но в ином варианте, чем с «Лан Хуахуа». Особенностью пьесы является яркий театрализованный колорит звучания, темы имеют песенно-танцевальный характер, а картинка, создаваемая композитором, явно связана с изображением народных гуляний (труд на благо страны воспринимается как праздник). Вместе с тем, в музыке можно обнаружить черты изобразительности (например, крик петуха во вступлении, изображение диалога брата и сестры через проведение мелодии попеременно то в нижнем, то в верхнем регистре, стилизация проигрыша между куплетами песни в верхнем регистре между куплетами песни). Программность произведения, как правило, имеет обобщенный характер: это создание общего колорита при отсутствии конкретной последовательности событий, хотя присутствует ощущение повествовательности как развертывание образов и «подсвечивание» разных оттенков образа в процессе вариационного развития через обогащение тембровой и гармонической составляющей. То есть это не столько попытка реалистического отражения действительности в музыке, сколько выражение общего эмоционального состояния, вызываемого описываемыми событиями. Кроме того, композитор использовал принцип вариантного развития через различную компоновку вариантов основных попевок темы. Благодаря этому темы воспринимаются не как законченные квадратные построения, а как живые и постоянно видоизменяющиеся конструкции.

Однако особенности выразительных средств этой пьесы не укладываются в рамки чистого романтизма. Фортепиано здесь трактуется как ударный инструмент, ритмическая составляющая музыки подчеркнута, используется имитация звука гонгов и барабанов, создающих атмосферу праздника и веселья. Кроме того, композитор часто применяет кластерные звучания (наложение нескольких

соседних полутонов друг на друга) для создания особых изобразительных акустических эффектов: например, пения петуха и ударов барабана и гонга.

Форма пьесы — трехчастная разомкнутая (АВС), со вступлением и заключением, которые основаны на одном тематизме, при этом основные темы всех частей (особенно первой и третьей) очень близки друг другу интонационно. Таким образом, форма этой части является не замкнутой, а разомкнутой конструкцией, которая, однако, обрамляется проведением темы вступления в заключении. Кроме того, форма внутри каждой части — вариационная. Первая и третья часть (с т. 108) написаны в быстром темпе и интонационно максимально близки друг другу, тогда как в средней части происходит некоторое замедление темпа (т. 88), а мелодия более самостоятельна по тематизму. Таким образом, композитор подчеркивает репризность на уровне темпа и тематизма, но не в привычном для европейской музыки варианте, а в варианте, когда она органично сочетается с непрерывностью развития.

Мелодические вариации, которые используются внутри трех основных разделов пьесы, построены не по европейскому классическому образцу с сохранением структуры основной темы, а включают в себя добавление элементов развития, когда тема расширяется, выходя за пределы первоначальной структуры, обогащается путем развития как основных попевок темы, так и новых попевок, «ответвляющихся» от основных тематических элементов. Кроме того, композитор использует также связующие построения между вариациями, основанные на развитии основных попевок темы. Подобный метод работы с музыкально-интонационным материалом связан с народной традицией, это создает ощущение некоторой импровизационной непосредственности и вместе с тем придает музыке элементы обобщенной повествовательности.

Вступление (тт. 1–12, *Andante*) состоит из двух элементов: это имитация звучания гонг-барабанов (тт. 1–4) и пения петуха (тт. 5–12). В звучании фортепиано можно почувствовать радостную атмосферу утреннего восхода солнца. Основную тональность пьесы можно трактовать как F-dur, которая имеет в западноевропейской музыке пасторальный оттенок.

Пример 12. Ван Лисан. «Брат и сестра осваивают целину». тт. 1–9

Первая часть пьесы (тт. 13–71) представляет собой тему и две вариации, причем обе вариации не просто «расцветивают» основную тему, но и добавляют к ней новые элементы. Общий склад характера этой части — песенно-танцевальный. «Покачивающийся» аккомпанемент в левой руке изображает, как брат и сестра поют и танцуют, занимаясь трудовой деятельностью (с мотыгой в руке вспахивая поле).

Основная тема (тт. 13–28), мелодия которой заимствована из оперы Шэнси, основана на гептатонике и звучит в цин-шан фа гун ладу (с добавлением «плавающих» звуков е (бянь-гун тон) и h (бянь-чжи тон) одновременно с основными es и b для создания диссонантных звучаний). Первая попевка этой темы взята из темы вступления, обрамляющей пьесу. Композитор нарочито подчеркивает остроту звучания темы благодаря одновременному использованию двух вариантов IV (b-h) и VII (es-e) ступеней лада. Следует отметить, что Ван Лисан также использует дополнительные проходящие хроматизмы для создания «кластерных» звучаний и необычных гармонических оборотов (звуки des, ges, as). Эти звуки создают своеобразный эффект светотени, так как, если рассматривать ладовый строй с позиций европейского ладового устройства, они как будто

«затеняют» основной мажорный лад элементами натурального фа минора, с добавлением второй пониженной ступени.

Пример 13. Ван Лисан. «Брат и сестра осваивают целину». тт. 10–19

Пример 14. F цин-шан фа гун лад.

宫 商 角 清角 徵 羽 闰 宫

Основная тема (тт. 13–28) состоит из 16 тактов и по внешним признакам имеет квадратную структуру (выстроена по 4 такта). Несмотря на это, здесь заметно отсутствие типичного для европейской классической музыки построения по принципу двух предложений с одинаковым началом и разным окончанием. Каждый из 4-тактовых построения имеет относительно самостоятельную интонационную основу, близкую начальному мотиву, но вместе с тем отличающаяся от него. Первая вариация (тт. 29–51) представляет собой не только значительное расширение, но и вариантное развитие темы. Узнаваемо повторяются только такты с 1 по 4 и с 9 по 12 (причем в 12 такте используется мелодическая интонация из 16-го такта мелодии). Такты с 5 по 8 изменены и являют собой другой вариант второго предложения, а последняя четверть темы расширяется с 4 тактов до 18 тактов и представляет собой гимнически-торжественное проведение иного варианта темы (причем здесь использовано

окончание из второго четырехтакта темы). Таким образом, композитор меняет попевки и интонации внутри темы, они свободно меняются местами, исчезают и появляются в других местах, дают импульс новому витку развития темы.

Далее — небольшая связка (тт. 52–55), в которой используется материал первой попевки, что приводит ко второй вариации, которая сразу начинается в тональности Es (используется цин-шан ми бемоль гун лад). Здесь тема проводится без изменения в структуре, но в другой тональности и в другом регистре, приобретая более праздничный характер.

После этого снова следует небольшая связка (прим. 15), в которой композитор смело использует сопоставление As и E в качестве устоев лада (по аналогии с основной темой это можно рассматривать как мелодию в As и E цин-шан гун ладах). Здесь мелодия перемещается в бас, и, как можно предположить, имитирует звучание некоего сольного басового инструмента, тогда как резкие подчеркнута диссонантные аккорды в правой руке создают эффект звучания гонгов и барабанов.

Пример 15. Ван Лисан. «Брат и сестра осваивают целину». тт. 71–83

Вторая часть (тт. 83–151) содержит смену темпа. Форма этой части также представляет собой вариации свободного плана. Квартово-квинтовые «переливы» в левой руке имитируют звучание инструмента шэн (笙). Тональность смещается

в «диезную сторону» — это яркая и блестящая тональность Е (цин-шан ми гун лад).

Основная тема (24 такта, тт. 85–108) являет собой два небольших построения по 14 тактов, последние 4 такта каждого построения представляют собой своего рода инструментальный отыгрыш в верхнем регистре (10т, 4т, 10т, 4т). Можно предположить, что здесь происходит поочередное высказывание сестры и брата (сначала, в тактах 83–94 «высказывается» сестра, затем следует четырехтактовый «отыгрыш» в верхнем регистре (тт. 95–98), затем «высказывается» брат (тт. 99–108), после чего также следует инструментальный отыгрыш (тт. 109–112). «Реплики» сестры и брата не являются вариациями, их можно рассматривать как два относительно самостоятельных «высказывания» двух героев в рамках одной вариации. В окончании «реплик» как сестры, так и брата (тт. 91–94, тт. 105–108) звучит попевка, напоминающая поклон, которая появилась в окончании первого восьмитакта темы вариации первой части (тт. 19–20).

Пример 16. Ван Лисан. «Брат и сестра осваивают целину». тт. 89–98

Далее следует первая вариация (прим. 17), в которой «реплики» брата повторяются «дословно», без изменения структуры темы, с сохранением основных мелодий и проигрышей.

Пример 17. Ван Лисан. «Брат и сестра осваивают целину». тт. 125–134

Однако здесь происходит «подсветка» темы несколько иным гармоническим сопровождением, более острым и напряженным за счет более частой смены гармонии, ритмических штрихов. Композитор также добавляет основную попевку вступления в виде шестнадцатых в сопровождении основной темы.

Следующая (в этом разделе вторая) вариация (тт. 141–154) является вместе с тем связующим разделом для подготовки третьей части. Контуры основной темы здесь узнаваемы (полностью повторяется восьмитактовое построение реплики сестры), однако она звучит на кварту выше основной темы, а гармоническая основа темы подчеркивает момент ожидания, подготовки, что создается органичным пунктом е на первых четырех тактах темы. В тональном плане этого раздела (прим. 18) можно услышать модуляцию с опорного тона е на опорный тон а (из цин-шан ми гун лада в цин-шан ля гун лад).

Пример 18. Ван Лисан. «Брат и сестра осваивают целину». тт. 141–150

ad irato ma non feroce

Интересным гармоническим эффектом является движение квинт в басах и образуемых на этих квинтах мажорных трезвучий (D C H A, такты 146–149). Это создает ощущение колоссальной неустойчивости и приводит к мощному доминантовому предыкту (тт. 151–154). Явное ощущение доминантовости (создаваемое прослушивающимся в фактуре звучанием доминантового нонаккорда) сочетается здесь с использованием в мелодической линии явно пентатонического лада — ми шан-лада. Интересным приемом является использование здесь канона октав, сначала создающего в вертикали благозвучные сексты, а потом — жесткие септимы. Однако в рамках линейной логики развертывания мелодии это воспринимается как эффект передачи некоего радостного гула (прим. 19).

Пример 19. Ван Лисан. «Брат и сестра осваивают целину». тт. 151–154

Con brio (♩ = 108)

Третья часть (*Allegro con brio*, тт. 155–220) — финал праздника. Здесь также используется принцип вариационности (проведение темы, имеющее разомкнутый характер, тт. 155–187) и единственной вариации, перерастающей в развитие темы и переход к эпилогу (тт. 188–220).

Пример 20. Ван Лисан. «Брат и сестра осваивают целину». тт. 155–164

Con brio (♩ = 108)

Тональность этой темы можно определить как ся-чжи ля гун лад (который на слух ближе всего к привычному европейскому мажору). Кроме того, в мелодии можно услышать некое подобие юбилейных (см. прим. 20), создающих эффект колокольности, очень характерный для европейской романтической музыки (например, тт. 159–161). Композитор, однако, использует здесь также острые хроматизмы, порой создающие не только резко-диссонантное звучание, но и откровенный эффект «переченя» (сочетание соль диеза и соли бекара в разных голосах одновременно).

Очень любопытен эффект политональности (прим. 21), возникающий в развивающем и переходном к эпилогу эпизоде второй вариации (тт. 204–210). Здесь происходит своего рода «спор» тональности третьей части А и тональности пролога и эпилога пьесы — F, которые как будто пытаются вытеснить друг друга. В одной руке подчеркивается устой А, а в другой устой F.

Пример 21. Ван Лисан. «Брат и сестра осваивают целину». тт. 205–210

Эпилог (тт. 221–240) – это синтез основной темы вступления и темы третьей части. Композитор начинает эпилог в основной тональности — цин-шан фа гун ладу, а далее использует смелые полигармонические сочетания, в том числе сочетание устоя Ges в басу с сохранением устоя F в мелодии (прим. 22).

Эпилог завершается проведением темы вступления, которая звучит здесь мощно и сопровождается имитацией звука гонг-барабанов через резкие кластерные звучания в правой руке.

Пример 22. Ван Лисан. «Брат и сестра осваивают целину». тт. 227–235

Таким образом, в этой небольшой пьесе композитор использовал внешне разомкнутую форму (АБС), которая, однако, скреплена внутренним единством за счет основной попевки, начинающей и заканчивающей пьесу. Именно эта попевка является основой темы первой части и приобретает гимнический вид в эпилоге, соединяясь с темой третьей части, что создает мощный эффект репризности и

даже некоего диалектического обогащения основного материала через его соединения с родственным ему, но несколько отличным от него материалом. Кроме того, композитор мастерски сочетает элементы традиционных китайских ладов (гептатоника) и композиторские приемы, выводящие за пределы каких-либо традиционных ладов за счет смелого использования хроматизмов, полигармонии, политональности.

Сравнивая две рассмотренные пьесы, стилистически и образно связанные со стилем европейского романтизма, можно увидеть очень стремительную стилистическую эволюцию, представленную не только в творчестве Ван Лисана, но и характерную для всей китайской музыкальной культуры того времени. В обеих пьесах присутствует образность, связанная с опорой на фольклорные жанры, что порождает и стиль, основанный на интонациях народных песен и на фольклорных ладах, но выразительные средства более позднего произведения «Брат и сестра осваивают целину» уже не укладываются в границы романтического стиля, обогащаясь более сложными политональными гармониями и другими акустическими эффектами, сформировавшимися в западноевропейской музыке уже в постромантическую эпоху.

Выводы: Влияние западноевропейского романтизма в китайской культуре выражалось в определенном рода лирическом настрое, в эстетическом любовании красотой природы, искусства, в тяготении к программности и к синтезу различных видов искусства, в цикличности, опоре на народно-песенные и народно-танцевальные истоки, а также в использовании в музыке простых 2-х и 3-х частных форм, форм вариаций, рондо, — всех тех классических форм, которые позволяют бесконфликтно развивать образы или сопоставлять их, но не предполагают развитого симфонического мышления, которое выражает определенную степень конфликтного взаимодействия образов и начал.

Творчество Ван Лисана на раннем этапе демонстрирует глубокую связь именно с китайским вариантом романтической традиции. Особенностью китайского романтизма является создание произведений, имеющих

непосредственную связь с фольклором, что придает музыке более объективный, не ориентированный на индивидуальные лирические переживания, характер.

Программность в произведениях романтического стиля имеет обобщенный характер. Несмотря на часто присутствующий сюжет, как в «Лан Хуахуа», так и в пьесе «Брат и сестра осваивают целину», композитор не стремится передать последовательность событий, но выражает общий эмоциональный отклик на эти события с помощью специфических музыкальных средств.

Так, мелодии произведений часто представляют собой либо фольклорные заимствования (как в случае с «Лан Хуахуа»), либо опору на фольклорные интонации. Причем на характер мелодии оказывает влияние специфика китайской речи, что проявляется в особой детализации, обилии орнаментальных украшений, пристрастии к мелким длительностям, расцвечивающим основную мелодическую линию.

Мелодии развиваются путем гармонического и тонального варьирования, которое обогащает изначально простые фольклорные темы. Остроту и своеобразие гармонии придает сочетание традиционных пентатонических ладов и европейского мажоро-минора. Выступая часто в полифоническом сочетании, такие полиладовые образования придают звучанию напряженность, которой не обладает собственно тема. Красочный эффект создает использование дополнительных нефункциональных звуков, появление которых связано с имитацией нетемперированного звучания фольклорных инструментов, которое на фортепиано передается обилием малых секунд и диссонирующих аккордов нефункциональной природы. Ван Лисан использует также смелые сочетания далеких тональностей, как правило, не прибегая к постепенному модулированию, а сопоставляя их на модальной основе.

Влияние европейского романтизма испытывает и фактурная сторона фортепианных произведений. Здесь используются типичные приемы и способы звукоизвлечения, характерные для европейской романтической музыки: виртуозные пассажи через всю клавиатуру, сопоставление далеких регистров,

октавная и аккордовая техники, арпеджио всех видов, «распластование» фактуры, приводящее к тембровому и ритмическому разнообразию.

Эволюция китайской фортепианной музыки, освоение романтического концертного стиля исполнения происходила очень быстро, что видно на примере творчества Ван Лисана: сравнивая его произведения, написанные с незначительной временной разницей, видно развитие и усложнение стилистических приемов. Уже пьеса «Брат и сестра осваивают целину» гораздо сложнее и богаче по средствам выразительности по сравнению с ранним «Лан Хуахуа», и, оставаясь еще в рамках романтической эстетики, по некоторым параметрам выходит за рамки этого стиля, демонстрируя более современные авангардные приемы.

2.2. Импрессионизм и символизм в творчестве Ван Лисана

Как известно, европейский романтизм в процессе эволюции породил два очень значительных течения, эмоционально противоположных друг другу: из идиллически-созерцательного романтизма вырастает импрессионизм, из драматического, эмоционально-заостренного — экспрессионизм. В обоих случаях эволюция идет прежде всего по линии обогащения гармонии, эмансипации диссонанса и разрушения тональной основы музыки (см. об этом подробнее: [36, с.89]). Однако экспрессионизм, квинтэссенцией образности которого оказывается «сердце человека, истерзанное бездушием современного мира, его контрастами живого и мертвого, духа и плоти, «цивилизации» и «природы» [99], — в принципе чужд китайскому менталитету, а потому в китайском искусстве практически не проявлен⁵⁹. Зато созерцательность, медитативность импрессионизма, погружение в любование мгновением, — все это резонирует с китайским мировосприятием, и потому проявилось в китайской музыке второй половины XX века очень ярко. В

⁵⁹ Исключение, может быть, составляют некоторые оперы, например, «Цю Цзы» Хуана Юаньло, написанная в 1942 г. В ней очевидно влияние европейского веризма, а отдельные фрагменты достигают подлинной экспрессионистской выразительности. Но это — крайне нетипичное явление для всей китайской музыки.

творчестве Ван Лисана знаковым произведением постромантического стиля оказывается сюита «Живопись Хигасиямы Кайи».

Сюита «Живопись Хигасиямы Кайи» была создана Ван Лисаном в 1979 г. В 1985 г. это произведение получило первую премию IV Всекитайского конкурса музыкальных произведений [96, с.40]. Ван Лисан начал писать эту сюиту после того, как увидел репродукции картин японского художника Хигасиямы Кайи, опубликованные в китайском официальном периодическом издании «Рэнмин Хуабао» (人民画报), известном в мире под названием «China Pictorial»⁶⁰. Композитор не смог лично посетить выставку японского художника, которая происходила в том же году в Пекине, однако те впечатления, которые он получил от созерцания картин в журнале, были настолько сильными, что вдохновили его на создание нескольких пьес, которые затем стали частью фортепианного цикла⁶¹.

Изначально Ван Лисан не собирался создавать сюиту и написал лишь пьесу «Зимние узоры» (冬花), однако, пребывая в состоянии вдохновения, композитор не остановился на этом и продолжил сочинять. Так появились пьесы «Озеро» (湖) и «Шум волн» (涛声). После первого исполнения этих трех сочинений в Пекине литературный критик сделал замечание по поводу однообразия, мрачности и унылости образов пьес, недостатка в них образного контраста. Согласившись с замечаниями, Ван Лисан добавил четвертую композицию — «Осенний лес» (森林秋装). Затем части сюиты были выстроены композитором в следующей последовательности: «Зимние узоры», «Осенний лес», «Озеро», «Шум волн». Уже по названиям частей сюиты: «Зимние узоры», «Осенний лес», «Озеро», «Шум волн» — заметно, что основное внимание композитора сосредоточено на изображении образов природных стихий.

⁶⁰ «China Pictorial» (人民画报) — китайская национальная художественная газета, была основана 1 августа 1946 г., редактировалась и издавалась Народным художественным агентством Политического управления Шаньси-Хэбэй-Шаньдун-Хэнаньского военного округа. Это первое фотографическое издание в Новом Китае, рассчитанное на иностранную аудиторию [240].

⁶¹ В этом плане можно найти сходство сюиты с циклом М.П. Мусоргского «Картинки с выставки», написанным в 1874 г.

Для лучшего понимания того, почему картины художника Кайи настолько вдохновляюще подействовали на композитора, что породили в нем импульс к творчеству, следует остановиться на личности данного художника. Хигасияма Кайи (1908–1999) был человеком созерцательного склада ума и пацифистом. Он очень много путешествовал, неоднократно посещал страны Европы и Китай, что отразилось в стиле его произведений, на полотнах которых сочетаются японская эстетика и европейская манера письма. Он был одним из самых популярных художников послевоенной Японии, известных своими картинами в стиле нихонга. Кроме того, в Китае он также был одним из наиболее признанных и почитаемых японских живописцев своего времени.

Японский стиль нихонга имеет глубинное внутреннее сходство с китайской культурой и ее внутренним наполнением. Для него характерно поэтическое и лирическое отношение к природе, а также такие сформировавшиеся еще в культуре Средневековья и сохранившиеся в японской культуре вплоть до наших дней особенности, как «широкая ассоциативность, поэтичность мышления, проявившаяся в многозначности содержания художественных приемов, отражающих представления о природе мироздания» (цит. по: 27, с.116)]. Предметом изображения в живописи нихонга является любование природными явлениями, что выражается в термине «нагамэру» — смотреть, любоваться, который происходит от существительного «нагамэ» — вид, перспектива. Подобное созерцание окружающей действительности внутренне нераздельно связано с глубокими переживаниями человека. Такая взаимосвязь обусловлена особенностями мировоззрения японцев, в котором сохраняется присущая еще средневековому мировоззрению тенденция осмысления эмоций человека через картины окружающего мира. Именно такое созерцание проявилось в традиционной японской живописи, в том числе в стиле нихонга.

Обычно созерцание природы сочетается с чувствами, которые имеют печальный характер, поэтому «грусть — непрменный элемент японского восприятия красоты. Это чувство называют «аварэ», и когда японцы видят женщину с выражением печали и смирения на лице, они сами испытывают аварэ»

(цит. по: [101, с.199]). Термин «аварэ» в дословном переводе означает «печаль, сострадание». В японском толковом словаре «Кодзиэн» используется более полный термин «моно-но аварэ», который объясняется как «ощущение гармонии мира, вызываемое слиянием субъективного чувства (аварэ) с объектом (моно). Оно может означать изящное, утонченное, спокойное — то, что открывается в момент созерцания» (цит. по: [103]). Это художественно-эстетическое понятие «имеет место только в японской культуре. Его смысл крайне трудно объяснить и понять логически, так как это субъективное ощущение людей, которое включает в себе сострадание к явлениям и предметам, находящимся в состоянии увядания, потери, естественного разрушения. Переживание красоты «аварэ» появляется от воспоминаний о прошедшей молодости, любви. Это ощущение могут вызвать осыпающиеся или увядшие цветы, травы» (цит. по: [27, с.119]). Термин «Моно-но аварэ», также можно перевести как «печальное очарование вещей», причем «то, что очарование печально, связано с бренностью, скоротечностью жизни, природа которой временна и ненадежна» (цит. по: [68, с.46]). Человек, способный созерцать «грустное очарование вещей», должен обладать чувствительностью и утонченностью, причем благородный человек способен не только чувствовать «аварэ», но и творчески реагировать на него — например, созданием стихотворения. Одним из любимейших образов в данной эстетике является образ сакуры, что связано с очень коротким периодом ее цветения, заставляющим человека переживать ощущение недолговечности, мимолетности красоты.

Подобный внутренний настрой японского искусства имеет явное сходство с распространенным в европейском искусстве эпохи классицизма феноменом «меланхолии», о котором пишет, в частности, Л. Кириллина, отмечая, что меланхолия в ту эпоху представляла собой некоторое особенное душевное состояние человека, которое находило выражение обычно в музыке и представляло собой художественно воплощаемое (обычно, в процессе музицирования в дружеском кругу) «парадоксальное «блаженство страдания» (гётевское “Wohne der Wehmut”)) [30, с.121], связанное с переживанием преходящести и недолговечности жизни, одиночества человека. Такое состояние

требовало утешения «в дружеском кругу или в созерцании прекрасных предметов — природы, искусства и т.д.; отсюда, как ни странно, общительный характер меланхолии XVIII века, ее потребность в эстетической оценке и сердечном понимании» (цит. по: [30, с.122]). Таким образом, меланхолические настроения также были связаны с ощущением сочувствия и сострадания людей, вынужденных существовать в недолговечном и непрочном мире. Вместе с тем, меланхолия считалась признаком некоего «духовного избранничества», так как позволяла облагородить как само это чувство, так и сделать его источником вдохновения, отразить это состояние в прекрасных произведениях искусства.

Подобные пересечения позволяют провести параллели и внутренние связи между миром европейского искусства и искусства Востока, что может способствовать налаживанию культурных связей благодаря пониманию родства культурных явлений. Вместе с тем, в европейском «топосе меланхолии» можно найти явные различия с тем состоянием, которое выражено в восточном искусстве нихонга: во-первых, топос меланхолии имеет в европейском искусстве более выраженный личностный характер (тогда как в японской культуре личностные чувства обычно облечены в символическую форму, наполненную на протяжении веков сложившимися в искусстве символами и образами, имеющими сложный философский подтекст). Во-вторых, «топос меланхолии» в европейском искусстве в эпоху классицизма проявлял себя лишь эпизодически, например, в медленных частях произведений сонатно-симфонического цикла, отчасти в финалах [там же, с.122] и никогда не становится основным настроением произведения. Тем самым подчеркивалась некоторая вторичность подобного настроения для искусства.

Возвращаясь к истории создания сюиты «Живопись Хигасиямы Кайи», следует отметить, что картины художника, несомненно, были внутренне глубоко созвучны мирозерцанию и настроению композитора. Вместе с тем, создавая свою сюиту, он сумел органично объединить особенности японского и китайского искусства, не только на уровне тематизма и ладов (используя элементы музыкального языка, которые являются традиционными как для Китая, так и для Японии) [91, с.50], но и подчеркнув в содержании и образах глубокие черты как

японской культуры, с присущим ей эстетическим созерцанием (стиль нихонга, настроение «моно-но аварэ»), так и суровую мужественность, присущую конфуцианскому настрою китайской культуры, с его культом служения и благородного исполнения долга. В рамках сюиты происходит образное движение от состояния печали и одиночества в созерцании красоты (присущее стилю нихонга) к идее «духовного служения». Последняя пьеса — «Шум волн» — посвящена влиянию китайской культуры на японскую посредством миссионерской роли китайского монаха-буддиста, Цзянь Чжэня. Следует отметить, что в этих музыкальных произведениях целью композитора была не иллюстрация увиденного, а создание на этой основе обобщенного образа: «В сюите композитор реализует не только изобразительные задачи поиска звукового “эквивалента” увиденных картин, но и, что самое важное, — находит способы выражения сугубо музыкальных, обобщенных и сложных образов, вдохновленных живописными» (цит. по: [12, с.120]).

Феномен творчества Ван Лисана также заключается в том, что композитор с детства увлекался различными видами искусства, что нашло отражение в его музыке. Сюита «Живопись Хигасиямы Кайи», по сути, является первым циклом, в котором ему удалось объединить музыку, живопись и литературу [91, с.51]. Композитор обладал высоким уровнем литературного мастерства, поэтому часто писал поэтические предисловия в виде небольших стихотворений-эпиграфов к своим музыкальным работам. В одном из интервью, когда ему был задан вопрос о том, использует ли он стихи, чтобы подсказать исполнителю образную сферу музыки, Ван Лисан ответил: «Я не хочу ограничивать понимание музыки исполнителем. Мне просто нравится писать стихи на музыку, которые дополняют ее. Это может привести к новым идеям. Если исполнитель заинтересуется ими, он может использовать их для понимания музыки, но если нет, — он может оставить их в стороне и дать волю своему воображению» (цит. по: [143, с.39]). Таким образом композитор подчеркнул, что стихотворные предисловия не являются точной и обязательной программой его произведений, поскольку они обладают самостоятельной художественной выразительностью. Традиция «вписанных

стихов» в данном случае использовалась им в качестве отсылки к традиционной китайской живописи «гохуа» (国画)⁶². Этот стиль изобразительного искусства предполагает присутствие на картине поэтического текста, который свободно располагается в пространстве вокруг картины. Основными свойствами «гохуа» являются «мировоззренческая глубина, художественный синкретизм, символизм, этичность и техническое совершенство» (цит. по: [100, с.9]). Философская основа этого искусства связана со стремлением постичь и передать гармонию мира и основные законы мироздания, в том числе через гармонию двух космогонических начал – «инь» и «ян» (при этом, например, горы олицетворяют собой начало «ян», а воды – начало «инь»), постигнуть взаимосвязь всех явлений природы. Художественный синкретизм китайской живописи, по словам Н.Ф. Яковлевой, «проявляется в сочетании на картинах живописи, поэзии и каллиграфии: изображение соседствует с поэтической строкой, состоящей из нескольких десятков иероглифов. Между этими видами искусства много общего, они взаимосвязаны, развиваются в стилистическом единстве, обогащая друг друга» (цит. по: [там же, с.11]). Этичность искусства «гохуа» проявлялась в его ориентации на конфуцианский нравственный идеал, возвышенность и благородство образов. Мастерство художника оттачивалось веками, а «красота китайской живописи виделась в гармонии и изысканности линий, которыми художник выражает жизненное дыхание мира – «ци – юнь». Линия должна быть свободной и живой, иначе рисование картин становится не искусством, а ремеслом» (цит. по: [там же, с.12]).

Искусство «гохуа» в отличие от европейского импрессионизма, основанного на оптических открытиях, проникнуто символизмом и образными иносказаниями. Здесь внимание к каждой детали связано с тем, насколько эта деталь может

⁶² Китайская живопись, или сокращенно «Гохуа» — традиционный вид живописи в Китае, при котором используется тушь и минеральные краски и для письма на шелке или бумаге. По тематике картины можно разделить на изображение пейзажей, цветов и птиц. По содержанию и художественному творчеству «Гохуа» воплощает в себе понимание древними людьми природы, общества и связанных с ними политических, философских, религиозных, нравственных, литературных и природных аспектов [215, с.539].

способствовать пониманию и выражению неких глубоких философских и мировоззренческих идей. Существовала целая система символов: например, бамбук выступал символом высоких моральных качеств, орхидея – символом ранней весны, лотос — символом человека, сумевшего сохранить чистоту помыслов и мудрость, несмотря на обилие бытовых проблем и т.д. [100, с.11]. Другая особенность этого вида искусства, связанная с символизмом — отсутствие реалистичности в передаче картин природы. Художник, созерцавший природу и выражавший в своем творчестве природные явления, писал не с натуры, а по памяти. Таким образом он создавал художественные конструкции на основании того, что удалось сохранить в памяти, но при этом придавал ей ту выразительную продуманность и обобщенность, которая не присуща самой непосредственно данной физическому зрению реальности и становилась возможной к воплощению лишь после того, как художник проделывал внутреннюю духовную работу. Не случайно, согласно китайской пословице, «Лишь прочитав сотни книг, изучив работы старых мастеров, объехав весь мир, художник может взяться за кисть и попробовать себя в живописи» (цит. по: [там же, с.12]).

Стилистическая основа сюиты Ван Лисана обнаруживает влияние эстетики и музыкального языка европейского импрессионизма, что выражается в том числе: в интонационной выразительности мелодической трактовки интервала, в частом использовании аккордовых параллелизмов, ослаблении функциональных тяготений гармонии [91, с.53]. Китайский исследователь Чэнь Шуюнь в своей диссертации акцентирует внимание на импрессионистской эстетике этой сюиты, считая ее произведением импрессионистского искусства на основе близости многих элементов музыкального языка произведения языку европейского музыкального импрессионизма [96, с.40–44], хотя и признает, что «европейски-ориентированная линия» китайского романтизма и импрессионизма не была полностью свободна от национальных влияний. Их неизбежное воздействие приводило к проникновению, в той или иной степени, элементов традиционной китайской музыки или музыки стран дальневосточного региона в произведения, в которых доминирующей оставалась романтическая или импрессионистическая

стилистика» [96, с.44]. Вместе с тем, внимательное изучение произведения в контексте творчества Ван Лисана и всей китайской культуры свидетельствует о том, что внутреннее наполнение произведения, в силу связей его с эстетикой японского (живопись в стиле нихонга) и китайского (живопись «гохуа») искусства, безусловно, совершенно не вписывается в эстетику импрессионизма, направленность которого на передачу явлений внешнего мира была более свободна от привнесений того отношения к явлениям, которое обусловлено влиянием сложившихся на протяжении веков символических подтекстов, связанных с национальными и религиозными воззрениями, т.к. «для импрессионистов не важны ни внутренние переживания, ни глобальные социальные события» (цит. по: [15, с.22]).

Таким образом, очевидно, что китайское искусство, в частности, исследуемое произведение Ван Лисана, используя некоторые средства европейского импрессионизма, отнюдь не копирует стиль, но переводит импрессионистскую созерцательность в символистский план, углубляя и расширяя смыслы и философскую основу произведения [85, с.130; 91, с.54]. Впрочем, это совсем не противоречит музыкальному импрессионизму: так, музыка Дебюсси, которую, как правило, относят к стилю импрессионизма, наполнена столь же глубоким символизмом, что подтверждает тезис о влиянии на многих европейских художников философии и мировосприятия Востока.

По мысли Цюй Ва, в сюите Ван Лисана можно найти множество внутренних пересечений с «Картинками с выставки» М.П. Мусоргского — начиная от самого факта создания музыкального произведения, вдохновленного картинами художника (причем Хигасияма Кайи, как и русский художник В. Гартман, вдохновивший М.П. Мусоргского на создание своего знаменитого фортепианного цикла, очень любил странствия), но выходящего за пределы иллюстративности по глубине и многозначности образов до влияния мистического начала, тесно переплетенного с картинами земной жизни [81, с.41], а также расширения пространственных и временных рамок изображаемых образов (что выразилось в

том числе в использовании эффекта колокольного звона, являющегося «вневременным символом» в последней пьесе цикла).

Все вышеперечисленное делает данную сюиту произведением, новаторским по своему смысловому, содержательному и стилистическому наполнению и особенно интересным для подробного анализа.

Первая пьеса сюиты — «Морозные узоры» (согласно дословному переводу с китайского — «冬花» — «Зимний цветок»). Эта пьеса была хронологически первой по времени создания.

Приложение. Рисунок 12

К этой пьесе композитор сочинил следующие стихи [187, 28]:

沉淀，冷清....一颗银白色的大树
晶莹剔透，它那搓栎繁密的枝啊
在寒光中唱着生命的歌

Перевод стихотворения примерно следующий:

“Тихое и одинокое... Покрытое серебром величественное дерево переливается и сверкает на морозе, воспевая жизнь”.

Таким образом, «Зимний цветок» — метафора дерева, которое растет на ветру и покрыто снегом и кристаллами льда. Следует отметить, что дерево в китайской системе фэн-шуй является символом янского начала, и вместе с тем этот образ несет очень большую символическую нагрузку: для китайцев дерево является символом долгой жизни и «мостом», связывающим небо и землю, что совершенно созвучно образу «мирового древа» европейской мифологии. Кроме того, дерево, как и любое другое живое существо, имеет душу [18, с.6–7]. Однако в данном случае используется образ замерзшего дерева, одинокого и прекрасного. В процессе развития музыки дерево постепенно раскрывает свою душу, скрытую под оболочкой льда и снега, оживает на глазах слушателя, раскрывает скрытую в нем жизненную силу, а потом снова застывает в своей величественной красоте. Данный процесс композитор передает не только через изменение фактуры,

приобретающей в средней части более живой, «волнующийся» характер, но и через использование различных ладов.

Процесс постепенного раскрытия, «оживления» застывшей картины у Ван Лисана выражается через трехчастную форму, приобретающую благодаря вступлению и заключению, элементы концентричности.

Пьеса начинается со вступления (тт. 1–8), где сразу показана пространственная глубина и разреженность пространства через сопоставление «стеклянных» пассажей (прим. 23) в верхнем регистре (тт. 1–2, аккорд на основе звукоряда f-g-as-c-des, а затем cis-dis-e-gis-a) и застывших аккордов, расположенных в разных регистрах (тт. 3–8).

Пример 23. Ван Лисан. «Морозные узоры». тт. 1–2

Далее следует первая часть (тт. 8–25), в которой главенствует основная тема, представляющая собой ритмические вариации основной темы, которые полифонически накладываются друг на друга в разных регистрах и с разными длительностями. Такой способ изложения темы может быть иллюстрацией многослойной структуры дерева (прим. 24), состоящего из мощного ствола (тема в басах) и отходящих от как крупных, так и маленьких ветвей. Следует отметить, что пьеса позволяет исполнителям дать волю своей фантазии, и интерпретировать этот эпизод самостоятельно. Например, делая исполнительский анализ, исследователь У Рентана пишет: «По моему собственному опыту, голоса представляют разные значения; верхний голос представляет одинокого путешественника. Средний голос изображает сверкающий лед, висящий на верхушках деревьев. Нижняя строка представляет собой следы на снегу» (цит. по: [114, с.37]).

Пример 24. Ван Лисан. «Морозные узоры». тт. 8–15

Средняя часть (тт. 26–87), которую композитор выделяет сменой темпа, который ускоряется ровно в два раза (от 50 до 100 ударов в минуту) представляет картину постепенного «оживания» дерева и вместе с тем рисует картину зимней выюги (У Рентана обозначает этот раздел образами «снег и жизненный огонь» [114, с.19]). Сначала мелодия распадается на отдельные мотивы, которые начинают звучать в разных регистрах, причем в 28 такте композитор делает ремарку *tintinnire* — позвякивание.

Постепенно звучание становится все более объемным и насыщенным. Мелодическая линия, в которой подчеркнут тот же самый ту-цзе лад, сопровождается фигурациями аккомпанемента, причем композитор использует любимое импрессионистами сочетание 2 на 5, а также часто используемый в пьесах Б. Бартока прием повторения оstinатного баса в левой руке. Для выражения холода композитор использует периодически встречающиеся целотонные созвучия (например, в тактах 44, 49, 56, 61), которые перемежаются с различными политональными гармониями.

Чэнь Шуюнь отмечает, что «с такта 41 каждая из трех линий обретает не только индивидуальное интонационное наполнение, но и расположение во времени: движение среднего голоса согласовывается с основным метром, верхний голос «опаздывает» на 1/5 доли, а нижний голос — на восьмую. Все вместе они дают эффект «колышущегося» пространства» [96, с.42]. Это вызывает ассоциации

с падающими снежинками, которые разнообразны по своим формам, а вся средняя часть рисует картину снегопада (прим. 25), который сначала усиливается, а потом ослабевает (что выражается сначала в уменьшении, а затем в укрупнении длительностей).

Пример 25. Ван Лисан. «Морозные узоры». тт. 41–44

Самый светлый эпизод средней части — такты 53–62, в которых преобладает Es-гун лад, который, однако, «торжествует» недолго, вновь сменяясь пассажами темного ту-цзе лада. Музыка приходит к кульминации (тт. 67–70, нюанс FF), где в басу звучат мощные аккорды, выстроенные по квинтам и подчеркивается Ту-Цзе cis-лад. Затем движение постепенно замедляется и словно замораживается. В репризе (тт. 85–96) происходит повторение основной темы, которая затем перерастает в заключение (тт. 97–102), где использован материал вступления (сияющие пассажи и застывшие аккорды в басу, сопровождаемые характерным ритмом). Интересно, что в последних четырех тактах композитор сначала использует в басу квинту, благодаря чему мрачная минорная краска теряется, а в последнем аккорде звучание «высветляется» появлением мажорной терции а, а также тем, что в аккорде наряду с басовым des используется светлая d в мелодии. Тем самым подчеркивается мысль о достижении некоего «паритета» между светлой и темной окраской образа.

Ладовая структура пьесы совмещает опору на традиционную японско-китайскую гармонию и современные акустические находки. Если в первой части в основном используется характерный для японской музыки Ту-Цзе лад (или лад «инсэнпо») [52], хотя и с добавлением различных хроматических звуков и полигармонических сочетаний в процессе развития, то в центральном разделе средней части (тт. 53–62) композитор использует уже китайский Ас-гун-лад, который звучит более светло и тепло — тем более, что основная тональность, которая близка привычной для европейского слуха мрачной тональности *f-moll* сменяется в центральном эпизоде Ас-гун-ладом, который по звучанию близок теплой и «романтически-любовной» тональности *As-dur*. Очень интересно в ладово-гармонической структуре пьесы передан процесс противостояния света и тени как двух красок, что выражается не только в противопоставлении мрачного японского ту-цзе лада (*f-g-as-c-des-f*) и китайского пентатонического гун-лада (*as-b-c-es-f*) в среднем эпизоде, но и в том, что между этими противостоящими друг другу красками возникают некоторые переходные, смешанные созвучия (в частности, композитор часто использует в процессе развития гармонии с повышенной VI ступенью, что способствует осветлению колорита звучания, так как заменяет остро звучащую малую секунду на более светлую большую).

Таким образом, уже в первой пьесе сюиты представлен образец китайской интерпретации импрессионистического музыкального письма: опора на бесполутоновые лады в гармонии создает ощущение созерцательности, застылости; вкрапление острых политональных гармоний раскрывает внутреннюю, скрытую энергетику образа, а синтез искусств, соединивший в единое произведение живопись, поэзию и музыку, показывает разные ракурсы образа, придает ему многослойность и неоднозначность, что наполняет произведение символизмом [85, с.131].

Вторая пьеса, «Осенний лес», была добавлена композитором в цикл, чтобы создать контраст образов.

Приложение. Рисунок 13

Стихотворение, написанное композитором к данной пьесе [187, с.34]:

树—
也醉了
小白马呀,
你还流连于
金色的梦?

Примерное содержание стихотворения:

“Оьяненные.деревья. Маленькая белая лошадка, Еще и ты одурманена золотым сном?”

Необходимо подчеркнуть, что образ лошади является очень значимым для китайской культуры, так как «лошадь — это священное животное для китайцев. Лошадь имеет самый высокий статус в китайской национальной культуре, что обуславливает целый ряд символических значений. Лошадь — символ способности, мудрости и таланта. Древние часто сравнивают талант с крылатым конем, перемещающимся за день на тысячи километров» [242, с.146]. Кроме того, белый цвет лошади на картине Кайи (данный образ достаточно часто используется в картинах художника) также несет глубокое символическое значение, так как в буддизме этот символ связан с духовным знанием (не случайно в Китае существует храм Белой Лошади в честь двух буддийских монахов, которые, по преданию, на белой лошади привезли в Китай самые первые сутры [33, с.69]).

В стихотворении, которым композитор сопроводил свое сочинение, белая лошадь пребывает во сне, то есть находится в некоем пространстве между мирами (как известно, в традиционных представлениях китайцев «нематериальная душа, которая покидает тело во время сна, путешествует по потусторонним мирам, общаясь с душами мертвых, живых, духов» (цит. по: [34, с.98]). Таким образом, несмотря на кажущуюся незамысловатость этой пьесы, она полна символического подтекста, и здесь возникает смысловая переключка с последней пьесой, посвященной духовного подвигу знаменитого буддийского монаха.

Пьеса написана в двухчастной репризной форме, она имеет квадратную структуру. Первая часть (тт. 1–18) состоит из двух периодов, которые являются повторением друг друга.

Пример 26. Ван Лисан. «Осенний лес». тт. 1–6

Grazioso (♩ = 120)

Необычность тематизма этой пьесы заключается в том, что здесь присутствуют две основные линии, причем главной является басовая линия, с пунктирным ритмом, прерывающаяся выразительными паузами, которая как будто подталкивает, мотивирует движение верхнего голоса вперед, заставляя лошадку танцевать (китайский исследователь Хэ Тао называет этот ритм «традиционным японским ритмом»). Однако самостоятельной темы в мелодии так и не возникает, а цементирующим элементом выступает басовая тема с причудливой ритмикой, прерывающаяся паузами. Несмотря на то, что в пьесе использован тот же ту-цзе звукоряд, что и в первой пьесе, образ является легким, радостным, утонченным, игривым, близким жанру арабеска (см. прим. 26).

Середина (тт. 19–24) представляет мажорный контраст, здесь происходит переключение на G-гун лад, а движение уходит в верхний регистр и рассеивается в разложенных по арпеджиато аккордах, которые звучат мечтательно и романтично, как будто лошадка оглядывается по сторонам, наблюдая светлую красоту осеннего пейзажа (прим. 27).

Пример 27. Ван Лисан. «Осенний лес». тт. 19–25

Нахлынувшее прекрасное видение быстро растворяется, начинаясь с оттенка F и заканчиваясь *mp* и застывая на фермате. Возникает ощущение, что лошадка ускакала вдаль, так как пространство оказывается разреженным из-за большого расстояния между аккордами. Однако спустя несколько секунд опять раздаётся легкий стук копыт (тт. 23–24), и лошадка возвращается.

В репризном (в рамках двухчастной репризной формы) повторении звучание темы перемещается в верхний регистр, звучит на октаву выше, что создает более светлый колорит и ощущение еще большей, чем в первой части, нематериальности образа, ухода его в бесплотный, неземной мир.

Следующая пьеса цикла — «Озеро».

Приложение. Рисунок 14

Слова, которые написал композитор [187, с.36]:

明镜，明镜！

你让朴素的山林

认识他自己的美。

明镜，明镜！

我爱你无言的深邃

Содержание строк примерно следующее:

“Зеркальная гладь! В тебе отражается горный лес, познавая собственную красоту. Зеркальная гладь! Я поражен твоим безмолвием.”

В стихотворении отсутствует образ озера как природного явления, а использован метафорический образ «хрустального зеркала», что дает слушателю подсказку, что предметом изображения является не столько конкретный образ, сколько символ, передающий определенное состояние ума. Это, пожалуй, самая близкая к импрессионизму по музыкальному языку пьеса цикла, потому что здесь часто используются любимые импрессионистами параллелизмы и разреженные квартово-квинтовые звучания. Вместе с тем содержание пьесы обладает символичностью и многозначностью, которая не присуща в такой степени классическому европейскому искусству импрессионизма.

Зеркало в китайской культуре является символом статичного спокойствия, которое позволяет ему «создавать портрет мира» [21, с.212]. Зеркало позволяет беспристрастно увидеть мир таким, каков он есть, а в даосской картине мира «неподвижная поверхность зеркала уподоблялась природе просветленного человека, способного постичь скрытую суть вещей» (цит. по: [там же, с.213]). В одном из трактатов Чжун-цзы «разум совершенного человека сравнивается с зеркалом: совершенный человек использует разум подобно зеркалу. Он никак не ведет себя и ничего не ожидает, откликается на просьбы, а не прячется, поэтому способен со всем справиться успешно, ничего не разрушив [там же, с.217]. Таким образом, для композитора этот образ являлся своего рода духовным идеалом, не случайно в своих стихах он признается в глубокой безмолвной любви к зеркалу.

Пьеса написана в трехчастной форме и предваряется однотоковым вступлением, где звучит основная мелодия пьесы, которая излагается в унисон через две октавы, в чем Чэнь Шуюнь видит явное сходство с пьесами М.П. Мусоргского «Прогулка» и «Два еврея» [96, с.99]. Возникает ощущение яркой декламационной реплики, причем, по словам Цюй Ва, «композитор акцентирует внимание на метрических особенностях японской декламации, более угловатой по сравнению с китайской за счет продления отдельных слов» [81, с.44]. Разреженность звучания сразу создает эффект пространственности.

Тематизм пьесы, как и в других произведениях цикла, основан не на законченных мелодических построениях, а на отдельных мотивных элементах, вырастающих из гармонии. В первой части (тт. 2–7) основной тематизм сосредоточен в басу, где два раза проводится нисходящий «японский звукоряд» (gis-e-dis-h-ais-gis), которому отвечают только повторяющиеся «всплески» — аккорды правой руки. Подобный подход к повторению басовой темы имеет некоторые переключки с типичными для европейской музыки вариациями на *basso ostinato* (прим. 28).

Пример 28. Ван Лисан. «Озеро». тт. 1–5

В середине проводится основная тема, полная декламационной, говорящей выразительности (в ней проявляется некоторая угловатость, присущая, по словам Цюй Ва, японскому языку [81]). Интересна каждый раз повторяющаяся в басу последовательность из гармонии в рамках *gis-ту-цзе* лада и квартсекстаккорда *C-dur*, что порождает эффект ладовой неоднозначности. Ее повторение в каждом такте создает эффект спокойной глади озера, которая не меняется, несмотря на «патетическую декламацию» в правой руке. Интересна также периодически появляющаяся в мелодии светлая краска в виде появляющейся на сильном времени октавы *Eis* (т. 11) (прим. 29).

Пример 29. Ван Лисан. «Озеро». тт. 6–11

Замена присущей темному японскому ладу ноты е на светлый е_{is} привносит в темный «японский лад» элементы светлого китайского гун-лада

«Горжество» одноименного гун-лада происходит в тактах 16–17 — самом ярком месте пьесы (прим. 30), где главенствует восходящее движение (в отличие от преимущественно нисходящих фраз основной мелодии).

Пример 30. Ван Лисан. «Озеро». тт. 15–19

В репризе происходит объединение нисходящего басового звукоряда и декламационной темы, которая звучала во вступлении и во второй части (здесь

она звучит в виде арпеджиато «звякающих» октав). При этом композитор немного изменяет метрическую структуру первого изложения «темы basso ostinato», которая лишается присущей ей в первом проведении «метрической капризности» (постоянной смены размера, где единицей метра является то четверть, то восьмая). Тема, поднимающаяся в высокий диапазон и гулкие басы подчеркивают эффект большого пространства.

После небольшого заключения, в котором звучат причудливые квартовые созвучия, композитор завершает пьесу необычным «смешанным» аккордом, в котором присутствует как светлая, так и темная краска.

Последним и самым развернутым и символически насыщенным произведением цикла является «Шум волн».

Приложение. Рисунки 14–15

Фреска под названием «Шум волн» была написана Хигасиямой Кайи в 1975 г. для Императорского зала теней храма Тошодай-дзи (Тодайдзи)⁶³ в г.Нара (奈良市), Япония. Данный был построен знаменитым китайским монахом династии Тан Цзянь Чжэнем. Он предпринял пять неудачных попыток приплыть в Японию на паруснике. Во время пятой попытки он ослеп, однако не оставил своих намерений. Шестая попытка наконец увенчалась успехом, и в 753 г. он все же приехал в Японию, где на протяжении десяти лет, вплоть до самой смерти, вел интенсивную проповедническую и просветительскую деятельность. Достижения Цзянь Чжэня в Японии многочисленны: он не только распространял знания о буддизме, но и внес выдающийся вклад в японскую архитектуру, медицину и искусство. Кайи был полон уважения к человеку, который проявил бесстрашие, настойчивость и глубокую преданность своей культурной и духовной миссии. Его подвиг для людей Востока является проявлением глубокой нравственной силы, которую способен проявлять человек (не случайно эта личность так почитается как в Китае, так и в Японии). Морской пейзаж кисти Кайи олицетворяет собой упорство и

⁶³ Храм Тошодай-дзи (唐招提寺) — древний буддийский храм, охраняемый как объект Всемирное наследия ЮНЕСКО.

мужество Цзянь Чжэня на пути к цели. Поскольку тот не смог увидеть этот великолепный пейзаж во время последнего путешествия из-за своей слепоты, Хигасияма решил изобразить сцену моря, чтобы повесить ее напротив статуи Цзянь Чжэня в буддийском храме (см. об этом подробнее: [214, с.51]). Как и Хигасияма, Ван Лисан написал пьесу, вдохновленную великим подвигом Цзянь Чжэня, дав ей название «Шум волн» (см. об этом подробнее: [112, с.47]).

Стихотворение, которым Ван Лисан сопровождал свою пьесу, звучит следующим образом [187, с.38]:

古老的唐招提寺啊！

我遥想

一苇远航者的精诚，

似闻天风海浪，

化入暮鼓晨钟。

Перевод:

“Древний храм Тошодай-дзи! Я представляю звуки дудочки бравого мореплавателя. Она звучит подобно ветру, растворяясь в вечерней барабанной дробе и утреннем колокольном звоне больших волн.”

В начале пьесы Ван Лисан использует китайскую буддийскую мелодию «Мулянь спасает свою мать» (см. об этом подробнее: [12, с.121]), которая характеризует характер Цзянь Чжэня. Выбор этой мелодии отнюдь не случаен. Легенда о том, как Мулянь спас свою мать из ада — популярная китайская буддийская сказка, возникшая в третьем веке н.э., вдохновленная рассказами из Индии о Маудгальяне, которого в китайских историях зовут Мулиан. Источником легенды служит «Сутра об Улламбане» («Юйлань цзин» 盂兰经, сохранилась только в кит. переводе). Согласно сюжету этой легенды, «Мулянь, будучи учеником Будды, проходит в поисках матери по небесам, а потом по преисподней, где и обнаруживает ее. Он узнает, что «за ее грехи пища и питье превращаются у нее в огонь. Мулянь обращается с мольбой к Будде, и тот советует сделать необходимые приношения, после чего мать Муляня, избавившись от части грехов,

выходит из преисподней и превращается в собаку в столице Магадхи — городе жилище царя (Раджагриха). Потом Мулянь усердным чтением сутр добивается снятия с матери и остальных грехов, после чего она снова принимает облик женщины... В пантеоне ваджраяны Мулянь располагался в верхнем ряду по правую руку от Будды четвертым, восседающим на красном лотосе в облике шрамана, левая рука которого сжимает угол монашеского одеяния» (цит. по: [26, с.526–527]). Эта легенда представала в различных формах и вариациях, часто становилась сюжетом опер (особенно народных опер), а также, в наши дни, используется в фильмах и сериалах. Кроме того, эта история стала стандартной частью буддийских похоронных служб, особенно в сельской местности, до конца XX века. Легенда быстро распространилась по другим частям Восточной Азии и была одной из самых ранних, записанных в литературе Кореи, Вьетнама и Японии [169, с.317].

Популярность этого сказания обусловлена тем, что здесь объединены идеи буддизма (спасение души) и конфуцианства (сыновняя почтительность). Использование именно буддийского песнопения в пьесе явно несет глубоко гуманистическую идею, связанную с состраданием к людям и верой в возможность спасения (в данном случае в буддийском его понимании, как возможность перехода из адского мира голодных духов в райский мир, который происходит не по справедливости (по закону кармического воздаяния), а по милосердию и благодаря помощи сына, почитающего свою мать). Европейскому человеку, воспитанному в христианской культуре, такая идея также во многом близка и понятна, так как она предполагает возможность победы духовного начала над слепой природной стихией (в том числе над имеющими в буддизме фактически характер «природных закономерностей» законами кармы). Кроме того, эта идея в данном сюжете выражена в предельно яркой образной форме.

Столь же яркими получились и образы, созданные Ван Лисаном в пьесе «Шум волн». Музыкальные картины (звучание колоколов буддийского храма, изображение бушующего моря и попыток героя преодолеть морскую стихию) внутренне связаны с основной идеей пьесы — столкновением веры и намерения

человека с природной стихией и обстоятельствами, которые пытаются погасить внутренние стремления. Противоборство завершается полной победой веры и воли человека.

Для выражения центральной идеи противоборства смелого и верящего в свою высокую миссию человека и стихии композитор использует форму, сочетающую в себе элементы трехчастности, рондообразности, вариационности, и при этом наиболее, на наш взгляд, близкую часто используемой в романтической фортепианной музыке балладную форму. Иностраные исследователи, анализируя форму и тематизм пьесы, описывают ее структуру таким образом: вступление (тт. 1–11), первая связка (тт. 12–17), тема пересечения героем океана (тт. 18–31), связка, утверждение темы главного героя (тт. 32–38), тема пересечения океана (тт. 39–56), связка, утверждение темы главного героя (тт. 57–76), тема пересечения океана (тт. 77–103), связка («просветление колорита», рассеивание напряжения), тема главного героя (тт. 107–111), кода в виде колокольного звона, рисующая картину буддийского храма (тт. 113–127). По словам Хэ Тао, «Четыре одинаково важных перехода — самая тонкая и продуманная часть этого произведения. Ван Лисан соединяет темы с большим мастерством» (цит. по: [112, с.26]).

Таким образом, законченность форме этого произведения придает то, что она обрамлена вступлением и заключением, где звучит тема Цзянь Чжэня в звучании, имитирующем звон колоколов (здесь колокольность становится особенно победной и торжественной), а внутри формы происходит сквозное (близкое поэчному) развитие действия, что выражается в трехкратном чередовании темы моря и своего рода «реплик» главного героя. Исследователи считают эти реплики «связками», переходами, что обусловлено их небольшой по сравнению с темой моря продолжительностью. Последняя выраженная в музыке попытка противоборства со стихией увенчивается победой, обретением «почвы под ногами» и осветлением колорита звучания (происходит переключение музыки в китайский гун-лад, который до этого как некая краска проступал в отдельных

гармониях, изображающих морскую стихию). После этого следует торжественное заключение, утверждающее тему главного героя.

Во вступлении (тт. 1–17) звучит тема буддийского песнопения, которая характеризует образ главного героя как мужественного и волевого человека, непоколебимого в своей вере и миссии. В ней явно заметна пентатоническая основа (в мелодии используются ноты e g a h d e, что указывает на юй-лад), хотя кластерные звучания в басу, имитирующие колокола, находящиеся в отдалении, выходят за пределы этого лада.

Пример 31. Ван Лисан. «Шум волн». тт. 1–5

Maestoso (♩ = 46)

Далее, после ремарки автора *agitato*, начинается тема, изображающая морскую стихию (прим. 32), в которой используется мрачный ту-цзе лад. Эта тема исполнена мрачного величия и вместе с тем красоты. В ней, кроме активных фигураций, заметны две основные линии (мелодия в басу, которая как будто «подхлестывает», дает импульс движению, и то восходящее, то нисходящее движение в верхних голосах, изображающее волны. Подобное раздвоение тематизма на внешнюю, слышимую часть, и часть внутреннюю (скрытую) придает образу многоплановость и создает ощущение дыхания стихии и той

опасности, которую она имеет для человека. Волнение моря передано композитором очень реалистично — при помощи звуковысотных и динамических волн разной продолжительности и силы. *Crescendo* и *decrescendo* в пределах каждого такта (указанное композитором в начале раздела) реалистично изображает движение лодки, качающейся на волнах. В процессе развития композитор периодически использует различные варианты полигармонических и политональных сочетаний.

Пример 32. Ван Лисан. «Шум волн». тт. 30–33

Первая схватка со стихией не увенчивается успехом, однако Ван Лисан показывает, как общий колорит, изначально очень мрачный в связи с использованием ту-цзе лада, осветляется благодаря появлению в басах гармонии мажорного трезвучия (d fis a), после чего следует появление темы главного героя в средних голосах, которая чередуется (как будто вступая в напряженный диалог) с двумя пластами морской стихии: с грозными пассажами, изображающими бушующие волны, в глубоких басах и темой бушующего моря в «японском ладу», проводимой октавами в верхнем регистре. Такое расположение демонстрирует

слушательно (а в нотах также и визуально), как герой окружен со всех сторон бушующей стихией, но тем не менее продолжает утверждать свою волю и веру вопреки всему. Далее движение на некоторый момент останавливается, звучит один из мотивов темы главного героя, небольшой отрывок темы моря.

Вторая волна развития начинается в 39 такте, причем здесь тема моря проходит несколько модуляций, а ритмика в левой руке немного изменяется. Столкновение двух начал здесь становится более выпуклым, так как начиная с такта 48 часть темы главного героя («фанфарная» ритмическая фигура, состоящая из двух шестнадцатых, привязанных или к последующей, или к предыдущей длинной ноте) звучит на фоне темы бушующего океана, вытесняя тему басов, иллюстрирующих мрачные пучины⁶⁴.

Третий эпизод борьбы героя со стихией начинается в такте 77, причем эта волна поднимает напряжение до наивысшего пика, что в том числе выражается в частом использовании модуляций, расширении охватываемого пассажами диапазона, в увеличении мощи звучания до FFF. Последнее столкновение со стихией увенчивается победой героя, что выражается в неожиданном просветлении колорита и появлении пассажей в ярко выраженном D-гун ладу. Пассажи, изображающие волны, здесь звучат в нюансе *p*, как будто стихия наконец становится безопасной и покоряется духовной силе человека. Такое светлое и безмятежное звучание после только что отзвучавшей страшной бури создает совершенно особенный художественный эффект и потрясает слушателя своей не только психологической, но и духовной достоверностью, потому что, как о том свидетельствует духовный опыт разных религий, часто спасение к уже отчаявшемуся человеку приходит неожиданно, что происходит и с героем этой пьесы. Исследователь У Рентана, по обыкновению, интерпретирует этот фрагмент поэтично, но весьма прямолинейно: «именно тогда он оказывается на грани того, чтобы сдаться, когда внезапно солнечный свет пробивается сквозь темные тучи.

⁶⁴ Такое «распластование» фактуры — прием, многократно используемый европейскими композиторами-импрессионистами для достижения как пространственного эффекта звучания, так и создания визуального образа (например, «Паруса» К. Дебюсси).

Океан перестает реветь, ветер перестает завывать, все становится умиротворенным, ярким и великолепным. Цзянь Чжэнь наконец достигает острова, где он находит цивилизацию, и этот остров — Япония» (цит. по: [114, с.31]).

Пример 33. Ван Лисан. «Шум волн». тт. 106–107

The image shows two staves of musical notation. The first staff (measure 106) is in bass clef and contains a piano accompaniment with arpeggiated chords. The second staff (measure 107) is in treble clef and contains a melodic line with arpeggiated accompaniment. The music is in G major and 4/4 time. The tempo/mood is marked 'Rubato splendidezza' and the dynamics are 'p'.

После этого (тт. 111–114) следует сначала достаточно тихое и спокойное проведение темы главного героя в верхнем регистре (здесь указана ремарка композитора *placido* — безмятежно), а затем последнее торжественное проведение темы в колокольном звучании, где явно заметно звучание D-гун лада в басовых аккордах, а верхние аккорды мастерски имитируют звучание колоколов буддийского храма при помощи квартово-квинтовых созвучий.

Исследователь У Рентана считает, что основной смысл этой пьесы, как и всего цикла, заключается в том, что композитор показывает необходимость признания ценности двух культур и взаимодействия между ними, так как эта пьеса «служит не только грандиозным драматическим завершением всей сюиты, но и передает главное желание Ван Лисана — желание мира и уважения, что и является внутренним смыслом этой части.

Пример 34. Ван Лисан. «Шум волн». тт. 117–126

Maestoso (♩ = 66)

117

122

Композитор создает эту историю, собирая поэтические образы как из традиционных, так и из современных источников, а также из двух культур, чтобы громко заявить: между китайской и японской культурами могут существовать различия и даже конфликт, но признание уникальности друг друга должно стать путем к уважению друг друга, чтобы создать более бесконфликтный мир» (цит. по: [114, с.31]). Однако данное предположение значительно сужает представление об этом выдающемся произведении Ван Лисана. Вызывает сомнение также и однозначное причисление его к сочинениям «импрессионистского плана» [96, с.41]. На наш взгляд, обилие символики и значительная доля условности в этом

цикле совершенно не вписывается в импрессионистскую эстетику. Обращаясь к написанию стихотворения в стиле, близком искусству «гохуа», композитор тем самым подчеркнул условность восприятия любых природных образов, которые он нарисовал в своих музыкальных картинах в этой сюите.

Идея противопоставления японского искусства, исполненного несколько мрачной красоты (что, в частности, подчеркивается в самом музыкальном языке в использовании ту-цзе лада) и китайской традиции, связанной с буддизмом (что проявляется в значимых в смысловом плане фрагментах благодаря использованию китайского гун-лада) гораздо шире противопоставления или сопоставления двух культур – она скорее иллюстрирует идею сопоставления двух мировоззрений: мировоззрения, проникнутого идеей непрочности и недолговечности земной красоты, которая подвержена увяданию, благодаря чему любованию красотой не свободно от налета трагизма (состояние, выраженное в японском стиле нихонга и в непереводаемом на другие языки понятии «аварэ») и мировоззрения, ставящего в основу жизни вневременные духовные ценности (состояние, во многом выраженное в искусстве «гохуа», в котором подчеркнут условный, вневременной характер красоты не посредством передачи жизненных явлений, а через обобщенный созерцающий взгляд человека, умудренного опытом и способного увидеть в явлении вневременную красоту). Второй тип мировоззрения в этом цикле оказывается привязан к философским и религиозным представлениям буддизма, не случайно, как уже было упомянуто, композитора привлекли такие образы из картин Кайи, как белая лошадь, буддийский образ озера-зеркала и, конечно, образ буддийского монаха Цзянь Чжэня.

Говоря о содержании сюиты Ван Лисана, исследователь Лю Иннань отмечает, что в этом произведении «выражен глубокий философский смысл, неразрывно связанный с концептом «шань» (синтез «Добра» и «красоты»), который основан на идеях конфуцианства как учении о нравственном развитии и культивировании высоких моральных качеств. Автор стремится в звуках передать величественную картину, изображающую момент, когда буддийский монах Цзянь Чжэнь пересекает море. Образ Цзянь Чжэня, не убоявшегося грозных морских

валов и пренебрегшего своей безопасностью ради проповеди буддизма, служит олицетворением единства «трех учений»: буддийского обета самосовершенствования («отказаться от дурного и следовать хорошему»), конфуцианского («добиваться самосовершенствования, в порядке содержать семью, управлять государством и нести Поднебесной мир») и даосского («множить добрые дела и совершенствоваться в Пути») [42, с.246].

Кроме того, следует также остановиться на образе воды в этом произведении, который в китайской культуре символически связан с образом текущего времени, о чем говорил в том числе Конфуций (孔子, 551–479 гг. до н.э.) [43, с.158]. Не случайно в этой сюите так часто фигурирует образ воды, которая выступает в двух ипостасях. Первая ипостась — вода как временная стихия, противостоящая вневременным духовным ценностям («Шум волн»). Вторая ипостась — вода как символ достижения особенного состояния сознания бесстрастия, способного отражать любые явления реальности («Озеро»). Так, согласно представлениям китайского философа Чжуан-Цзы, «сердце святого подобно абсолютно неподвижной стоячей воде, не подверженной никаким внешним факторам, и в его сердце нет колебаний. Достижение такого беспечального состояния надеяния также есть приближение к Дао» [там же, с.158–159].

Следует отметить, что, несмотря на глубокую символичность и условность этого произведения, композитор использует новаторские для его времени средства, которые сформировались как в позднеромантической музыке и музыке импрессионизма, так и проявляли себя в поисках авангардистов: развернутую фортепианную фактуру, наполненную различными полифоническими сплетениями пластов звучания, элементы политональности и полигармонические сочетания, кластерные звучания, квартово-квинтовые последовательности, имитирующие звучание колоколов, особый тип мелодики, которая растворена в гармонических структурах. Однако использование всех этих во многом новаторских средств было направлено на передачу содержания, которое нельзя привязать ни к одному известному нам стилю. В этом плане произведение

является совершенно выдающимся образцом характерного для китайской музыки второй половины XX века синтеза, в котором используются музыкальные средства, сложившиеся в европейской и русской культуре, для выражения содержания, неразделимо связанного с национальными культурными традициями и глубокими философскими представлениями Востока.

Выводы: Эволюция музыкального стиля Ван Лисана, равно как и всей китайской фортепианной музыки того времени, идет по линии постепенного усложнения средств выразительности прежде всего в области гармонии и фактуры. Этот процесс вполне естественно приводит к формированию черт европейского импрессионизма, то есть в сжатом, концентрированном виде китайское музыкальное искусство проходит путь эволюции европейской музыки. (Импрессионизм наследует линии идиллически-созерцательного романтизма, в то время как второй — трагический — вектор европейского романтизма, эволюционировавший в сторону экспрессионизма, оказался чуждым китайскому менталитету и проявился в китайской музыке очень локально, не сформировав тенденции).

Из европейского импрессионизма китайская музыка заимствовала образную сферу, связанную с изображением объективных картин жизни. Это могут быть пейзажи с переливами воды, игрой света, порывами ветра и эффектами эха, или объекты культуры, в частности, передача впечатлений от живописных полотен, как в случае с «Живописью Хигасиямы Кайи» Ван Лисана, а также сцены народной жизни, праздники, ассоциирующиеся со специфическим акустическим рядом: игрой на музыкальных инструментах или колокольным звоном. Эти образы создаются с помощью фактурных приемов, во многом опирающихся на западный опыт. Эффект расширения пространства создается за счет разделения фактурных пластов, причем верхний регистр фортепиано отвечает за «стеклянный», прозрачный тембр, напоминающий звучание колокольчиков, а нижний регистр придает гулкость и вибрацию, как во вступлении к пьесе «Морозные узоры». Virtuозные пассажи и арпеджио широкого диапазона плотно ассоциируются с изображением водной стихии, причем эмоциональная окраска

этого изображения передается через ладовую основу. Так, у Ван Лисана грозный характер морской стихии передается мрачным ту-цзе ладом, а постепенное успокоение и просветление моря — D-гун ладом.

Гармоническая эволюция идет по линии постепенного отказа от мажор-минора и любых тональных устоев. Для китайской музыки обращение к модальной гармонической основе очень естественно, так как возвращает к традиционной пентатонической системе. Связь с европейским импрессионизмом проявляется в частом использовании аккордовых параллелизмов, ослаблении функциональных связей, построении формы по принципу «нанизывания» красочных гармонических пятен, что создает эффект остановки времени, созерцательности, погружения в красоту мгновения.

Однако при использовании технических композиционных приемов, близких европейскому импрессионизму, музыка Ван Лисана не копирует стиль, а наполняет его символическим содержанием, что вообще свойственно китайскому художественному мышлению. Не случайно обращение Ван Лисана к живописи японского художника: изначальная близость японского стиля нихонга к китайскому мировосприятию с его поэтизацией природы и наполнением философско-символическим значением каждого ее объекта позволяет говорить не столько об импрессионизме, сколько о символизме восточного искусства в целом. Для такого специфического импрессионистско-символистского сплава характерно не объективное впечатление от созерцания объекта, а нравственно-философская основа этого созерцания, «синтез добра и красоты», лежащий в основе философского концепта «шань». Тем не менее, в этом различие можно увидеть и противоположную тенденцию сближения Востока и Запада, так как европейский музыкальный импрессионизм, ярче всего представленный в творчестве К. Дебюсси, часто трактуется европейскими исследователями с символистских позиций, что оказывается следствием сознательной опоры композитора на восточную образность и характер мировосприятия.

2.3. Неоклассические тенденции в творчестве Ван Лисана

Другим произведением, в котором произошло оригинальное преломление сложившихся в западноевропейском искусстве форм, принципов организации, элементов стиля, которые используются для передачи самобытного национального содержания, является цикл из пяти прелюдий и фуг, имеющий название «Ташань» (в дословном переводе — «Другие горы»).

Название цикла, как и содержание всех стихов, предваряющих каждое из пяти произведений, имеет символическое значение. Замысел композитора обретает предельную ясность, если обратиться к названию «Другие горы», которое было взято из строчки древнего стихотворения Юн Чжао⁶⁵. Смысл поэтической строки заключается в том, что камень с другой (чужой) горы можно использовать как точильное средство для полировки нефрита. Как известно, нефрит в китайском государстве на протяжении всей его истории по своему значению был сравним со значением золота и бриллиантов на Западе, а мысль поэта заключалась в том, что для своего развития (прогресса) человек должен опираться на достижения других людей (то есть обращаться за советом и консультацией к другим). Эта идея вдохновила композитора, и он написал сюиту, в самом названии которой заложена идея того, что западная музыкальная традиция («камни с другой горы») может быть продуктивно использована для «обогащения» фортепианной композиции в китайском стиле (что символически может быть выражено в образе «шлифовки драгоценного камня», которая позволяет выявить его ценнейшие качества и внутреннюю красоту).

Ван Лисан ясно и четко описал свой замысел в лекции о музыке, которая была прочитана им в 1980-е гг. Сравнивая свои попытки использовать западные техники для раскрытия китайского содержания со смелостью «первого человека, съевшего краба»⁶⁶, он, в частности, заявил: «Для меня авангардные музыкальные

⁶⁵ Юн Чжао (1011–1077 гг.) — китайский философ, космолог, поэт и историк династии Сун [215, с.1303].

⁶⁶ Известный в Китае афоризм, использующийся для подчеркивания выдающихся достижений в какой-либо сфере. Происхождение фразы восходит к 1925 г., когда китайский поэт Лу Синь

техники, включая двенадцатитоновую музыкальную систему, подобны тем “крабам”, которых я хотел бы, проявляя свою смелость, попробовать первым среди тех, кто их еще не пробовал. В мире не существует совершенной музыкальной техники, и нет техники, которая была бы абсолютно негодной. Все зависит от того, как мы можем использовать или внедрять эти техники в нашу собственную работу. Будучи китайским композитором, я глубоко убежден, что изучение западных музыкальных техник или языка не должно ограничиваться копированием или подражанием этим композиционным приемам, а работа композитора заключается в том, чтобы перенять больше навыков у Запада и, наконец, достичь лучшего положения для нашего собственного композиторского письма в китайском стиле» (цит. по: [197, с.17]). Таким образом, задачей, поставленной композитором, являлось осуществление слияния китайской культуры и национального содержания с западной композиторской техникой, причем использование этой техники призвано подчеркнуть и высветить собственную культурную идентичность и передать те смыслы и образы, которые укоренены в национальной культуре. По словам Ван Лисана, сюита буквально «пропитана сутью китайской музыки и культуры» (цит. по: [202, с.3]) и представляет собой произведение, которое, возможно, не смог бы написать ни один иностранный композитор.

Хотя сюита была опубликована в 1980 г., идея написания прелюдии и фуги в народном стиле возникла еще во время учебы в консерватории. Одним из учебных проектов Ван Лисана по написанию полифонической музыки была fuga, основанная на народной мелодии «Хуа Гу» провинции Хунань. В то время он отказался от этой темы по неизвестным причинам, но позже возобновил работу и закончил прелюдию и фугу несколько лет спустя, когда работал в Бэйдахуан. Это сочинение, вошедшее в сюиту, стало ее второй частью и получило название «Орнамент». После завершения работы над пьесой композитору пришла идея сочинить цикл из пяти прелюдий и фуг, где в каждом из произведений

впервые сказал: “Первый человек, который съел краба, — это человек смелый и отважный” [238, с.117].

использован один из пяти пентатонических ладов. Сам выбор жанра говорит об интересе Ван Лисана к неоклассической тенденции европейской музыки. Каждая прелюдия и фуга имеет название и предваряется небольшим стихотворением композитора, при этом прелюдия следует за фугой без перерыва.

Благодаря оригинальности идеи и стиля это произведение заняло почетное место в репертуаре пианистов Китая. Сюита была тепло встречена как публикой, так и критиками. В 1985 г. Ван Лисан получил за это произведение первую премию на конкурсе композиторов в провинции Хэйлуцзян.

Исследователь Сюй Жунцзе отметила, что в этом произведении можно обнаружить множество пересечений со стилем неоклассицизма, романтизма, сходство и возможное влияние элементов стиля европейских, русских и китайских композиторов — современников и непосредственных предшественников Ван Лисана: Б. Бартока, И. Стравинского, Чоу Вэньчуна и его учителя Эдгарда Вареза. Влияние неоклассицизма, по мнению исследователя, можно обнаружить в использовании формы прелюдии и фуги, в применении техники европейского полифонического письма и приемов имитации, а влияние романтизма — в применении принципа программности, в подчеркивании национального колорита разных областей Китая, в использовании свободного темпа и причудливо-изысканной ритмики, в применении широкого регистрового и динамического диапазона, а также в том, что все пьесы пронизаны атмосферой «неразрешаемого гармонического напряжения» [116, с.16].

В этой сюите также можно обнаружить сходство со стилем музыки Б. Бартока: элементы политональности, «встраивание» элементов народной фольклорной музыки в политональный и атональный фактурный контекст, элементы звукоподражания. Кроме того, музыкальному языку этой сюиты также присущ некий рационалистический «минимализм» в выборе средств выразительности, суховатая графичность, что особенно заметно в четвертой пьесе — «Народная игрушка», вызывающей явные ассоциации с музыкой И. Стравинского. Сходство со стилем русского композитора можно найти «в широком использовании *ostinato*, диссонантно звучащих тональных кластеров и

«ударном» использовании сонорности... оба композитора сделали свою гармонию более выразительной за счет использования кластеров, содержащих «гроздь» малых секунд. Вместе с использованием штриха *non legato* диссонансирующие интервалы создают “пикантное” звучание и придают музыке современный колорит» (цит. по: [116, с.24]).

Несмотря на обилие стилистических влияний, содержание сюиты полностью основано на образах и философии китайской культуры. Пять пьес представляют различные аспекты культуры Китая, с широким географическим и временным охватом.

Особенностью творческого мышления композитора, которая ярко проявила себя в этой сюите (так же, как ранее в сюите «Живопись Хигасиямы Кайи») является синтез изобразительных, музыкальных и поэтических элементов, а также некая отстраненность в созерцании и передаче жизненных впечатлений, проходящих через призму художественного преобразования, что позволяет связать природные объекты со смыслами, которые улавливают момент естественной красоты и превращают образ истинного восприятия в художественное творение. Кроме того, в сюите скрыты определенные идеи китайской космогонической философии, использованы народные напевы и стилизация под них, китайские лады и т.д.

Композитор использует пять основных пентатонических ладов для каждой из пяти пьес. Первая пьеса написана в *fis*-шан ладу, вторая в А-юй ладу, в третьей, четвертой и пятой использованы, соответственно, Ас-чжи, G-цзяо и F-гун лады (хотя композитор не придерживался строго их соблюдения и часто использовал как модуляции в другие китайские лады, так и элементы политональности, европейского мажора и минора, хроматизмы и другие элементы гармонии XX века). Ученик Ван Лисана, Инь Кан, писал, что последовательность тональностей пьес является частью художественного замысла композитора: «Мой учитель [Ван Лисан] сказал: “Я специально расположил пять тональностей. Пять клавиш создают хроматический полукруг (F#-A-Ab-G-F). Пять произведений демонстрируют различные этнические характеры. На основе традиционной фути я

разработал и воплотил новые идеи, исходя из художественных потребностей национальной музыки”» (цит. по: [155, с.55]).

Части сюиты расположены таким образом, что в ее центре (третья пьеса) расположена трагическая и эмоционально насыщенная «Песня земли», которую с двух сторон обрамляют две оживленные пьесы, по своему жанру близкие скерцо. Первая пьеса — «Каллиграфия и звуки циня» — обращение к вневременной ценности традиционной китайской культуры, а последняя, «Горная деревня», рисует картину народного праздника — это своего рода символ «возвращения к истокам», погружение в народную стихию. Тем самым основная идея приобретает широту и универсальность, здесь показана вневременная связь между древней китайской культурой и современностью, между утонченным искусством «китайской аристократии» (каллиграфия) и современной бытовой культурой народа.

Оригинальность композиции этого произведения, существенно отличающая его от традиционного для европейской музыки принципа построения цикла прелюдия-фуга, заключается в подчеркнутом смысловом и тематическом единстве прелюдии и фуги, которые являются одним произведением, в нарочитой «завуалированности» формы и конструкции фуги. То, что подобная «завуалированность» была частью замысла самого композитора, неоднократно отмечал он сам. Например, в одном из интервью в 1998 г. он заявил, что фуга является «продуктом логоса» (то есть западноевропейской культуры), и он сознательно усложнил свою задачу, используя полифоническую форму фуги, однако сделал это, чтобы «придать знакомому блюду особенный вкус» и добавить в восприятие его музыки «новые уровни и измерения», чтобы публика оценила их по достоинству [179, с.36]. В одном из своих более ранних интервью (1986 г.) композитор сказал: “Я не хочу, чтобы слушатели сразу поняли, что “это — фуга!”... Я пытаюсь это скрыть. Мне всегда нравится ослаблять ощущение технической композиции, и я бы предпочел, чтобы публика не узнавала “лицо” фуги, которая напоминает им о Бахе или Шостаковиче” (цит. по: [165, с.2]). Таким образом, полифоническая форма была использована не для того, чтобы показать

близость к западноевропейскому академическому стилю или умение владеть полифоническими приемами, а для создания многогранности и сложности художественного образа (подобно тому, например, как форма канона была использована композитором в «Морозных узорах» из сюиты «Живопись Кайи», чтобы передать ощущение от образа ветвей зимнего дерева, и этот прием позволил создать яркую визуальную картину, хотя далеко не все слушатели сумели уловить в музыке каноническую структуру и понять, каким образом создается художественный эффект).

Тема фуги никогда не начинается четко и ясно, она словно «вползает» исподволь, и слушатель замечает ее не сразу. Эффект подобной «неявности» начала фуги создается при помощи следующих средств: через тесную образную и интонационную связь фуги с прелюдией, отсутствие четкого перехода, необычность тематизма фуги, лишенного, на слух европейца, той индивидуализированной яркости, которая отличает темы фуг европейских композиторов, от И.С. Баха до Д.Д. Шостаковича. Композитор нарочито избегает одноголосия в первом проведении темы. В первых двух пьесах тема появляется одновременно с сопровождающими аккордами или достаточно выразительным противосложением, в четвертой пьесе тема впервые проводится два раза, причем ее необычный тематизм (близкий скерцозно-игривой теме пьесы «Осенний лес» из «Живописи Хигасиямы Кайи») напоминает танцевальное гармоническое вступление к пьесе, а не тему фуги и вдобавок проводится два раза подряд: первый раз выполняя функцию вступления, а второй раз уже в сопровождении противосложения. Особенностью этой темы является ее способность к свободной смене регистра в процессе изложения, причем неожиданный переход может произойти в любом месте. В последней пьесе основная тема, изложенная в двухоктавном диапазоне, начинается в темпе *Andantino*, ускоряется в процессе второго проведения и достигает последующего темпа фуги лишь в третьем проведении. Единственной пьесой, где мелодия фуги изложена на фоне «беззвучного кластера» в левой руке (обозначение композитора «*silent keys*»),

является центральной пьеса сюиты, где подобный прием привязан к космологической идее (об этом далее).

Первая пьеса цикла, «Каллиграфия и звуки циня», — это попытка создания музыкального образа искусства каллиграфии, который является вневременным символом китайской культуры. Вторая часть, «Орнамент», основана на народной мелодии из южного Китая. В третьей части, «Песня земли», композитор изображает нелегкую жизнь северных китайцев в 1950-х гг., что является отражением жизненного опыта композитора, вынужденного провести значительное время своей жизни в изгнании. «Народные игрушки» — картинка воспоминаний композитора о своем детстве. В «Горной деревне», последней части цикла, Ван Лисан использует колоритные народные мелодии в стиле народности И (彝族)⁶⁷ и имитирует тембр традиционного духового инструмента — бау (巴乌)⁶⁸. Композитор изображает картину празднования Фестиваля факелов народности И и передает радости их повседневной жизни.

Первая пьеса — «Каллиграфия и звуки циня» — предваряется следующим стихотворением композитора [187, с.49]:

我想登上另一个山头去回顾，去瞻望。

那激荡的是线条吗？那沉吟的是音响吗？

正如在古老的中国艺术里

我看见求索上下的灵魂。

В переводе с китайского данные строки звучат примерно следующим образом:

«Я бы поднялся на вершины Других гор, чтобы оглянуться назад и посмотреть вдаль. Являются ли эти волнистые линии мазками каллиграфической

⁶⁷ Народность И (彝族) — современная этническая группа в Китае. Является седьмой по величине из 55 групп этнических меньшинств, официально признанных Китайской Народной Республикой. Проживают преимущественно в сельских районах Сычуани, Юньнани, Гуйчжоу и Гуанси, обычно в горных районах [215, с.309].

⁶⁸ Бау (巴乌) — тростниковый инструмент популярный в Юньнани у народностей И, Мяо, Хани и др. этнических групп. Часто используется как сольный инструмент или как аккомпанемент к танцам или пению [242, с.56].

кисти? Неужели это грохочущее эхо — звук китайского циня? Как я вижу, в искусстве древнего Китая, Души, которые неустанно ищут истину».

В этом стихотворении показан образ поэта, стоящего на вершине горы, расположенной где-то в другом измерении, вне времени и пространства и обзирающего все те культурные сокровища и духовные смыслы, которые были накоплены в китайской культуре.

По словам Ван Лисана, «одной из особенностей нашего национального эстетического сознания является уделение особого внимания выразительности линии, что делает каллиграфию, живопись, гравировку и другие виды искусства уникальными в мире» (цит. по: [202, с.3.]). Каллиграфия связана с самой сутью китайской культуры и философии и выполняет здесь функцию своего рода «праискусства», которому детей в Китае обучают с детства, чтобы заложить им основы эстетического вкуса, так как «каллиграфия внешней формой и внутренними свойствами, комбинацией и приемами наложения черт одновременно предметно и абстрактно отражает такие важные атрибуты красоты формы, как сбалансированность, пропорциональность, варьирование высотой и размерами, связность, параллелизм, движение и статичность, изменчивость, гармония и др., потому что каллиграфия является ключом ко многим другим родственным видам искусства, которые, апеллируя к каллиграфии, черпают в ней свое вдохновение. Статус и роль каллиграфии в иерархии искусств сопоставимы с положением математики по отношению к другим естественным наукам, например, физике, химии, геологии и др. Математика — наука абстрактная, однако ей доступны глубины «пространственных форм и количественных отношений действительного мира», поэтому без нее не обходится ни одна ветвь естествознания» (цит. по: [35, с.135]).

По признанию самого композитора, в процессе сочинения этой пьесы перед его глазами постоянно стояли образные особенности техники скорописи Цао Шу

(草书)⁶⁹. Действительно, быстрота музыкальных «росчерков», перемежающихся остановками на длинных нотах в прелюдии, создает ощущение сложных значков и завитков, закругленных и связанных между собой, которые оставляет на бумаге каллиграф. Таким образом, в этой пьесе свободный темп, живая мелодическая линия и характерные ритмы вместе создают естественные и свободные линии и ощущение живой силы, которые наводят на мысль о потоке энергии каллиграфии. Известно, что этот вид искусства был распространен с древности среди представителей китайского зажиточного класса, так как искусство игры на гуцине, шахматы, каллиграфия и живопись на протяжении тысячелетий были четырьмя необходимыми для освоения видами искусства в среде китайской интеллектуальной элиты.

Цинь (китайская лира) — это щипковый семиструнный инструмент, история которого насчитывает более, чем две тысячи лет. Игра на этом инструменте представляет собой принципиально иной феномен, чем сольное инструментальное исполнение на любом из инструментов европейской традиции. Исполнение на гуцине — это не музицирование для заушательской аудитории, а прежде всего «специфическая форма медитации, своеобразный вид регулярного психотренинга, являющегося важнейшей частью образа жизни образованного утонченного человека — представителя дальневосточной цивилизации. Чаще всего эта медитация обычно осуществляется в форме монолога при интроспективном погружении в собственное Я или диалога, ведущегося с окружающим миром, природой, которая ... рассматривалась как нечто одушевленное» (цит. по: [13, с.11–12]). Таким образом, акт музицирования на гуцинь является, по сути, религиозно-мистической практикой.

Само звучание инструмента не отличается яркостью и звонкостью, а имеет приглушенный тон, что настраивает на самоуглубленное состояние сознания при исполнении и слушании звучания этого инструмента. Музицирование на

⁶⁹ Цао Шу (草书) — стиль каллиграфического письма, является разновидностью китайской техники скорописи. Как отдельный вид шрифта Цао Шу сформировался во времена династии Хань и развился из канцелярского письма для удобства письма [215, с.327].

инструменте выявляет присущий китайской культуре символизм мышления, который проявляется «в постоянном присутствии в композициях нескольких рядов смыслов, каждый из которых основывается на группе символов одного уровня; восприятие музыки также связано с необходимостью считывания многозначной информации, с умением ориентироваться в «полифонии смыслов» (термин Дж.К. Михайлова)» (цит. по: [13, с.14]).

У китайской лиры и каллиграфии много общего. Во-первых, оба они являются атрибутами тех, кого в Китае называют образованными людьми, то есть ученых и интеллектуалов. Во-вторых, и игра на цине, и искусство каллиграфии требуют импровизационной спонтанности с одной стороны и большой дисциплины — с другой. В-третьих, оба вида искусства являются «ядром» китайской древней эстетики.

Как и другие китайские композиторы XX века, Ван Лисан стремился передать особенности игры на цинь в своих фортепианных произведениях несмотря на то, что подобная передача существенно затруднена в силу различий природы двух инструментов. Тем не менее, композитор использует несколько ярких приемов, которые имитируют звучание циня и определенные приемы игры на нем. Например, в прелюдии (хотя основной образ здесь — каллиграфия) основная мелодия дублируется другим голосом (расстояние между голосами составляет две октавы), благодаря чему возникает эффект монодического высказывания, которое, однако, обогащено обертоновым богатством звука, разнесенного в пространстве, что вызывает явные ассоциации с игрой на струнах щипкового инструмента (прим. 35).

Пример 35. Ван Лисан. «Каллиграфия и звуки циня». тт. 1–3

The image shows a musical score for a piece titled "Capriccioso" by Wang Lisan. The score is written for piano and consists of two staves. The tempo is marked as "♩ = 112". The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes a title "Capriccioso (♩ = 112)" and a date "作于1980年" (Composed in 1980). The music features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "ff".

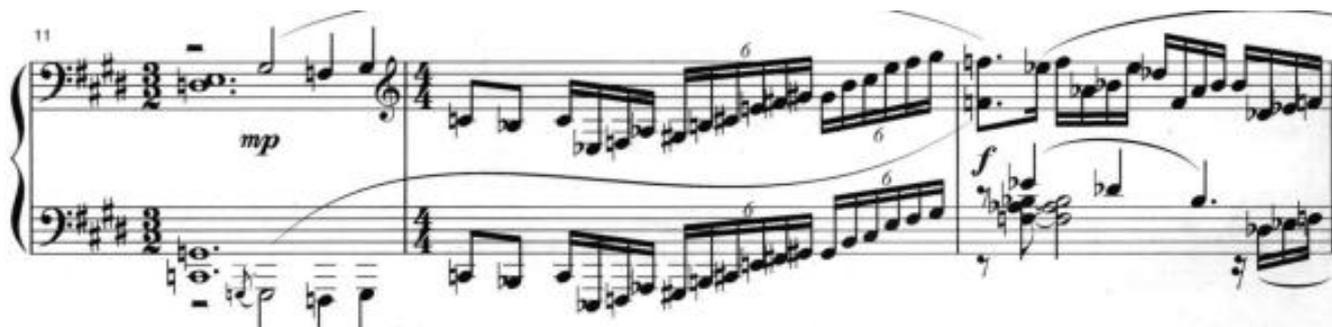
Прелюдия строится на развитии темы, которая прямо вытекает из начальных интонаций, представляющих собой как бы настройку цитры, и интонационно охватывает все ступени F-шан лада (прим. 36):

Пример 36. Ван Лисан. «Каллиграфия и звуки циня». тт. 4–7



Неквadraticность, импровизационная свобода темы отвечает характеру прелюдирования. Тема развивается вариационно, проходя шесть раз и образуя двухчастную форму, потому что развитие происходит по следующему принципу: после первого диатонического проведения тема интонационно обогащается хроматическими изменениями тонов и охватывает практически весь двенадцатитоновый ряд, то есть приближается к системе 12 льюй, особенно во втором варианте, где происходит расширение темы за счет свободного, не сдерживаемого ритмическими рамками высказывания (прим. 37):

Пример 37. Ван Лисан. «Каллиграфия и звуки циня». тт. 11–13



На кульминации развития вступает следующий вариант темы – снова диатонично в шан-ладу, и также проходит трижды, обогащаясь хроматизмами. Характерно, что колорит темы постепенно омрачается за счет понижения ступеней, что придает музыке все более меланхоличный колорит.

В этом эмоциональном ключе начинается фуга (т. 34) с ремаркой *pensieroso* — задумчиво (F-шан лад, прим. 38):

Пример 38. Ван Лисан. «Каллиграфия и звуки циня». тт. 32–39

Pensieroso (♩ = 44)

p

32

36

Фуга имеет трехчастную структуру. В первой части тема проводится трижды — в теноре, альте и сопрано, по тональному соотношению соответствуя классической европейской фуге. Далее начинается интермедия на интонациях темы, которая приводит к стреттовому проведению тем, причем в ритмическом уменьшении (прим. 39):

Пример 39. Ван Лисан. «Каллиграфия и звуки циня». тт. 47–53

a tempo

sub. p

m.s.

47

50

В европейских фугах стретты и ритмическое уменьшение тем как правило соответствует драматическим моментам, но здесь драматизации не происходит. Напротив, использование в стретте верхнего регистра фортепиано, тихое, нежное звучание (*subito p*), верхний подголосок, ритмически самостоятельный, — все это создает эффект звучания колокольчиков, которое Ван Лисан использует в музыке достаточно часто, и, что придает произведению особый характер созерцания и некоторой отрешенности.

Очень своеобразно построена сокращенная реприза: верхние голоса собираются в вертикаль, причем аккорды соответствуют интервальному составу темы, как это происходит в серийной музыке, а характерная трихордовая интонация дается в обращении. Одновременно в басу тема проходит в октавном изложении, величественно и спокойно, соединяясь с интонациями первых тактов прелюдии (прим. 40):

Пример 40. Ван Лисан. «Каллиграфия и звуки циня». тт. 54–60

The image shows a musical score for two systems. The first system (measures 54-58) is in 4/4 time and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system (measures 59-60) continues the piece with similar notation, including triplets and dynamic markings like 'f' and 'rit.'

В фуге композитор также использовал несколько приемов, явно имитирующих игру на цинь: апподжиатуру, имитирующую глissандирующее скольжение правой руки при нажатии струн левой рукой, с которого начинается пьеса и которое много раз используется как в прелюдии, так и в фуге; короткую

ноту-«призвук», расположенную на полтона ниже основной в теме фуги — прием, впервые использованный в такте 35, имитирующий момент игры на цинь, когда одна рука щиплет струну, а другая вибрирует; октавные арпеджиато (такты 45–47), вопреки европейской традиции, берущиеся сверху (что композитор обозначает стрелкой, направленной вниз), что явно имитирует акустические эффекты скольжения по струнам, создаваемые при игре на цинь. Кроме того, октавы в очень низком регистре на протяжении всей прелюдии помогают создать умиротворенную атмосферу, которая относится к эстетическому аспекту музицирования на цинь, чтобы «очистить мораль и дух» [104, с.64].

Вторая пьеса, «Орнамент», отсылающая к традициям юго-западного Китая, предваряется следующим стихотворением композитора [187, с.53]:

一个个小小的漩涡折射着
大千世界纷纭不灭的光和影。

В русском переводе данные строки звучат примерно следующим образом:

“Маленький водоворот отражает ослепительные огни и тени безграничного мира”.

Словосочетание «маленький водоворот», которое было использовано в стихотворении — это символическое выражение стиля китайской восковой печати, которая является популярным видом искусства среди народов юго-западного Китая. Восковая печать или батик — это особый метод окрашивания ткани, при котором горячий (расплавленный) воск наносится на выбранный участок ткани, часто в виде геометрического узора или художественного изображения. Затем, когда воск достаточно высохнет, ткань окрашивается в чане с растворимым в холодной воде красителем. Когда процесс окрашивания завершен и ткани дали полностью высохнуть, ее промывают в горячей воде, которая растворяет воск, и готовое изделие представляет собой кусок ткани с узорами, рисунками, изображениями и т.д. контрастного цвета по отношению к окрашенному или фоновому цвету [170].

Другой образ, отраженный в этой пьесе — это опера Хуагу, которая распространена в провинции Хунань. Хотя этот вид искусства сегодня является профессиональным, в прошлом участники подобных представлений были крестьянскими бродячими музыкантами-артистами. Следует отметить, что во время культурной революции этот вид театрального искусства был в более привилегированном положении, чем другие разновидности искусства Китая, так как Мао Цзэдун любил его, а само искусство вышло за пределы узко-регионального значения и приобрело статус «общекитайского достояния». Ван Лисан познакомился с музыкой провинции Хунань в 1950-х гг., когда учился в консерватории.

Мелодический рисунок прелюдии и фуги написан в стиле хунаньской оперы Хуагу (湖南花鼓戏)⁷⁰, для которой характерно использование юй-лада. Ниже приведен пример фольклорной мелодии «Хунаньский Хуагу» (湖南花鼓) для иллюстрации особенностей тембрального звучания оперы Хуагу (прим. 41):

Пример 41. Хунаньский Хуагу (народная мелодия) тт. 1–8



Пьеса Ван Лисана написана в юй-ладу, основными нотами мелодии являются а с d e g, причем наиболее часто используются а, с, е, четко

⁷⁰ Хунаньская опера Хуагу (湖南花鼓戏) — опера, характерная для провинции Хунань; исполняется под аккомпанемент китайских народных инструментов, в частности Хунаньского барабана — Хуагу (花鼓) [241, с.249] (также возможен перевод: “хунаньский цветочный барабан” — прим. автора). В Хунаньской опере Хуагу широко используются минорные секундные интервалы, создающий юмористический и уникальный звуковой эффект.

обрисовывающие привычное для европейского слуха минорное трезвучие, тогда как g и d сочетаются с другими вариантами — gis и dis⁷¹ (прим. 42):

Пример 42. Ван Лисан. «Орнамент». тт. 1–9

Chiaroscuro (♩ = 120)

Прелюдия трехчастна, хотя единое движение шестнадцатыми нигде не прекращается. В среднем разделе фактура представляет собой восходящие пассажи по звукам юй-лада (с повышенным G), что явно является имитацией перебирания струн на щипковом инструменте. В репризе (т. 36) возвращается основная тема, но в сопровождении аккордов тонического трезвучия в европейском As-dur. Политональная гармония придает звучанию терпкость и своеобразие (прим. 43):

Пример 43. Ван Лисан. «Орнамент». тт. 35–39

⁷¹ При прослушивании мелодии прелюдии возникает ощущение, что музыка в прелюдии переливается как свет и тень благодаря постоянной смене мажорной и минорной краски (для европейца это четко ощущается как смена a-moll и C-dur). Можно предположить, что таким образом композитор наглядно выразил диалектическое сочетание двух начал мироздания, «инь» и «ян», находящихся в состоянии взаимного переплетения и противоборства, и вместе с тем внутреннего единства (минорное созвучие символизирует начало «инь», а мажорное: «ян»).

При переходе к фуге стремительное движение исчезает, а сам переход готовится паузами и октавой в нижнем регистре, исполняемой в нюансе *pp*. Чтобы подготовить смену характера, Ван Лисан сделал пометку “Grottesco ma espressivo” (что означает “причудливо, но выразительно”).

Следует отметить, что в фуге композитор выходит за пределы юй-лада, используя дополнительно ноту *h* (впервые она появляется в теме фуги в тт. 60–61).

Особенностью строения этой фуги является то, что тема не звучит соло, а дается сразу с противосложением, причем противосложение настолько устойчиво, интонационно выразительно и имеет такую интенсивность развития, что оказывается не менее значимым материалом, чем собственно тема (прим. 44):

Пример 44. Ван Лисан. «Орнамент». тт. 51–64

В экспозиции тема проходит трижды, соответственно, в верхнем (тт. 56–62), среднем (тт. 62–68) и нижнем голосах (тт. 70–76). Интермедия строится на тематических мотивах, с использованием восходящих секвенций (тт. 80–81, 82–83). Средний раздел фуги (с т. 56) имеет интенсивное развитие, причем тема и противосложение имеют вертикальные перестановки, что обогащает музыкальную ткань новыми гармоническими красками. Диапазон звучания расширяется, расслаивается фактура, придавая голосам самостоятельность. Для визуальной наглядности этого расслоения композитор прибегает к нотированию

каждого голоса на отдельной строчке (тт. 105–110, прим. 45). Перед репризой фуги композитор использует трель, длящуюся четыре такта (тт. 105–108), которая напоминает каденцию ударных в хунаньской опере Хуагу, причем остро-диссонантный аккорд в такте 109 имитирует звучание типичного для данной оперы состава ударных из малого хуагу, большого хуагу, двух барабанов, двух пар китайских тарелок и деревянной колодки (см. об этом подробнее: [118, с.63]).

Пример 45. Ван Лисан. «Орнамент». тт. 105–110

В репризе (с т. 110), так же, как и в первой пьесе («Каллиграфия») используются стретты, опять-таки, не создавая драматизма и напряжения, а приводя к растворению звучности и к спокойному, медитативному настроению:

Пример 46. Ван Лисан. «Орнамент». тт. 83–93

В конце фуги тема распадается на отдельные мотивы, которые разбросаны в разных голосах, и исчезает в молчание. Подобное исчезновение напоминает о

буддийской идее нереальности мира, распадающегося на отдельные дхармы и исчезающего в пустоте мироздания.

«Песня земли» занимает центральное положение в сочинении, это самая масштабная и самая трагическая пьеса сюиты. Ее можно считать смысловым ядром цикла. Можно предположить, что в этой пьесе композитор выразил размышления о своей нелегкой судьбе и выпавших на его долю испытаниях, а также об испытаниях своего народа, во всяком случае, именно так трактуют смысл этого произведения китайские исследователи [116, с.26; 118, с.61], хотя трудно свести этот сложный и многогранный образ к прямой иллюстративности. Скорее это имеющий глубокую символику в китайской культуре образ земли, из которой все живое выходит и в которую все возвращается (в музыке это выражается в виде начала и завершения на одних и тех же кварттовых созвучиях в басу).

Данное произведение также предварено эпиграфом композитора [187, с.58]:

大地还活着，还活着。

苦难的大地，希望的大地，

平凡的大地，神奇的大地；

我歌，我泣，我的根在你深深的心里。

Стихотворение к этой пьесе звучит в переводе примерно следующим образом:

“Земля все еще жива, все еще жива.

Земля, пропитанная болью,

Земля, полная надежды,

Земля, которая обычна,

И земля, которая чудесна;

Я пою для тебя,

Я плачу о тебе,

И глубоко укореняюсь в твоём сердце.”

Несмотря на то, что понятие «земля» имеет обобщенный характер,

композитор, без сомнения, обращался к образу родины, так как использовал здесь фольклорные напевы провинции Шэньси, расположенной на северо-западе Китая, в частности, фрагменты из народных мелодии под названием «Синь Тянь Ю» (信天游). Эта песня, предположительно, возникла еще в XIV веке [118, с.45]. Название песни в переводе с китайского звучит примерно следующим образом: «свободно и беспорядочно летать в небе». Эта песня долгое время была неизвестна за пределами провинции Шэньси, и только после прихода к власти коммунистической партии Китая в конце 1930-х гг. она стала символом освобождения бедных людей и распространилась по всей стране. Как известно, Ван Лисан познакомился с народными песнями этой местности еще во время обучения в консерватории, хорошо их знал, любил и использовал в своем творчестве.

«Песня земли» Ван Лисана написана в пентатоническом ладу Чжи, а в мелодиях Синь Тянь Ю часто используются скачки на широкие интервалы, особенно на чистую кварту и малую септиму (малая септима является суммой двух чистых кварт, прим. 47):

Пример 47. Народная мелодия «Синь Тянь Ю» [114, с.50]



Прелюдия имеет трагический характер, в ней передано то чувство глубокой печали, которое сквозит в стихотворении-эпиграфе. Здесь отсутствует повествовательность и частая смена состояний, которая присуща раннему произведению Ван Лисана, также основанному на мелодии провинции Шэньси —

«Лан Хуахуа», а основное внимание сосредоточено на передаче одного яркого эмоционального состояния.

В начале пьесы композитор делает пометку “Tragico”. Трагический характер музыки создается благодаря использованию низкого регистра, приема *ostinato* в басу (повторяющаяся комбинация из пяти и четырех нисходящих нот)⁷², что создает эффект тяжелых шагов и ощущение обреченности (возможно, это тяжелые шаги людей, идущих на работу). Внутренняя напряженность возрастает вследствие того, что звучащие в басу нисходящие фразы как будто «живут своей жизнью», отдельно от мелодии, не совпадая с началом такта, не следуя заданной размером метрической структуре. Кроме того, фрагменты мелодии песни в правой руке звучат в разных тональностях, в том числе далеких от основной, благодаря чему возникает эффект политональности. Другой музыкальной особенностью, подчеркивающей трагизм, является применение остро звучащих малых секунд (так называемых «горьких нот» (苦音音阶), которые состоят из дополнительных тонов, добавленных к ступеням основного лада: повышенной IV ступени Бянь Чжи (变徵) и пониженной VII ступени Жунь (闰). Следует отметить, что в результате добавления этих тонов к основному пентатоническому звукоряду возникает семитонная гамма (т.е. «плачущая гамма»), которая широко распространена на Северо-Западном Китае и часто используется в народной музыке для выражения печали и трагедии. Кроме того, при изменении IV и VII ступени происходит смещение звучания не на полтона, а немного меньше (см. об этом подробнее: [118, с.48]), благодаря чему создается особенный дисгармоничный эффект использования тонов, находящихся вне квартово-квинтового ряда (на котором основаны лады Китая). В связи с тем, что применить подобную звуковысотность на рояле невозможно, композитор использует вместо этого остро звучащие одновременно в гармонии малые секунды.

⁷² Вариации на *basso ostinato* — характерный жанр европейского барокко. Ван Лисан последовательно использует структуру жанра: свободно развивающаяся мелодия на фоне неизменного баса (риторической фигуры *circulatio*), но вкладывает в него своеобразное, сугубо национальное содержание.

Большую роль в произведении играет квартовая гармония b-es-as, как и другая гармония — es-as-des, которая звучит в басу в начале произведения, в момент перехода от прелюдии к фуге и в окончании фуги. Некоторое «бесстрашие» этой гармонии и низкий регистр, как можно предположить, символизирует образ земли, который пребывает безличным и неизменным вне зависимости от того, что происходит с людьми.

В прелюдии после небольшого вступления (тт. 1–4) сначала происходит изложение основной темы (тт. 5–16), а далее развитие ее элементов, которые проходят в разных, в том числе отдаленных тональностях в правой руке при сохранении неизменной тональности и мелодии в левой.

Пример 48. Ван Лисан. «Песня земли». тт. 1–10

Кульминацией прелюдии является эпизод с 39 по 46 такт. Здесь «мерная поступь» нарушается, а музыка приобретает явные черты «фестивального» жанра янгэ⁷³. Чжан Имин справедливо отмечает, что «в этот момент появление имеющего коннотацию праздника янгэ иронично. В этом случае, такая метафора служит для изображения принудительного карнавала, где люди должны быть счастливы, независимо от того, какова реальность. Данный момент,

⁷³ Янгэ — стиль крестьянской песни и танца, распространенный в провинции Шаньси; буквально означает «песня посадки семян» [241, с.206].

напоминающий финал Пятой симфонии Шостаковича, показывает поистине отчаянный крик 41–45 тактов (прим. 49), который является вариацией мелодии. Исчезновение остинато, искажение ритма лейтмотива и указание “*appassionato...accelerate*” разрывают ритм мелодии, подводя к эмоциональной кульминации произведения и всей сюиты. Это предсмертная борьба народной мелодии «Синь Тянь Ю» (信天游). В конце концов она затихает, и следует часть “надежды” (фуга)» (см. об этом подробнее: [118, с.50–51])⁷⁴.

Пример 49. Ван Лисан. «Песня земли». тт. 40–47

The image shows a musical score for piano, measures 40 to 47. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including triplets and eighth notes. Dynamic markings include *sf* *appassionato* and *dim. a tempo*. The score is divided into two systems, with measures 40-43 in the first system and measures 44-47 in the second system. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

В начале фуги (т. 52) правая рука играет тему, а левая беззвучно нажимает пять нот As-чжи лада (указание композитора для левой руки — “*silent keys*”). Темп и характер обозначается термином “*vanneggiando*” (что в переводе с итальянского буквально обозначает “в бреду”). Можно предположить, что мелодия фуги символизирует человека, а пентатонический кластер — землю (прим. 50).

⁷⁴ Данное суждение исследователя, вероятно, имеет под собой почву, однако отличается большой субъективностью и очень сужает сферу образной трактовки музыки, лишает ее глубины и многомерности. Но именно такой подход к расшифровке семантики музыкальных произведений очень характерен для китайской музыковедческой школы, что уже неоднократно отмечалось в нашей работе.

Пример 50. Ван Лисан. «Песня земли». тт. 48–57

The musical score for Example 50 consists of two systems. The first system, measures 48-52, features a piano introduction. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of eighth notes. The dynamic is marked *pp*. The second system, measures 53-57, shows a more complex texture with multiple triplets and a 'silent keys' section. Performance markings include *vaneggiando* and *sempre p e legato*.

В первой части фуги тема сначала проводится трижды, соответственно, в As, Des и As-чжи ладу, переходя в небольшую интермедию (тт. 71–74). После этого начинается развивающий раздел первой части фуги, где тема уходит в далекую диезную сферу и образует стретту (тт. 78–82) (прим. 51).

Пример 51. Ван Лисан. «Песня земли». тт. 79–81

The musical score for Example 51 consists of two systems. The first system, measures 79-80, shows a complex texture with multiple triplets and a 'silent keys' section. The second system, measure 81, shows a more complex texture with multiple triplets and a 'silent keys' section.

Несмотря на экспозицию новой темы, которая получает свое индивидуальное развитие, вторая часть в целом воспринимается как развивающая, потому что новая тема не успевает пройти целиком в верхнем голосе, как начинается ее проведение в басу. Таким образом, прием наложения тем (стретта), сформировавшись в первом разделе, становится ведущим во втором. Аналогично первому разделу и ладовое развитие: от бемольной в диезную сферу.

Так готовится вторая часть фуги, построенная на новой теме с т. 84:

Пример 52. Ван Лисан. «Песня земли». тт. 82–88

Реприза фуги начинается с т. 100 возвращением первой темы и является своего рода «оптимистической кульминацией» фуги. В репризе соединяются обе темы, причем вторая приобретает характер противосложения, оживляя своим триольным ритмом торжественную медленную поступь основной темы. В момент слияния двух тем композитор использует достаточно много квартово-квинтовых созвучий, придающих звучанию музыки национальный колорит. В конце этого раздела (тт. 115–116) появляются интонации из темы прелюдии (as3-es2 des3-es2). В конце (тт. 120–126) музыка постепенно уходит в басы, здесь звучатдвигающиеся друг другу навстречу интонации прелюдии (нисходящие) и интонации фуги (восходящие). Пьеса завершается той же квартовой гармонией в глубоких басах, с которой и начиналась (b es as), все опять уходит в землю, из которой и вышло в начале.

Следующая часть — «Народные игрушки» — своего рода интермеццо, она наполнена радостью и представляет глубокий контраст к предыдущей части. Композитор обратился здесь к образам своего детства и поставил в нотах пометку “umoristico” (“юмористический”).

Пьеса предваряется следующим стихотворением [187, с.64]:

你也喜欢布老虎，泥公鸡，糖关刀，纸风车吗？

还有那不知疲倦的走马灯，傻里傻气的，

傻里傻气的木偶人……啊！那是我童年的梦。

Перевод строк примерно следующий:

“Вам тоже нравятся тигры из ткани, петухи из глины, мечи из сахара, колеса из картона? А еще эти неустанно крутящиеся фонарики, забавные марионетки... Ох! Это мечта моего детства.”

Ван Шичэн, брат Ван Лисана, прочитав стихотворение, понял, что впечатления, вдохновившие композитора на сочинение этой пьесы, связаны с ярмаркой «Фол» (также называемой храмовой ярмаркой), которая проводилась в его детстве каждую весну рядом с дворцом Цинъян, провинция Чэнду [118, с.58]. В это время дворец был окружен рисовыми полями, и каждую весну крестьяне этой местности делали перерыв в посадках, осушая поля и устраивая ярмарку цветов. Упомянутые в стихотворении мечи из сахара — сладости, которые художники делали из растопленного сахара, а затем продавали на ярмарке в виде фигурок цветов, птиц, рыб, людей и т.д. Во времена детства Ван Лисана такие расписные конфеты (также называемые Тан Гуань Дао) можно было встретить только в провинции Чунцин и ее окрестностях, где жил композитор.

В музыке присутствует несколько персонажей. Первый персонаж — это тигр из ткани, который изображается при помощи стремительного бега шестнадцатых, прерывающегося неожиданно (тт. 1–2, 6–7, 37–38, 41–42, нюанс “forte”). Вторым персонажем — игрушечный петух, который фигурирует на протяжении всей пьесы (он изображается репетициями шестнадцатых, имитирующими «квохтание», прерывающихся двумя расположенными рядом малыми секундами (тт. 4–5, 9–19 и т.д., нюанс “piano”)⁷⁵.

Прелюдия трехчастна, со вступлением. Во вступлении сформированы основные выразительные приемы: репетиции, гроздь малых секунд, моторный ритм. Все это создает юмористическую атмосферу и ассоциируется с конкретными визуальными образами. Тема прелюдии прямо вырастает из элементов вступления: раскачивающаяся в широком диапазоне, она проходит на фоне непрекращающихся репетиций шестнадцатыми и придает музыке неожиданно

⁷⁵ Сходные музыкальные средства для имитации крика петуха были использованы композитором в пьесе «Брат и сестра осваивают целину».

лирический оттенок, так как имеет признаки жанра колыбельной с т. 19 (прим. 53):

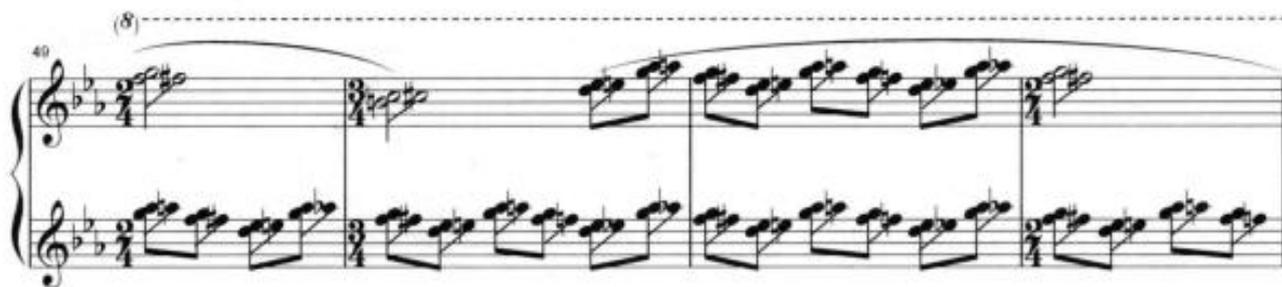
Пример 53. Ван Лисан. «Народные игрушки». тт. 16–25



Тема развивается секвенционно: уже с 25 такта она звучит на 1/2 тона выше, что способствует еще большей эмоциональной насыщенности.

Серединный раздел — с т. 31. Фактура уплотняется за счет того, что репетиции становятся октавными, а элементы темы звучат параллельными квинтами (тт. 31–34; 38–39). Жесткие малосекундовые созвучия расширяются и уплотняются, приобретая характер кластеров (прим. 54):

Пример 54. Ван Лисан. «Народные игрушки». тт. 49–52



С 58 такта начинается короткая динамизированная реприза. Интересно, что все предыдущее развитие, которое, казалось бы, могло привести к разгулу карнавальной стихии, вдруг обрывается на *sub. p.* и реприза начинается несколько таинственно. Основная тема проходит в высоком регистре в октавном изложении, сопровождаясь арпеджированными аккордами, имитирующими звучание китайской цитры гучжэн. Но аккордовая фактура быстро уплотняется, и завершается прелюдия звонкими, яркими аккордами (прим. 55):

Пример 55. Ван Лисан. «Народные игрушки». тт. 57–71

Образ забавных и неуклюжих марионеток показан в необычной теме фуги, разбросанной по разным регистрам. Разорванная паузами мелодия, охватывающая широкий диапазон, заставляет вспомнить стиль европейского пуантилизма. Прелюдия и fuga тематически связаны, хотя тема фуги отличается тем, что здесь использован «по-европейски» звучащий гармонический g-moll. Тема фуги очень необычна и представляет собой юмористическую «переброску» отдельных мелодических нот из одного регистра в другой (в ней присутствует явное сходство со скерцозной темой пьесы «Осенний лес» из «Живописи Хигасиямы Кайи»). Тема в основной тональности излагается два раза подряд (первый раз — соло, а во второй — вместе с противосложением), что необычно для фуги (прим. 56).

Пример 56. Ван Лисан. «Народные игрушки». тт. 72–81

Противосложение темы в этой фуге основано на ритмически измененных пентатонических попевках из прелюдии (b es c, f es c), здесь в процессе развития неоднократно также проводится «тема тигра» (сначала в виде активных шестнадцатых, а в заключении уже в виде распевных восьмых), в конце появляется «тема петуха». В момент кульминации, приходящейся на тт. 139–147, тема звучит одновременно с лирическими попевками из прелюдии, что может символизировать «олиричивание» театральных образов, переводя их в область воспоминаний. Форма фуги и методы тематического развития аналогичны предыдущим пьесам цикла, что позволяет говорить о том, что композитор выработал свой полифонический стиль, отвечающий его художественным устремлениям.

Последняя пьеса, «Горная деревня» — это изображение картины народного праздника, в которой, как всегда у Ван Лисана, скрыт символический смысл. Хотя здесь использованы элементы, присущие этнической музыке народности И, проживающей в провинциях Сычуань и Юньнань, в данном случае место действия — провинция Юньнань в южном Китае, где, кроме вышеупомянутой народности, проживает большое количество разных национальных меньшинств⁷⁶. Как справедливо отмечает У Рентана, метрическая переменчивость и ритмическая сложность вступления «символизирует разнообразие культурного фона и сложность танцевальных ритмов» (прим. 57) [114, с.54].

Пример 57. Ван Лисан. «Горная деревня». тт. 1–6

Maestoso (♩ = 48)

The musical score is written for piano in 2/2 time. It begins with a *Maestoso* tempo marking and a quarter note equal to 48 beats. The score consists of six measures. The first measure has a *f* dynamic and a *m.d.* marking. The second measure has a *m.s.* marking. The third measure has a *mp* marking. The fourth measure has a *rit.* marking. The fifth measure has a *rit.* marking. The sixth measure has a *rit.* marking and a fermata. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and features a complex, changing meter throughout.

⁷⁶ Провинция Юньнань — один из самых этнически разнообразных регионов Китая, в котором живет больше всего национальных меньшинств (26 из 56 народностей) [215, с.1248], что делает Юньнань такой неоднородной в культурном плане провинцией.

Произведение предваряют следующие строки композитора [187, с.70]:

险峻的山，质朴的人，酒后的歌舞，
散发着异香的花和草啊，愿春光与你们同在。

Слова стихотворения в переводе:

“Крутые горы, милые люди, пение и танцы после выпивки, дурманящий запах цветов и травы. Пусть весна пребудет с вами.”

В данном стихотворении композитор выражает свои теплые чувства к этой местности и людям разных национальностей и народностей, проживающих на ней. Впечатления, вдохновившие его на сочинение пьесы, связаны с посещением в 1970-х гг. гор Да-Лян (大凉山), куда Ван Лисан приехал для того, чтобы сделать пейзажные зарисовки. Сначала местные люди относились к нему с недоверием, однако потом, узнав, что он является художником, прониклись к нему симпатией и стали проявлять приветливость и гостеприимство, приглашая участвовать в местных фестивалях и танцах. Таким образом композитор познакомился с представителями народности И (彝族). Другим впечатлением композитора, отраженным в пьесе, является весенний фестиваль 1980 г. (встреча нового года по лунному календарю).

В прелюдии использованы начальные мотивы известной сычуаньской песни, которая очень популярна в Китае — «Счастливое Луосуо» (в переводе — «веселая болтовня»), которая была написана композитором Ян Юшэном (杨玉生). Сходство с интонациями этой песни, как считает Чжан Имин, завуалированное, неявное, поэтому большинство исследователей «Ташань» его не обнаружили [118]. Мелодия представлена ниже (прим. 58) [там же, с.66]:

Пример 58. «Счастливого Луосу» (народная песня). Заглавный мотив

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of four measures each. The first system has fingering numbers 5 and 3 in the right hand, and 1 and 3 in the left hand. The second system has fingering numbers 3, 5, 3, 4, 1 in the right hand and 3, 1, 3, 2, 5 in the left hand.

Композитор использует в прелюдии только «заглавный мотив» песни (в первых двух тактах). Кроме того, в прелюдии Ван Лисан имитирует звучание духового инструмента шэна, используя множество двойных нот. Шэн (笙)⁷⁷ — единственный инструмент народности И из Сычуань, на котором можно играть две ноты одновременно (иногда три ноты), и обычно он использовался в танце под названием «танец шэн» (笙舞)⁷⁸.

Следует отметить, что имитация игры на этом инструменте в основном направлена на передачу общего впечатления от ансамблевой игры, в которой, в силу особенностей настройки инструментов, порой используются ноты, находящиеся вне темперированного звукоряда (расстояние менее, чем полтона), что имитируется при помощи одновременного звучания на фортепиано больших септим (имитация «неточно взятой» октавы) и малых секунд (имитация неточно взятого унисона), а также периодически возникающих политональных созвучий. Вместе с тем, звучание фортепиано в этой прелюдии не следует точно

⁷⁷ Шэн (笙) — китайский духовой инструмент с тростниковой трубкой. Для изготовления корпуса шэна используется тыква-горлянка, а для изготовления труб — бамбук. Это распространенный инструмент среди этнических групп Юго-Западного Китая. В Ляншане, Сычуань, он популярен среди этнических групп И, Накси (纳西) и Ли-Су (傈僳) [241, с.352].

⁷⁸ Танец шэн (笙舞) или танец Хулушэн — древний народный танец народности И, с характерной для танца позой, когда тело движется вперед-назад в форме буквы "S". Входит в национальное нематериальное культурное наследие Китая [там же, с.352].

особенностям звукоизвлечения на шэне: особенность исполнения на этом инструменте двух нот заключается в том, что одна дудочка играет основную мелодию, а другая — только одну ноту на протяжении всего времени, своего рода бурдон (обычно вторая нота является основным тоном лада). Кроме того, на шэне можно исполнять только мелодии из звуков пентатонической гаммы, тогда как Ван Лисан часто использует хроматизмы.

В прелюдии показан танец народности И, который обычно исполняется с бамбуковым шестом в левой руке — так называемый «бамбуковый танец» (竹竿舞), распространенный у этнических меньшинств Ли, Мяо, Дай на юге Китая. Два длинных бамбука с каждой стороны служат основой для танца, два человека держат две палки бамбука за основание и то сближают, то отдаляют их друг от друга, создавая ритм танца. Танцор (танцоры) должны следовать ритму и следить за тем, чтобы палки не мешали их движениям, умело уворачиваясь от них. Долгое “*ostinato*”, вероятно, имитирует звон бамбуковых шестов во время этого танца.

Вместе с тем, если отвлечься от конкретных изобразительных моментов, которые не всегда улавливаются слушателем, в музыке прелюдии создается картина праздника, который проходит на открытом воздухе (не случайно квинты в левой руке хорошо передают ощущение реверберации от танцевальных шагов на открытом пространстве). Ощущение веселой разноликой толпы также хорошо передано через эффект полиритмии, который возникает в результате соединения постоянно повторяющихся комбинаций из трех восьмых в левой руке и перемежаемых короткими паузами групп шестнадцатых в правой руке. Кроме того, ощущение широты пространства создается через использование широких интервалов (секст, септим, октав) в правой руке (прим. 59).

Пример 59. Ван Лисан. «Горная деревня». тт. 7–12

В фуге отсутствует какой-либо материал из народных песен, но заданный в первом изложении темы большой разброс звуков (тема в первом изложении охватывает две октавы), а затем использование в музыке широкого диапазона и пустых кварт — порождают ощущение огромных пространств (прим. 60):

Пример 60. Ван Лисан. «Горная деревня». тт. 34–35

Можно предположить, что таким образом композитор передал ощущение необъятности горных массивов в регионе Да-Лян, а музыка отражается подобно эху и надолго задерживается в воздухе, проходя через большие пространства [114, с.54]. Интересным приемом, использованным композитором в фуге, является изложение (дублирование) темы фуги большими секундами (тт. 61–62), что является особенностью музыки многих меньшинств южного Китая (а следовательно, в данном случае присутствует «тематическая ссылка» на этническую музыку).

Масштабность картины народного праздника, обилие этнических деталей при сохранении строгой полифонической формы делают последнюю пьесу

истинным финалом цикла, придавая композиции логику и завершенность.

Выводы: Идея сочинения цикла прелюдий и фуг рассматривалась автором как попытка освоения «чужого» (в данном случае — европейского) композиторского опыта, о чем свидетельствует название — «Ташань» («Другие горы»), отсылающее к стихотворению Юн Чжао, в котором поэт говорит о необходимости использовать камни с «другой горы» как точило для собственного нефрита. Это была осознанная и подтвержденная автором попытка слияния полифонической техники письма с национальным содержанием, поэтому стилистические параллели с творчеством некоторых европейских композиторов (Б. Бартоком, И. Стравинским) совмещаются с образной сферой, присущей традиционной китайской культуре.

Пять пьес цикла «Ташань» представляют собой демонстрацию полифонического стиля Ван Лисана как с точки зрения формообразования и использования полифонических приемов, так и в образном и философском плане. Сюита «Ташань» является своего рода энциклопедией китайской культуры. Здесь представлены ее различные аспекты, зачастую не очень хорошо известные за пределами Китая, но, несомненно, обладающие вневременной ценностью и очень значимые для композитора. Произведение наполнено китайской философией и символикой, но для выражения подлинно китайского национального духа композитор использует те средства, которые дают возможность воспринять этот дух человеку иной (европейской) культуры. Музыкальный язык и принципы построения цикла и отдельных пьес совмещают этнические и европейские элементы музыкального языка, что позволяет максимально адекватно раскрыть содержание произведений.

Основным принципом формообразования в каждой прелюдии является характерная для китайской музыки свободная вариационность, которая сочетается с элементами мотивного развития темы. Акустические находки, имитация звучания народных инструментов, к которой прибегают практически все китайские композиторы, пишущие для фортепиано, а также специфическая ладовая основа придают произведениям выраженный национальный колорит.

В каждой из фуг (все они трехголосные) присутствует экспозиция тем, развитие и реприза. Основные полифонические приемы, которые Ван Лисан использует практически в каждой фуге — это стретты. Наложение тем при этом не обязательно приводит к драматическим кульминациям, как это обычно случается в европейских фугах, а всегда соответствует художественному замыслу данного конкретного сочинения. К более сложной полифонической игре можно отнести такие приемы как ритмическое увеличение или уменьшение тем («Каллиграфия», «Горная деревня»), автономизация противосложения, которое приобретают статус самостоятельной темы («Песня земли»), вычленение мотивов из темы и их секвентное развитие (везде в развивающих разделах). Смысл использования таких приемов, помимо художественно-образного, в освоении всех аспектов полифонической техники и возможность делиться этими секретами мастерства с молодыми китайскими музыкантами.

Взаимосвязь между прелюдией и фугой присутствует как на уровне образов, так и на уровне тематизма. В конце некоторых фуг («Каллиграфия и звуки циня», «Песня земли», «Горная деревня») в репризе возвращается тематизм прелюдии, замыкающий композицию, в пьесе «Народные игрушки» тема прелюдии проводится в «олириченном» виде (стремительный бег шестнадцатых заменяется певучими восьмыми), и только во второй пьесе, «Орнамент», отсутствует возвращение темы прелюдии, однако интонационная близость прелюдии и фуги с легкостью улавливается даже неискушенным слушателем. При этом цикл «прелюдия-фуга» композитор не наделяет теми коннотациями, которые обычно присущи европейским «малым циклам». В европейской традиции контраст прелюдии (токататы, фантазии) и фуги представляет собой идею двоемирия, выражение диалектического единства свободы и порядка, человеческой воли и Божественного закона. В данной сюите эти контрасты сняты, не случайно прелюдии и фуги объединены в одно произведение. Сближает части не только общая импровизационная основа, но и сюжетно-образная сфера, часто связанная с китайской народной традицией.

Помимо освоения европейских полифонических приемов развития и

формообразования, в цикле нетрудно обнаружить сходство с европейским жанром симфонии, в котором первая медленная пьеса может быть представлена как аналог вступления, вторая быстрая пьеса как сонатное аллегро, третья — как медленная часть, четвертая — как скерцо, и пятая — как праздничный финал. Однако отсутствие конфликтности, драматизма, присущего европейскому симфонизму, особенно первой части цикла – сонатному Allegro, отсутствующему в «Ташань», заставляет провести аналогию скорее с барочной сюитой, которая, в свою очередь, несла в себе зачатки будущего симфонического цикла. Эта аналогия особенно ярко проявляется в трактовке медленной части (в сюите это Сарабанда, в «Ташань» — «Песня земли») как наиболее значимой, как лирико-философского центра сюиты (в сонатно-симфоническом цикле центр тяжести перемещается на действенную первую часть, что не органично для китайского мировосприятия). Но и в трактовке лирического центра есть значительная разница между европейской и китайской традициями, поскольку медленная пьеса рассматриваемого цикла лишена субъективизма, присущего европейской лирике, а скорее отражает переживания целого поколения людей и всего народа. Важное значение имеет и последняя пьеса, представляющая образ народного праздника и выполняющая функцию финала цикла. Объективная картина народной жизни, неразрывно связанной с многовековыми культурными традициями и обрядами как высшей ценностью, соответствует национальному китайскому мировосприятию.

2.4. Основа китайского музыкального авангарда в творчестве Ван Лисана

Помимо освоения полифонических приемов письма и воплощения в полифонической музыке национальных образов, Ван Лисан прибегает также к композиторским техникам, которые и в европейской музыке сформировались только в XX в., а для китайской музыкальной культуры второй половины XX в. являются абсолютно новаторскими. Речь идет о додекафонии — методе сочинения музыки при помощи модификаций серии из 12 тонов хроматической гаммы. Эта техника, в Европе связанная с деятельностью нововенской школы и ее

последователей, наиболее полно использована Ван Лисаном в диптихе «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» (李贺诗意二首).

Обращение к творчеству поэтов древности — очень частая практика китайских композиторов [124; 137]. Традиционализм мышления, характерный для Китая, позволяет воспринимать древнюю поэзию как высказывание, отвечающее духовным запросам сегодняшнего дня. Стихи Ли Хэ (李贺), наполненные символической образностью и отражающие мифологическую картину мира, оказались актуальны для композитора, экспериментирующего с современными и весьма новаторскими для китайской музыки 1980-х гг. техниками композиции (см. об этом подробнее: [90, с.67]). Очевидно, что именно символизм и философская основа поэзии Ли Хэ побудила Ван Лисана обратиться к наиболее интеллектуальному способу сочинения — додекафонии.

Додекафония была известна китайским композиторам и до сочинения Ван Лисана, о чем свидетельствуют некоторые исследования истории китайской музыки. Так, в 1928 г. в статье Кэ Чжэнхэ «Музыка Шенберга» [156] дается краткое представление о Шенберге и его школе, и эта статья, возможно, является самой ранней китайской публикацией о додекафонии. В 1934 г. в журнале «Музыка» выходит статья молодого музыканта Цин Чжу «Реакционная музыка?» [174] в которой, как описывает историк китайской музыки Чжан Вэй, автор: “довольно подробно обсуждает не только музыку Шёнберга и его последователей, но и критикует бытовавшее в то время в Германии мнение, что музыка, написанная в этой технике, “стала реакционной” [224, с. 29]. В 1936 г. в статье «Атональность» Сун Чаншоу писал о двенадцатитоновой музыке как о “высочайшей неоспоримой чистоте гармонии и гармонического сочетания” [183, с. 36]. В 1930–1940-х гг. два немецких композитора, Вольфганг Френкель⁷⁹ и

⁷⁹ Вольфганг Френкель (1897-1983) — немецкий композитор, педагог; работал судьей в Берлине до прихода к власти нацистов в 1933 г., но покинул Германию и поселился в Шанхае в конце 1930-х гг. из-за антисемитской деятельности нацистов. В 1947 г. Френкель уехал из Китая в США. Его произведение «Три песни для оркестра» (для оркестра сопрано) — это лирическое произведение в китайской поэзии с использованием двенадцатитоновой техники, которое является свидетельством его пребывания в Китае.

Юлиус Шлосс⁸⁰, преподавали в Национальном институте музыки в Китае и обучали частных студентов в Шанхае, “хотя нет четких доказательств того, что они систематически обучали додекафонической технике” (цит. по: [224, с.32]). Однако их приезд определенно способствовал распространению современных западных композиционных техник, таких как додекафония, на китайской профессиональной музыкальной сцене.

В 1947 г., двадцатитрехлетний композитор Сан Тун написал два свободных атональных произведения для скрипки и фортепиано, «Ночная сцена» (Ван Лисан написал одноименную пьесу в 1995 г.) и фортепианную пьесу «В том далеком месте»⁸¹. Хотя эти два произведения не были написаны в строго додекафонной технике, но композитор использует принцип серийности, а акустически они звучат совершенно революционно для китайской музыки. Благодаря своей относительной технической и концептуальной зрелости, эти два произведения являются типичным примером изучения и применения западных современных композиционных техник китайскими композиторами этого периода.

Однако эти исследования и практика резко прекратились после 1949 г. После основания Китайской Народной Республики (КНР) под влиянием «левой» идеологии (что стало основной причиной того, что Ван Лисан и другие композиторы были заклеены как «правые» за критику симфоний Сянь Синхя и сосланы в отдаленные сельскохозяйственные провинции Китая) [86, с.29; 89, с.68], возникают политические движения разного масштаба (антиправые, Культурная революция и т.д.), что привело к чрезмерному идеологическому вмешательству государства в художественное и литературное творчество. Более двадцати лет такие современные техники как додекафония и атонализм считались «великим ядовитым сорняком» буржуазии [235, с. 56], осуждались как

⁸⁰ Юлиус Шлосс (1902-1973) — немецкий композитор, педагог. Друг, ученик и коллега Альбана Берга, сменил Френкеля на посту профессора композиции в Национальном институте музыки в 1947 г. (см. об этом подробнее: [176, с.10-15]).

⁸¹ Это произведение признано академическим сообществом как первое китайское атональное произведение.

формализм и рассматривались как ересь в музыке, так что композиторы не могли (или не смели) использовать их в своем творчестве.

После окончания Культурной революции интерес к современным композиторским техникам снова актуализировался [218, с.37]. Вокруг вопроса о возможности их применения возникали жесткие полемики. Так, композитор Су Ся выступил со статьей «Инновации и исследования», опубликованной в журнале «Народная музыка» в 1982 г. В частности, Су Ся утверждал, что серийная музыка была продуктом конкретных исторических условий, сложившихся в Европе начала XX века, и что композиторы социалистического Китая, прибегая к этой технике, презрели традиции в попытке быть новыми и своеобразными. Однако, утверждал Су Ся, они при этом только подражали другим, не создавая ничего принципиально нового, что было неправильно: “все это было, по сути, отражением буржуазной либерализации в нашей музыкальной жизни” [180, с. 13]. На это ответил Чжэн Инли статьей «Концепция “серийной музыки” и не только — и дискуссия с товарищем Су Ся» [233], в которой он высказал критику Су Ся с точки зрения определения серийной музыки. В общей сложности Су Ся и Чжэн Инли с 1982 по 1986 гг. опубликовали пять статей [180; 181; 233; 234; 235], в которых они продекларировали свои взгляды на распространение и восприятие современных западных техник в Китае. Как утверждает Чжан Вэй в статье «Исследование китаизации серийных музыкальных техник: развитие техники и теории двенадцатитоновой композиции (1980–1900)»: “две стороны дебатов представляют различные реакции и взгляды разных групп, когда после десятилетий политической самостоятельности мы вновь сталкиваемся с влиянием западной музыки и культуры из внешнего мира. Она охватывает различные аспекты: от политических, художественных, эстетических и исторических перспектив до наследования и инноваций национальных культур, и предполагает как понимание идеологии художественных жанров, так и восприятие различных технических средств, связанных с ними, и их связь с национальными стилями” (цит. по: [224, с. 33]).

Эти полемические страсти вокруг использования в композициях

додекафонии отражают диаметрально противоположное отношение разных китайских музыкантов к этой проблеме в 80-е гг. XX века. Ван Лисан был открыт для нововведений, но занимал скорее центристскую позицию, понимая, что прямое заимствование западных техник нецелесообразно, но в определенных ситуациях, в соответствии с общим замыслом произведения, они оказываются уместными и не разрушают своеобразия китайской музыки [204, с.4]. О своем отношении к серийной музыке автор писал в комментарии к одному из самых ярких своих додекафонных сочинений — «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ⁸²»: “в искусстве нет универсальной техники, как нет и абсолютно запрещенной техники, все зависит от того, уместна она или нет” [200, с. 93].

Соединение древней поэзии Ли Хэ с современной композиторской техникой не было случайным для Ван Лисана. Ли Хэ — один из самых странных поэтов своего времени. Считается, что он был последователем своих старших современников — Мэн Цзяо, Хань Юня, Ли Бая. Однако Ли Хэ при жизни не имел той известности, которой добились некоторые из его современников, так как прожил очень мало, был человеком болезненным и нелюдимым, но главным образом — из-за необычности своего поэтического стиля. Его стихи наполнены фантастическими и трагическими образами, а форма стихотворений не соответствует никаким из принятых в то время поэтическим нормам, он даже получил прозвище Гуйцай (鬼才; досл. с кит.: “дьявольский талант”), а духовный символизм его поэзии назван «почти непостижимым» [110, с. 523]. Однако в XX веке интерес к поэзии Ли Хэ возрождается⁸³. Некоторые исследователи называют его «самым эксцентричным поэтом эпохи Тан, возможно, и всей китайской поэзии» и «китайским Малларме» [там же, с. 523]. Такие оценки вызывают ассоциации с европейской поэзией и музыкой маньеризма: Торквато Тассо, Джезуальдо, — творчество которых также некогда было предано забвению, но

⁸² Ли Хэ (ок. 790–791 – ок. 816–817) — китайский поэт периода средней династии Тан. Сохранилось около 240 его стихотворений, составивших два сборника: «Собрание песен и стихов Ли Хэ» и «Вай цзи» [215, с.306].

⁸³ Ли Хэ оказался «одним из трех Ли» (вместе с Ли Баем и Ли Шаньинь), которыми восхищался Мао Цзэдун.

вновь услышано в современную эпоху. Именно интеллектуальное начало поэзии Ли Хэ, ее философская основа, отраженная в символических образах, дала основание Ван Лисану выбрать серийную технику как наиболее адекватный способ музыкального воплощения подобных стихов.

Два стихотворения, положенных в основу диптиха Ван Лисана, сами неразрывно связаны, хотя и не задуманы поэтом как «малый цикл». Для того, чтобы понять смысл этих стихов, необходимо обратиться к традиционной китайской философии, проникнуть в суть образов и символов, лежащих в основе этих таинственных текстов.

Первое стихотворение – «Мечта о небесах» (梦天) [187, с.75]:

老兔寒蟾泣天色，云楼半开壁斜白。
玉轮轧露湿团光，鸾佩相逢桂香陌。
黄尘清水三山下，更变千年如走马。
遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻。

Перевод с китайского [9, с. 390]:

*“Старый заяц и грустная жаба тоскуют на бледном небе.
Облачные дворцы опустили косые лунные стены.
Яшмовое колесо прокатилось по травам в росистом блеске.
Фениксовые подвески бессмертья цветут на коричневой ветке.
Желтый прах и прозрачная влага молчат под Тремя горами.
Тысячелетия, точно кони, в пути друг друга сменяют.
Издали Равные области вижу, как девять колечек дыма.
Невозмутимые воды моря в широком блюде застыли.”*

Уже первое стихотворение отправляет к традиционной китайской философии и к «И цзин» — «Книге перемен»⁸⁴ [47, с. 653]. «В императорском

⁸⁴ «И цзин» (易经) или «Чжоу И» (周易) — наиболее ранний из китайских философских текстов. Во II веке до н.э. был принят конфуцианской традицией как один из канонов конфуцианского Пятикнижия [242, с.151]. Считается, что к созданию Книги перемен имеет отношение мифический император Фу-Си, который, по легенде, правил Китаем в XXIX веке до н.э. Фу-Си «почитается в Китае как культурный герой, «которому приписывалось изобретение

Китае заяц — олицетворение принципа «инь» и предвестник удачи» (цит. по: [55, с.441]). «Жабы... считаются символами Луны, влаги, вестниками дождя и поэтому связываются с богатством и удачей. В рамках философской системы «инь-ян» жабы ассоциируются со знаком «инь» (цит. по: [там же, с.467]). К «инь» имеют отношение и другие образы этого стихотворения: желтый цвет, влага, воды моря. Однако уже в этом стихотворении звучат мотивы, отправляющие и к полюсу «ян»: это прежде всего «яшмовое колесо»⁸⁵ (цит. по: [там же, с.372]), а также кони и Три горы, возвышающиеся над «желтым прахом» и «прозрачной влагой» (символами «инь»). То есть возникает полная картина мира, но в состоянии меланхолического ожидания («Тысячелетия, точно кони, в пути друга друга сменяют»). Объект ожидания тоже требует расшифровки: «Издали Равные области вижу, как девять колечек дыма». Здесь важнейшее значение имеет число 9. «Девять... — это полнота, исполнение, достижение, начало и конец, целое, число небесное и ангельское, рай на земле» (цит. по: [там же, с.40]). Итак, меланхолия «Мечты о небесах» — в ожидании целостности и гармонии мира.

Второе стихотворение — «Император Цинь пьет вино» (秦王饮酒) [187, с.79] — построено на образах «ян»:

秦王骑虎游八极，剑光照空天自碧。羲和敲日玻璃声，劫灰飞尽古今平。
 龙头泻酒邀酒星，金槽琵琶夜枒枒。洞庭雨脚来吹笙，酒酣喝月使倒行。
 银云栉栉瑶殿明，宫门掌事报一更。花楼玉凤声娇狞，海绡红文香浅清，
 黄鹄跌舞千年觥。仙人烛树蜡烟轻，清琴醉眼泪泓泓。

Перевод с китайского⁸⁶:

“Император Цинь путешествует по космосу на тигровой спине, мерцание его меча освещает ясные, голубые небеса. Когда Сихэ бьет солнце,

рыболовных сетей, гадательных триграмм. Он научил людей охоте, рыболовству, приготовлению пищи (мяса) на огне».

⁸⁵ «В Китае с давних пор яшма — самый почитаемый из всех драгоценных и полудрагоценных камней. Он считается воплощением творческой силы Неба и всех человеческих добродетелей. Яшма относится к полюсу ян» (цит. по: [55, с.372]).

⁸⁶ Перевод Чжао Цзэхуа.

звенит стекло; пепел старого мира, сожженный дотла, развеивается повсюду; вечный мир царит.

Выпивая вино из фляги-дракона, он приглашает бога вина присоединиться к нему, его опрaвленная в золото пипа звенит дян-дян в ночи. Стук дождя по озеру Дунтин звучит как звуки флейты, глубоко в своем вине Император кричит на луну, заставляя ее изменить направление.

Серебряные облака сгустились высоко, рассвет приходит к украшенному драгоценностями дворцу; слуга объявляет о наступлении ночи. В цветочном дворце, с его нефритовыми фениксами, поет очаровательный женский голос. Служанка в желтом халате, украшенном малиновым узором, танцует и воспеваеt царствование Императора. Свечи источают легкий дым; глаза служанки наполнились слезами чистой воды”

Этот символический пространственный сдвиг вверх, на непостижимую высоту, возникает уже в первой строке: если предыдущее стихотворение начиналось с жабы и зайца, то это — с императора, скачущего верхом на спине тигра. «У китайцев тигр — царь зверей, повелитель всех обитающих на суше животных. Когда он имеет символику «ян», то, в соответствии с китайской традицией, занимает место, аналогичное льву на Западе, и олицетворяет власть, мужество, военную силу и ярость, которая нужна ему как защитнику» (цит. по: [55, с.465]). К категории «ян» относится и образ фляги-дракона, из которой пьет вино император. Дракон — солнечный знак, один из самых главных символов китайской мифологии. «В Китае это существо, имеющее наибольшую духовную силу — символ жизни и света» (цит. по: [там же, с.181]). Дальнейшее развертывание символической образности отражает процессы китайской космогонии, поэтическое изложение которой зафиксировано в «Книге перемен». «Согласно китайской легенде, Солнце ежедневно совершает свой путь с востока на запад в колеснице, запряженной шестью драконами. К вечеру колесница останавливается и возница (Сихэ) отдыхает» (цит. по: [там же, с.352]). Дождь во всех мифологиях является символом посланного с небес на землю блага. «Дождь — символ божественного благосостояния, нисхождения небесного

блаженства и очищения, плодородия. Символизм дождя совпадает с символизмом солнечных лучей, когда он олицетворяет оплодотворение и духовное открытие. Все боги Неба оплодотворяют Землю дождем» (цит. по: [55, с.114]).

В стихотворении «Император пьет вино» поэтически зафиксирован контакт «инь» и «ян»: «*Стук дождя по озеру Дунтин звучит как звуки флейты*», а дальше показан тихий экстаз и полная гармония от слияния символов этих двух начал: «*Свечи источают легкий дым; глаза служанки наполнились слезами чистой воды*». Так реализуется и достигает максимальной полноты мировая гармония – объект мечты из первого стихотворения Ли Хэ⁸⁷.

Космогонические учения китайцев имеют гораздо более светский характер, чем мифология и религия европейцев. Как пишут Л.П. и В.Л. Сычевы: «В классических книгах невозможно провести четкую границу между религией и философией (порой же там звучат даже атеистические нотки) — их никак нельзя поставить в один ряд с Библией и Кораном» [67, с.15] В китайском сознании взаимоотношения людей, сонм антропоморфных и зооморфных богов рассматривались как взаимоотношения природных сил, как дуализм Неба и Земли. Именно эти отношения становятся перводвигателем процессов, происходящих в Космосе, на земле, в человеческом сообществе [68, с.21]. Таким образом, можно говорить о натурфилософии китайцев, однако и она очень отличается от европейской. Всякое движение жизни — главный объект интереса китайской философии (не случайно и в традиционной китайской музыке часто используются открытые формы как знак вечного обновления) — обеспечивает соотношение противоположных начал — «инь» (мрак, холод, земля) и «ян» (свет, тепло, небо),

⁸⁷ Видимо, возможна и другая трактовка этого текста. Так, Тао Хэ пишет: ««Император Цзинь пьет вино» – это стихотворение об избалованном, эгоистичном императоре Тан Дезонге (唐德宗, 742–805). Вместо того чтобы использовать свою власть на благо народа, он предавался экстравагантному образу жизни и разгулу. Стихотворение представляет собой острую сатиру на императора» (см. об этом подробнее: [112, с.73]). Хотя поэт Ли Хэ не комментировал свои стихи, что вполне естественно, такая интерпретация представляется несколько поверхностной, и потому не вполне убедительной. Во-первых, поэтике Ли Хэ в целом больше присущ философско-символический стиль, чем прямолинейная сатира, во-вторых, не случайно Ван Лисан выбирает именно данную пару стихотворений, для которых пишет музыку на одну тему-серию. Это свидетельствует о том, что композитор видит в стихах общие мифо-поэтические образы, уводящие от поверхностных смыслов публицистических жанров.

трактуемых, как соотношение женского и мужского [62, с.24]. Однако, несмотря на внешнее подобие европейской диалектике, основанной на понимании единства и борьбы противоположностей, в мироощущении китайцев есть существенное отличие. Как пишут Л.П. и В.Л. Сычевы: «хотя в идее взаимодействия сил ян и инь заложено представление о чередовании господства Света и Тьмы, оно понимается не как противоборство гениев Добра и Зла, а как естественный ход развития природы. Слово “борьба” здесь может применяться лишь как риторическая фигура. Это не схватка Мардука с Тиаматом и не антагонизм Бога и Дьявола. Такое понимание совершенно исключается хотя бы тем обстоятельством, что силы инь и ян отождествляются с матерью и отцом и обе наделяются положительными свойствами» (цит. по: [67, с.11]). Если в европейском понимании столкновение противоположностей приводит к драматическому конфликту и трагедии, то у китайцев – к слиянию и экстазу [54, с.135].

Философский символизм, заложенный в двух стихотворениях Ли Хэ, вдохновил Ван Лисана на создание музыки, адекватной литературному первоисточнику по смыслу, но воссоздающий ту же философию музыкальными средствами. Именно поэтому он прибегает к серийной технике, трактуя ее весьма индивидуально, не следуя полностью рекомендациям Шенберга, а относясь к серии как к самостоятельному символу, с помощью которого можно передать китайскую космогонию (см. об этом подробнее: [90, с.64]). В основе обеих пьес лежит одна серия: это свидетельствует о двуединстве «инь» и «ян» как образе целостного мира. Причем в каждой из пьес это двуединство раскрывается по-своему, в соответствии с содержанием стихов, лежащих в основе замысла этой музыки.

Первая пьеса — «Мечта о небесах», само название которой свидетельствует об эмоции предчувствия, ожидания радости, — начинается с изложения серии (прим. 61):

Пример 61. Ван Лисан. «Мечта о небесах». тт. 1–10

Так формируется основной ряд серии, положенный в основу композиции обеих пьес:

Пример 62. Основной ряд серии — основы композиции «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» Ван Лисана

Получается последовательность интервалов: ч.5 – б.2 – м.3 – ум.5 – б.2 – м.3 – б.3 – м.3 – м.3 – м.2 – ч.4.

Структура серии отражает философский смысл произведения. Серию можно условно разделить на 3 сегмента. Первый сегмент из 4 звуков (es – b – as – f) представляет собой неполный пентатонический ряд (тетратоник) и имеет фольклорную основу, как и второй сегмент из 3 звуков (h – cis – e) — трихорд, также отсылающий к народным ладам. В образном плане это территория «инь» — женское, устойчивое, косное начало, стремящееся к покою и укорененности в традиции. Следующий сегмент из 4 тонов (с – а – fis – g), напротив, имеет опору на ум.3 + м.2, что создает диссонирующее и неустойчивое звучание. В данном случае это символизирует творческую энергию, силу и страсть, присущую «ян».

Последний интервал – ч.4 — является отражением начальной ч.5, замыкая серию. Это свидетельствует о диалектической связи противоположных начал.

Форма пьесы «Мечта о небесах» — трехчастная. В первой части серия проводится 4 раза, причем конец одного проведения всегда накладывается на начало следующего (прим. 63). В третьем проведении фактура усложняется, звуки серии собираются в вертикаль, образуя остро диссонирующие созвучия.

Пример 63. Ван Лисан. «Мечта о небесах». тт. 13–14



Однако, при динамике *p – pp* и ремарке “*dolcissimo*” это звучит не столько драматично, сколько фантастично, мистически. Можно предположить, что, при особом пристрастии китайцев к последовательному отражению в музыке поэтических образов, этот фрагмент соотносим со строкой «Желтый прах и прозрачная влага молчат под Тремя горами». В пользу этой версии говорит то, что звуки серии здесь перемешаны, их последовательность не соблюдена, что позволяет трактовать это проведение как развивающий (средний) раздел первой части, а в образном плане — как мечту о соединении «инь» и «ян». С т. 16 начинается последнее проведение — репризное. Однако реприза «синтетическая»: начинаясь, как в первом проведении, звуки серии выстраиваются в вертикали, как в третьем проведении, в результате чего реприза первого раздела сокращена (прим. 64):

Пример 64. Ван Лисан. «Мечта о небесах». тт. 16 – 19

С. т. 23 — второй раздел (тт. 23–46). Здесь серия ведет себя очень интересно. Первые 7 звуков расположены горизонтально, но транспонированы на квинту вверх — от В (что заставляет вспомнить о европейской сонатной форме и побочной партии), а последние звуки образуют фигурацию в верхнем регистре фортепиано, имитируя звучание колокольчиков (прим. 65):

Пример 65. Ван Лисан. «Мечта о небесах». тт. 22–23

Возникает фактурное расслоение, где каждый пласт имеет собственную выразительность, и в совокупности они передают дуальность мира, как «инь» и «ян» китайской философии. Первые 4 звука серии (неполный пентатонический ряд), проходя в нижнем регистре, ассоциируются с земным женским началом. При этом переливы колокольчиков в «бесплотном» верхнем регистре воспринимаются как звуки неба. В совокупности же они образуют вибрирующий кластер, который здесь можно трактовать как образ мироздания в его предчувствии, как тоску о бесконечно прекрасном. Постоянное варьирование серии, которая теряется в слуховом восприятии из-за повторения фигураций шестнадцатых в верхнем регистре, может символизировать идею вечного

движения и изменения. Серия вновь прослушивается в последних тактах раздела (тт. 45–46, где, опять-таки, первые 7 звуков, то есть тетрахорд и трихорд на бесполутоновой модальной основе) отданы нижнему регистру («инь», земля), а на них накладываются (разрушая последовательность появления интервалов серии) фигуры шестнадцатыми («ян», небо — прим. 66):

Пример 66. Ван Лисан. «Мечта о небесах». тт. 45–46

Так дробление серии и одновременное звучание ее разных сегментов символизирует неразрывную связь «инь» и «ян», демонстрируя это и акустически, и графически.

Условная реприза начинается с т. 47. Здесь серия транспонирована на квинту вниз (от As). От всего серийного ряда остаются первые 7 звуков, причем этот сегмент (условно — сегмент «инь») — звучит более решительно (ремарка “*rosso marcato*”), вытеснив мистическое звучание небесных колокольчиков. В образном плане это можно трактовать как подтверждение мысли о господстве в первом стихотворении Ли Хэ, а также и в первой пьесе по этому стихотворению, начала «инь». В продолжении репризы постепенно сокращается и этот сегмент: остается трихордовая бесполутоновая попевка, которая придает общему характеру звучания ярко выраженный национальный колорит (национальное в данном случае — приверженность традиции, безусловный знак «инь»).

Драматургия пьесы отвечает названию: мистический характер среднего раздела, который создавали высокие фигуры на основе хроматизированного сегмента темы — это воплощение мечты о небесной красоте и свете, но пентатонические сегменты темы в репризе вытесняют этот образ, что придает всему произведению меланхолический, даже несколько мрачный характер.

Вторая пьеса — «Император Цинь пьет вино» — прямое продолжение «Мечты о небесах», но не в смысле «развития событий», а в смысле «достраивания» целостной картины мина, в которой верх, Небо, «ян» господствуют, но не вытесняя начала «инь», а достигая с ним абсолютной гармонии. Эта пьеса более развернутая, в ней присутствует эпическое, повествовательное начало, и при этом очень необычная, не характерная для европейской музыки форма. В основе формы — вариации со вступлением и кодой, однако последовательность вариаций, основанных на смене фактуры и вариантах проведения серии, повторяется дважды — опять-таки варьируясь. Возможно, такой «панвариатизм» следует трактовать как образ непрерывного движения на фоне неподвижного и вечного Космоса. Таким образом форму можно трактовать следующим образом: тема и три вариации, повторенные дважды с варьированием, обрамленные вступлением и кодой. Развернутые вступление и кода придают форме черты трехчастности, а многократное повторение отдельных элементов (материала вступления и темы в основном изложении) — рондальности.

Начинается произведение вступлением пафосного, торжественного характера (тт. 1–23). Такой инструментальный зачин очень типичен для европейских рапсодий (в частности, Ф. Листа), которые, как представляется, могли служить Ван Лисану образцом для данного сочинения (прим. 67):

Пример 67. Ван Лисан. «Император Цинь пьет вино». тт. 1–10

The image shows a musical score for the beginning of the piece. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Moderato' and shows measures 1 through 5. The second system shows measures 6 through 10. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a repeating triplet pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. A red '12' is written below the first system, and a red '3' is written below the second system.

Здесь фортепиано имитирует звук пипы⁸⁸. То, что Ван Лисан использует такую звуковую имитацию, связано, конечно, с упоминанием звучания пипы в тексте Ли Хэ: «Его оправленная в золото пипа звенит дян-дян в ночи». В то же время, помимо чистой иллюстративности, можно предположить и более широкое смысловое толкование: пипа так любима и популярна в Китае, что существуют легенды о ее небесном происхождении, о чем свидетельствуют настенные росписи времен Династия Тан в гротах Юйлинь⁸⁹.

Приложение. Рисунок 16

Во Вступлении происходит постепенное формирование серии: звучат только первые 4 тона на фоне общего инструментального гула⁹⁰ (прим. 68):

Пример 68. Ван Лисан. «Император Цинь пьет вино». тт. 1–10

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system starts with a tempo marking 'Moderato' and a 4/4 time signature. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, often in groups of three (triplets). The right hand has a melodic line with some triplets and rests. The key signature has one flat (B-flat). The second system continues the piece, with similar rhythmic and melodic patterns. There are some markings like '12' and '8' below the staves, possibly indicating fingerings or measures.

Тема начинается с т. 24. Она проходит в октавном изложении, только

⁸⁸ Пíпа, также пипа́ (琵琶) — китайский 4-струнный щипковый музыкальный инструмент типа лютни. Один из самых распространённых в Китае музыкальных инструментов [241, с.406]. В Китае очень популярно произведение для пипы «Дом летающих кинжалов», основанное на народных мелодиях. Есть основание предполагать, что это произведение если не прямо вдохновило Ван Лисана, то подсказало характер фактуры и специфики звучания инструмента.

⁸⁹ Гроты Юйлинь (榆林窟) — буддийский храм, представляющий собой комплекс из 43 пещер, построенный во времена династии Северная Вэй. Расположены в 70 километрах к югу от уезда Гуачжоу (бывший уезд Аньси) в городе Цзюцюань провинции Ганьсу, находятся под юрисдикцией Дуньхуанского научно-исследовательского института. В 1961 г. включены Государственным советом в первую партию списка объектов охраны ключевых национальных культурных реликвий [217].

⁹⁰ Такое постепенное зарождение основной темы напоминает начало 9 симфонии Бетховена. Возможно, «бетховенский» эффект «рождения мира из хаоса» повлиял на замысел Ван Лисана — не как отсылка к конкретному произведению, но как прием.

последний сегмент — 10, 11, 12 тоны — берутся аккордом. Проведение замкнуто (репризно), так как заканчивается возвращением первых четырех тонов (тт. 28–29). Следует «проигрыш» на материале вступления, причем серия «достраивается» — с пропуском 4 тона. Звучание опять-таки очень картинно, эпично и напоминает жанр европейской рапсодии (прим. 69):

Пример 69. Ван Лисан. «Император Цинь пьет вино». тт. 22–32

Далее следуют три вариации, построенные на материале серии. Всякий раз меняются ритм и фактура. Ритм в процессе варьирования все время стремится к дроблению: сначала триоли, потом шестнадцатые, — что очень характерно для имитации колокольности, которая здесь безусловно присутствует. Пространственный эффект создается за счет широкого диапазона. Первая вариация — с т. 39 (прим. 70):

Пример 70. Ван Лисан. «Император Цинь пьет вино». т. 39

Имитация колоколов возвращает к образам первой пьесы, где тоже звучали колокольчики (см. прим. 66). Но мир как бы перевертывается в сравнении с первой частью цикла: фактурные паттерны перенесены в верхний регистр. Теперь именно они строятся на первых тонах серии, то есть на основе пентатоники, а хроматизированная вторая часть серии — в диссонирующих выдержанных аккордах, заполняющий нижний и средний регистры. При этом, поскольку серия выстраивается в вертикаль (четырежды в тт. 39–41), то фактически возникает кластер, что создает очень сильный акустический эффект и может трактоваться как воплощение космогонии: слияния «инь» и «ян».

Пример 71. Ван Лисан. «Император Цинь пьет вино». тт. 43–50

1234

5

6

7

8

9

10

11

12

8 9 10 11 12

Колокольная вакханалия продолжается и в следующей вариации (тт. 43–60). На слух эта вариация воспринимается как естественное продолжение предыдущего раздела, хотя меняется ритм (шестнадцатые) и фактура: мелодия и аккомпанемент разделяются на горизонтальные линии, причем в басу октавами проводится серия, а в аккомпанементе остаются паттерны из первых четырех звуков серии (прим. 71). В образном плане это момент наивысшего напряжения, экстатического восторга. По своему положению в пьесе он занимает центральное место и может быть сопоставлен с таким же центром композиции стихотворения Ли Хэ: *“Стук дождя по озеру Дунтин звучит как звуки флейты, глубоко в своем вине Император кричит на луну, заставляя ее изменить направление”*.

Этот раздел вполне законченный, даже замкнутый, так как в конце (тт. 57–60) движение 16-ми прекращается, серия опять собирается в вертикаль и экстатическое напряжение спадает.

Следующая вариация — с т. 61 — приносит успокоение и разрядку. Акустически — это голоса небесных колокольчиков: верхний регистр, прозрачность и нежность звучания. При этом это единственное место, где последовательность серии не выдерживается: перемешиваются и переставляются сегменты — трихорды: 7–8–9, 1–2–4, 7–2–3. Это смешение — как намек на спутанное сознание, сомнамбуличность, переход в иное эмоциональное состояние (прим. 72):

Пример 72. Ван Лисан. «Император Цинь пьет вино». т. 61

Ровно такой же контраст и переключение настроения возникало и в тексте стихотворения. Следующие за вышеприведенными строками стихотворения:

“Серебряные облака сгустились высоко, рассвет приходит к украшенному драгоценностями дворцу; слуга объявляет о наступлении ночи”.

Далее весь большой вариационный раздел, начиная с темы, повторяется еще раз в той же последовательности, постоянно видоизменяясь при сохранении единства фактуры и принципа работы с серией. Так, в тему, излагаемую опять-таки горизонтально в октаву, добавляются расщепленные секунды (т. 71) — это дает ощущение акустической связи темы с колокольностью, которого не было в первом проведении. Вариация на первую вариацию (тт. 75–78) фактически неизменна, а вторая (тт. 79–86) сильно сокращена. Зато следующая вариация (тт. 87–102) значительно расширена. Серия здесь то собирается в вертикаль (т. 89), то распадается на сегменты и приобретает характер свободной импровизации на основе серийных оборотов (напомним, что впервые в серии последовательность тонов была перепутана именно в третьей вариации), с эффектом звучания кластера. Но все игры с серией не влияют на общее состояние покоя и тихой радости, знаменуя умиротворение и гармонизацию мира после акта творения — соединения «инь» и «ян». Это — «тихая кульминация», приводящая к космичному звучанию репризы-коды (с т. 103 — до конца), соответствующей последним строкам стихотворения Ли Хэ. Таким образом, весь совокупный второй раздел вариаций идет по линии постепенного спада напряжения, что придает достаточно развернутой форме логику и единство.

В коде тоже два раздела. Сначала проводится полная версия серии в октавном изложении, как в первом целостном проведении. Заканчивается это проведение имитацией колокольности на основе первых тонов серии, но обогащенной расщепленными секундами. С т. 115 — возвращение материала вступления — «инструментальный проигрыш». Все это придает форме черты рондальности, уравнивает свободное варьирование средних разделов и тоже может быть трактовано как идея гармонии «инь» и «ян». Второй раздел коды можно считать эпилогом или заключением — с т. 125.

Пример 73. Ван Лисан. «Император Цинь пьет вино». тт. 124–144

The image displays a musical score for Example 73, consisting of four systems of music. The first system (measures 124-133) features a piano part in the lower register with a dynamic marking of *p* and a vocal line in the upper register with a dynamic marking of *m.s.* (mezzo-soprano). The piano part includes a triplet of eighth notes (measures 124-125) and a sequence of notes numbered 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. The second system (measures 129-133) shows the piano part with a dynamic marking of *pp* and the vocal part with a dynamic marking of *mf*. The piano part includes a triplet of eighth notes (measures 129-130) and a sequence of notes numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6. The third system (measures 134-138) features the piano part with a dynamic marking of *p* and the vocal part with a dynamic marking of *pp*. The piano part includes a triplet of eighth notes (measures 134-135) and a sequence of notes numbered 7, 8. The fourth system (measures 139-144) shows the piano part with a dynamic marking of *pp* and the vocal part with a dynamic marking of *pp*. The piano part includes a triplet of eighth notes (measures 139-140) and a sequence of notes numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Здесь еще дважды, истаивая и растворяясь в нежных звуках колоколов, проводится серия, причем в двух вариантах – семантически отсылающих ко всем предыдущим модификациям: сначала первый сегмент серии (с 1 по 6) звучит как

аккорд, а второй (с тона 7 по 12) выстраивается в нисходящий мелодический ряд, а во втором проведении – первый сегмент из 6 звуков — нисходящая мелодия, а второй сегмент — вертикаль (т. 135). Отголоски вступления, звучащие таинственно, затаенно, завершают композицию, полностью уравновешивая ее.

Выводы: Исходя из приведенного анализа можно сделать некоторые выводы о характере и смысле применения китайскими композиторами, в частности, Ван Лисаном, додекафонной техники. Очевидно, что построение серии не является для Ван Лисана чисто технической задачей. Эта интеллектуальная игра оказалась созвучна восприятию композитором философской поэзии Ли Хэ. Используя западноевропейскую композиторскую технику, автор остается в парадигме традиционного китайского мировосприятия, для которого серия из 12 тонов — это совокупность двух мировых начал: «инь» и «ян», а вся драматургия пьес раскрывает взаимоотношения между этими началами.

Принципы работы с серией у Ван Лисана очень просты: композитор использует чаще всего основной вид серии, практически не применяя обращений и ракоходов. Иногда серия проводится не целиком, с пропуском какого-либо тона. Наиболее характерный прием — выстраивание серии в вертикаль, причем серия может делиться на сегменты, и половина серии проводится по горизонтали на фоне собранного в аккорд второго сегмента серии. Иногда же серия делится на значительное количество сегментов (интонации по 3–4 ноты), и они перемешиваются между собой. Это делается для достижения художественного эффекта: образования акустического кластера, создающего пространственное звучание. Оно возникает в наиболее эмоционально насыщенных местах, может передавать экстатичность, полное слияние с Природой и Космосом (взаимодействие «инь» и «ян»), а может в тихом умиротворении и покое передавать гармонию совершенного мира. При этом интонации темы, разделенной на трихордовые или четырехзвучные пентатонические попевок, оставляют в звучании национальный колорит.

Две пьесы рассмотренного здесь малого цикла вызывают ассоциации с европейскими малыми циклами, где прелюдия и фуга, фантазия и фуга и т.д.

всегда рассматриваются как диалектическая пара стихии и порядка, воли и закона, человеческого и божественного начал. Причем завершение малого цикла фугой, как правило, более масштабной, помещает центр тяжести именно на вторую часть цикла. Ван Лисан трактует малый цикл несколько иначе, в соответствии с китайским представлением о космогонии и структуре мироздания. Абсолютное единство двух начал проявляется прежде всего в том, что обе пьесы написаны на одну тему-серию. Все структурные и акустические элементы, представленные в «Мечте о небесах», находят развитие и завершение в пьесе «Император Цинь пьет вино»: это принципы работы с серией, вариационность как основной метод развития, колокольность, возможность через использование различных фактурных приемов создавать пространственное, даже космическое звучание. Но никакие приемы фортепианной игры или европейской композиторской техники не лишают музыку Ван Лисана национальной идентичности, которой он добивается не только построением серии из сегментов народных ладов, но и имитацией звучания на фортепиано народных китайских инструментов, тесной связи музыки с литературным первоисточником и общим символизмом мышления, позволяющего воспринимать его додекафонные произведения как музыкальное воплощение традиционной китайской философии.

2.5. Китайский соцреализм, претворенный в творчестве Ван Лисана

Отдельная сфера творчества Ван Лисана — это фортепианные пьесы патриотической и революционной тематики, которые были ответом композитора на «вызовы времени». Идеи, образы и выразительные средства таких пьес соответствуют эстетике китайского соцреализма, который практически идентичен советскому соцреализму. Основные особенности этого направления развития искусства, описанные в работах современных искусствоведов (несмотря на отсутствие общепринятых и принимаемых всеми идей) — это опора на традицию (преимущественно романтическую и позднеромантическую, второй половины XIX – нач. XX вв.), песенность, народность (опора на фольклорные корни), сюжетность (понятность), доступность, «массовость», партийность (возможность

фиксации в идеологизированных терминах), мифологичность (ритуализированность) (см. об этом подробнее: [53, с.53–55]). Основная цель создания произведений в рамках эстетики соцреализма – «донесение до массового субъекта не специфически художественного, а мифологического содержания» поэтому «и образная система, и система средств выражения должны были в итоге выводить человеческое сознание за пределы собственно художественного текста и «подключать» его к «гипертексту» государственной мифологии и эстетики [119, с.125]. Для осуществления этого межтекстового перехода использовалась характерная для каждого вида искусства система канонов, согласно которым за тем или иным образом, тем или иным художественным приемом закреплялась *устойчивая функция*» (цит. по: [16, с.21]).

Как известно, социалистический реализм в Китае был принят в качестве основного художественного направления в 1949 г., когда была основана КНР (см. об этом подробнее: [84, с.245]).

В творчестве Ван Лисана присутствуют несколько произведений, которые соответствуют данному эстетическому направлению, среди них — «Мы идем по широкой дороге», «Песнь о партизанах». В них присутствуют все перечисленные выше особенности, присущие искусству соцреализма: песенность (использование песен в качестве основы), народность (использование мелодий, получивших большое распространение в народе), сюжетность (через явно выраженную программность, картинность образов), доступность (сознательное упрощение языка и формы), «массовость» (явная опора на массовый жанр марша), «партийность» (композитор использует известные песни популярных и значимых, в том числе и в политическом плане, композиторов, которые были созданы «по случаю» и привязаны к важным для Китая событиям, имевшим значение для общества и государства), мифологичность или ритуализированность (определенная «система канонов» для изображения идеи героической борьбы, всегда завершающейся сокрушительной победой и общим народным праздником), опора на западноевропейскую традицию музыкального романтизма (в том числе и через использование распространенного в искусстве романтизма жанра баллады,

который позволяет совместить все вышеперечисленные качества соцреализма).

Музыкальные произведения этого направления в творчестве Ван Лисана внутренне близки известным китайским фильмам второй половины XX века, в которых была отражена эстетика соцреализма и которые были сняты в период революционных изменений, становления нового социалистического (как официально провозглашалось) государства и посвящены революционной и освободительной борьбе. Среди них — такие кинокартины, как «Седая девушка» (白毛女, 1950), «Красный женский отряд» (红色娘子军, 1961), «Лэй Фэн» (雷锋, 1965) [119, с.128]. Популярность этих фильмов была столь велика, что на эти сюжеты были написаны оперы, а позже даже поставлены балеты⁹¹. Главное, на чем сосредоточены авторы фильмов — это вера в грядущую победу «царства справедливости» и народа над угнетателями. Последние в искусстве всегда представляются олицетворением всех пороков прошлого общества, причем все эти пороки должны быть полностью искоренены и сметены строителями социализма. Герои, ведущие борьбу, испытывают личные чувства (в фильмах присутствуют короткие лирические фрагменты), но лирика в таких кинокартинах всегда подчинена основной героической идее, а страдания, которые испытывают герои, терзаемые угнетателями, выражены в подчеркнута мрачной форме, но обязательно сменяются заключительным ликованием, которое предвкушается героями на протяжении всего фильма как мечта о светлом будущем.

Особенностью стиля произведений композитора, связанных с патриотической и народно-освободительной тематикой и близкой эстетике соцреализма, является нарочитое упрощение музыкального языка, опора на европейские принципы ладового мышления, которые основаны на тяготении к тонике, подчеркнутый оптимизм и праздничность образов. Если же говорить об

⁹¹ «Седая девушка» — первая китайская национальная опера, созданная в январе-апреле 1945 года авторским коллективом Академии им. Лу Синя и провозглашённая «образцовой» КПК. В 1965 году по мотивам оперы был поставлен балет. «Красный женский отряд» — фильм снят в 1960-м году, а в 1964 был поставлен одноименный балет группой авторов: У Цуцян, Ду Миньсинь, Дай Хунвэй, Ши Ваньчун, Ван Яньчао, с хореографией Ли Чэньсян, Цзян Цзуху и режиссурой Ма Юньхун.

основном стиле этого направления творчества Ван Лисана, то, безусловно, ведущим направлением здесь является фортепианный стиль позднего романтизма, с его колористическим разнообразием, изобразительностью, красочным использованием педали, виртуозными пассажами, мощными аккордами, россыпями октав, разбросом аккордов по разным регистрам (использование отдельных элементов музыкального языка XX века — слишком резкие для романтизма XIX века диссонансы, политональность — очень кратковременно и почти не нарушает основного стиля). В этом плане подход Ван Лисана полностью соответствовал подходу, который использовали представители советского соцреализма, по сути, занимавшиеся копированием стиля позднего романтизма, о чем пишет, например, В. Орлов: «Здесь истина состоит в том, что как раз основной сутью соцреализма являлась реставрация позднеромантического стиля, что в наибольшей степени наблюдалось в музыке. Так, только наставление создать «высокий стиль» в настоящем высказывании и являлось истинным; другие заявления — и «народность», и «руководство новыми чувствами» являлись всего лишь «присказкой», не имевшей к реальности никакого отношения. Как раз, именно копирование стиля композиторов-романтиков XIX в. и являлось подлинным требованием, предъявляемым советским композиторам» (цит. по: [53, с.56]).

Одно из произведений Ван Лисана, относящееся к данному направлению, «Мы идем по широкой дороге», является блестящей фортепианной аранжировкой известной песни китайского педагога и композитора, создателя более, чем двух тысяч песен, Ли Цзэфу (李劫夫, 1913–1976). Ли Цзэфу принимал участие в основании многих музыкальных школ Китая и был первым деканом Шэньянской консерватории. Его называли «народным музыкантом», потому что в своих произведениях он изображал жизнь обычных людей и своей страны. Многие песни композитора посвящены теме Второй китайско-японской войны. Кроме того, в период Культурной революции он сочинил более двухсот песен на стихи Мао Цзэдуна и внес большой вклад в популяризацию его идей. Его творчество всегда было откликом на события, происходящие в обществе. Например, когда в

мае 1966 г. в провинции Хэбэй (河北) произошла серия сильных землетрясений, то он отправился туда с целью поднять дух людей и тем самым вести свой вклад в ликвидацию последствий катастрофы (за тринадцать дней своего пребывания там он сочинил тридцать одну песню). Сам Ли Цзэфу так писал о своем творческом кредо: «Искусство — это инструмент для освещения истории и отражения реальности. Самое ценное качество искусства теряется, когда оно отделено от того времени, когда оно было создано» (цит. по: [120, с.55]).

Песня «Мы идем по широкой дороге» была сочинена Ли Цзэфу в 1962 г. после того, как премьер-министр Чжоу Эньлай (周恩来, 1898–1976) и руководители других центральных министерств проинспектировали Шэньян. После осмотра премьер-министр пригласил Ли Цзэфу и министра департамента культурной работы провинции Ляонин (辽宁省), Ань Бо (安波, 1915–1965), на встречу в резиденцию Чжоу для обсуждения текущей экономической ситуации. Он заверил присутствующих, что правительство Коммунистической партии выведет страну к светлому будущему из тяжелейшего кризиса, вызванного недавно закончившимся периодом голода в Китае⁹². Эта встреча произвела глубокое впечатление на композитора, и он сочинил несколько песен, которые были призваны поднять моральный дух народа, среди которых было в том числе и песня «Мы идем по широкой дороге».

⁹² Причиной голода были неправильно предпринятые шаги правительства Китая, которые привели к разрушению сельского хозяйства, промышленности и торговли страны.

Пример 74. Ли Цзэфу «Мы идем по широкой дороге».

我们走在大路上

行进速度

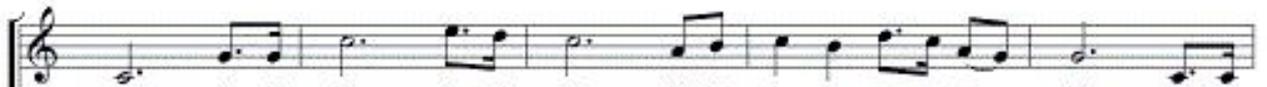
劫夫词曲
吉聿制谱



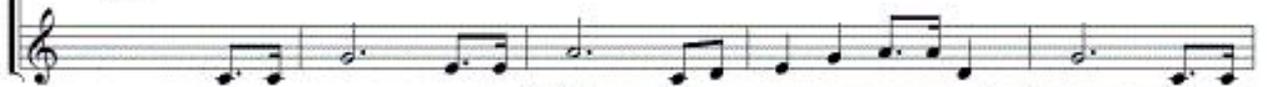
1. 我们走在大路上，意气
2. 革命红旗迎风飘扬，中华
3. 我们的道路洒满阳光，我们的
4. 我们的道路多么宽广，我们的



风发斗志昂扬，共产党领导革命队伍，披荆斩棘奔向前
儿 女 奋 发 图 强，勤 恳 建 设 锦 秀 河 山，誓 把 祖 国 变 成 天
歌 声 传 四 方，我 们 的 朋 友 遍 及 全 球，五 洲 架 起 友 谊 桥
前 程 无 比 辉 煌，我 们 献 身 这 壮 丽 的 事 业，无 限 幸 福 无 上 荣



方。向前进！向前进！伎俩气势不可阻挡，向前
堂。梁。光。



进！向前进！朝着胜利的方向。胜利的方向。



向。



Спустя всего два года — в 1964 г., Ван Лисан создает свою концертную пьесу «Мы идем по широкой дороге», основанную на мелодии Ли Цзэфу (прим. 75). Основная эмоция этой пьесы — ликование, которое проявляется не только в торжественной фактуре, но и использовании повышенных ступеней: II, IV, V.

Пример 75. Ван Лисан. «Мы идем по широкой дороге». тт. 1 - 15

作于1964年5月.

Moderato

*根据李劫夫同名歌曲改编。

After a song of same title by Li jiefu.

Данную композиции Ван Лисан предворяет оригинальными строками из одноименной песни Ли Цзефу «Мы идем по широкой дороге» [187, с.179]:

我们的道路多么宽广，
 我们的前程无比辉煌。
 我们献身这壮丽的事业，

披荆斩棘奔向前方！

Перевод данных строк песни звучит примерно следующим образом:

“Как широка наша дорога,

Как блестяще наше будущее,

Славному делу мы посвящаем себя,

Марш вперед, пробиваясь сквозь бурьян и тернии!”

Ван Лисан превращает мелодию песни в блестящую концертную пьесу, в которой он использовал как типично романтическую фактуру (охват широкого диапазона, переброска мелодии из одного регистра в другой, по-листовски рокошущие в басу трели, имитирующие стук барабанов, колокольность звучания, типично романтические полиритмические сочетания дуольных и триольных фигур, чередование торжественных и певучих фрагментов), так и элементы музыкального языка композитора XX века (смелые и неожиданные тональные сопоставления, политональные и полигармонические сочетания) (см. об этом подробнее: [89, с.85]). Кроме того, в музыке заметно использование национальных элементов: хотя сама мелодия написана в F-dur, однако в первой ее половине используется пентатоника, которая в некоторые моменты подчеркивается и в сопровождении (например, в первой половине второй вариации (тт. 23–30) певучий второй голос в правой руке играет пентатонический мотив (звуки f g a c d), благодаря чему в музыке возникают нетерцовые (квартово-квинтовые, секундовые) сочетания. Тот же эффект возникает и во второй вариации, выполняющей функцию средней части (тт. 50–51), но в тональности E-dur.

Пьеса написана в форме, сочетающей вариационность (как всегда, в свободной форме, с элементами вариантности и развития) и трехчастность.

Изложение темы и первая вариация следуют классическим канонам вариационной формы. В третьей вариации происходит развитие темы, которое лишено какой-либо напряженности, так как основано на двукратном неожиданном красочном смещении мелодии в другую тональность при сохранении общей мелодии. Начинаясь в такте 38 в тональности Des-dur, тема

неожиданно перемещается в такте 49 в тональность E-dur, а затем в такте 52 композитор, используя политональность, сразу перемещает мелодию в F-dur и победно заканчивает вариацию уже в этой тональности, но дальше, как будто не в силах сдержать ликование, музыка резко смещается на полтона вверх, в Fis-dur (тт. 54–56). В 56 такте ритмика единственный раз изменяется (на две четверти вместо четырех, благодаря чему возникает «эффект сбоя»), и тема, возвращаясь в основную тональность F-dur, проводится еще раз, причем в 66–67 тактах в басах одновременно с основной тональностью мелодии в аккомпанементе звучит мелодическая линия в тональности Fis-dur. Заканчивается пьеса благозвучно в тональности F-dur заключительным взлетом мелодии вверх на полторы октавы и пентатоническим заключительным созвучием.

Другим произведением данного направления является баллада «Песнь о партизанах», написанная в 1977 г., спустя год после окончания периода «культурной революции».

В пьесе использована мелодия известной и очень значимой для культуры Китая того времени одноименной песни (прим. 76) Хэ Люйтина (1903–1999), который признан одним из величайших композиторов в истории Китайской Народной Республики. В данном произведении Хэ Люйтин воспекает героические подвиги своих соотечественников, ведущих партизанскую войну несмотря на отсутствие необходимых боеприпасов. События, непосредственно вдохновившие композитора к созданию сочинения, произошли в 1937 г., когда он активно участвовал в антияпонской пропагандистской работе и проживал в штабе Восьмой Маршрутной армии (八路军) на юго-западе провинции Шаньси (山西省). Композитора позвали принять участие в обсуждении стратегии партизанской борьбы с японскими захватчиками, а однажды он был приглашен присутствовать на докладе генерала Пэн Сюэфэна, эксперта ведения партизанской войны. Когда генерала спросили, как можно сражаться, имея очень ограниченные запасы оружия, то он ответил: *“Когда у нас нет еды или одежды, мы отбираем их у врагов. Когда у нас нет никаких ружей или пушек, враги делают их для нас”* (цит. по: [148, с.3]). Действительно, армия испытывала огромный недостаток

боеприпасов, но использовала оружие, захваченное у врагов.

Хэ Люйтин был впечатлен подвигами партизан, их оптимизмом, гордостью, стойкостью духа и верой в победу. В процессе сочинения музыки звуки пулеметной очереди превратились у него в удары малых барабанов; вой сирен противовоздушной обороны — в фанфары труб. Образ быстро марширующих партизан трансформировался в оживленную тему «Песни о партизанах». Композитор был настолько вдохновлен, что сочинил песню за одну ночь [171]:

我们都是神枪手
 每一颗子弹消灭一个敌人
 我们都是飞行军
 哪怕那山高水又深
 在那密密的树林里
 到处都安排同志们的宿营地
 在那高高的山岗上
 有我们无数的好兄弟
 没有吃，没有穿
 自有那敌人送上前
 没有枪，没有炮
 敌人给我们造
 我们生长在这里
 每一寸土地都是我们自己的
 无论谁要强占去
 我们就和他拼到底

В переводе на русский язык текст песни звучит примерно следующим образом:

“Мы все меткие стрелки. Каждая пуля убивает врага. Мы все солдаты с крыльями, не боящиеся высоких гор и глубоких вод. В густых лесах наши товарищи разбили свои лагеря. Там, в высоких горах, находятся наши

бесчисленные братья. Нечего есть, нечего надеть? Враг будет снабжать нас. Без ружей, без пушек? Враг будет делать их для нас. Мы родились в этом месте. Каждая пядь земли принадлежит нам. Если кто-нибудь вторгнется туда, мы будем сражаться с ним до смерти”.

Пример 76. Хэ Люйтин «Песнь о партизанах»

游击队歌

贺绿汀 词曲

1=G

5 5 1 1 2 2 3 2 3 4 3 1 2 1 7 6 7. 6 5 5 5
 我们 都是神枪手，每一个子弹消灭一个仇敌，我们

1 1 2 3 4 5 6 5 6 5 3 2 4 3 0 5 1 1 1 2 2 3 2 3 4
 都是飞行军，哪怕那山高水又深。在密密的树林里，到处都

3 1 2 1 7 6 7. 6 5 5 1 1 1 2 3 4 5 2 3 4 3 1 1 2 7 1 —
 安排同志们的宿营地，在高高的山岗上，有我们无数的好兄弟。

3 3 3 2 2 2 3 2 3 2 1 7 6 5 3 3 3 6 6 6
 没有吃，没有穿，自有那敌人送上前；没有枪，没有炮，

2 2 2 3 4 5 0 5 5 1 1 2 2 3 2 3 4 3 1 2 1 7 6 7. 6 5 5 5
 敌人给我们造。我们生长在这里，每一寸土地都是我们自己的，无论

1 1 2 3 4 5 2 3 4 3 1 2 7 1.
 谁要强占去，我们就和他拼到底！

Эта песня пользовалась большой популярностью в Китае, она уменьшала усталость, повышала моральный дух и укрепляла веру в победу. Ее пели многие офицеры, солдаты китайских патриотически настроенных армий, она также стала популярной среди простых людей и распространилась по всей стране и даже за ее

пределы. Кроме того, эта песня прозвучала в известном в Китае фильме «Партизаны на железной дороге», что также способствовало увеличению популярности мелодии и усилило ее значимость. В 1943 г., когда Хэ Люйтин прибыл в Яньань, он получил похвалу от Мао Цзэдуна, который заявил: *“Песня партизан превосходна. Вы сделали доброе дело для нашего народа. Наш народ никогда не забудет Вас!”* (цит. по: [171]).

Песня написана в двухчастной репризной форме и имеет квадратную структуру. Она звучит в классическом европейском мажоре, поэтому имеет ярко выраженный волевой, действенный и целеустремленный характер, что в том числе подчеркнуто при помощи решительных квартовых попевок и присутствующего в мелодии тяготения к тонике лада. Кроме того, на протяжении всей песни (кроме кратковременного отклонения в тональность доминанты в 12 такте) композитор подчеркнуто использует только тона тонического трезвучия на сильную долю, что придает музыке песни особенный «жизнеутверждающий ореол».

В своей фортепианной пьесе «Песнь о партизанах» Ван Лисан использует мелодию песни, сочиненной Хэ Люйтином, полностью, без сокращений и изменений, подвергая ее затем вариационному развитию⁹³.

«Песнь о партизанах» была первой законченной композицией Ван Лисана, созданной после окончания периода Культурной революции, когда композитор после длительного перерыва смог наконец вновь вернуться к своей профессиональной деятельности. Сам композитор писал об этом произведении: *“Я использовал политональность, диссонантные созвучия и многое другое, но ни что из всего этого не было слишком радикальным. Я написал это произведение в жанре баллады, т.к. считал, что в таком виде оно будет легким для восприятия. Тем не менее, это произведение является весьма сложным технически”* (цит. по: [179, с.3]).

⁹³ Следует отметить, что создатель песни Хэ Люйтин не только знал, но и очень уважал и ценил Ван Лисана, поэтому в 1990-х гг. даже просил последнего сменить его на посту ректора Шанхайской консерватории, хотя в силу разных причин Ван Лисан так и не занял эту должность [179, с.3].

Композитор не случайно выбрал жанр баллады, который сочетает в себе народные элементы, повествовательность, яркость и театральность, опору на исторический сюжет (см. об этом подробнее: [89, с.84]). Этот жанр по своим характеристикам может быть достаточно органично «встроен» в китайскую культуру, в которой огромное значение имеет театрально-сценическая музыка. Баллада органически объединяет в себе повествовательность, лирику и драматизм, о чем писал, например, О.В. Соколов: “Создается музыкальный эквивалент народно-песенных, а одновременно и поэтических произведений этого жанра, «эпических по сюжету и лирико-драматических по форме»” (цит. по: [58, с.351]). Кроме того, жанр баллады был очень распространен в музыке композиторов-романтиков, и в данном произведении также явно присутствует романтическая приподнятость эмоций, а использование всей широкой палитры инструмента с типично романтическими «листовскими» приемами: виртуозными пассажами, охватывающими всю клавиатуру, россыпями октав, полиритмическими сочетаниями разложенных по разным регистрам «переливов» гармоний, разбросанными по разным регистрам аккордами, чередующимися в быстром темпе, говорит о том, что композитор сознательно обращался к романтическому стилю пианизма.

В музыке баллады присутствуют три основные образные сферы: революция и освободительная борьба в эмоционально приподнятом и идеализированном виде, достаточно кратковременные отклонения в сферу лирики и драматические образы (в середине), которые, как можно предположить, связаны с художественным изображением тех испытаний и трагедий, через которые прошли китайцы в борьбе за свою свободу.

Общая форма баллады — трехчастная, сочетающаяся с типичной для Ван Лисана свободной вариационностью (последняя в произведениях композитора, как и других китайских композиторов часто приобретает иногда черты вариантности). Следует отметить, что трехчастность здесь проявляется достаточно необычно, так как драматическая (даже с элементами трагизма) середина является небольшим по объему разделом (всего 21 такт), тогда как

крайние части, в которых использована вариационная форма, достаточно продолжительны (в пьесе всего 168 тактов). Таким образом композитор показывает преобладание основной светлой и победной идеи пьесы над драматическими образами испытаний и бедствий, неизбежно сопутствующих борьбе за свободу.

Начинается баллада в соответствии с традицией жанра, с эпического вступления. В данном случае это очень пафосное, трибунное высказывание, предваряющее будущие драматические события. Эмоциональный тон произведения задает начальная триольная интонация, имитирующая армейский горн (а также имеющая черты колокольности), которая будет использоваться композитором в качестве сопровождающей основную тему попевки в апофеозной третьей части (в ней заметны элементы пентатоники, так как используется последовательность d h e d), виртуозные пассажи через всю клавиатуру, плотная аккордовая фактура. Основу вступления составляет часть темы (из второй ее половины). Еще одним узнаваемым для европейского слуха элементом является золотой ход валторн, который был очень распространен в европейской батальной музыке.

Пример 77. Ван Лисан. «Песнь о партизанах». тт. 1–7

Magnifico (♩ = 116) 作于1977年

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line. The second system continues with more complex rhythmic patterns, including triplets and a 'mp' dynamic marking.

Таким образом композитор с самого начала подчеркивает некую гармоническую двойственность образа, в которой присутствует и типично европейское (золотой ход валторн), и национальное (начальная пентатоническая попевка). Два эти элемента, взаимно дополняющие друг друга как в идейно-образном, так и в стилевом плане, будут появляться на протяжении всей пьесы. Кроме того, сочетание европейских и китайских элементов языка выражается в том, что несмотря на явное господство мажорного лада, композитор периодически использует пентатонические созвучия (например, мажорное трезвучие с секстой⁹⁴) и нетерцовые гармонии. Кроме того, иногда Ван Лисан обращается также к резким диссонансам и политональности, что придает музыке остроту, но не выводит ее за пределы основной тональности и лада из-за краткости подобных эпизодов.

Далее композитор полностью излагает основную тему песни (тт. 17–34), которая, начинаясь одногласно в басах, постепенно поднимается все выше, расцвечивается все более мощными аккордами и приобретает торжественный облик.

В первой вариации композитор проводит первую половину темы в C-dur, а вторую — в As-dur (с кратковременным отклонением в Es-dur, как в оригинале темы). Первая половина темы звучит в басах, в сопровождении шестнадцатых, с пунктирным ритмом, которые, как считает Тао Хэ, имитирует звук пулеметной трели (см. об этом подробнее: [112, с.220]). Во второй половине темы мелодия песни сначала приобретает грозный характер, а затем рассеивается в лирических пассажах верхнего регистра.

Средний раздел (h-moll) начинается с т. 55 после короткой модулирующей связки в c-moll, воспринимаемой как неаполитанская гармония по отношению к следующему разделу. Здесь господствует таинственная, напряженная атмосфера, контрастирующая бодрой воинственностью вариаций. Нижний регистр, острые диссонансы, шелестящие трели, прерываемые резкими октавными возгласами,

⁹⁴ Следует отметить, что мажорное трезвучие с секстой нередко использовалось и композиторами-романтиками.

создают почти визуальную картину скрытных и опасных военных действий.

В этом разделе используются самостоятельный тематизм: это напряженный секундовый мотив, подчеркнутый диссонансом в виде большой септимы, обратным пунктиром и акцентом в правой руке, сопровождаемый тремоло в басу левой руки. Затем следует распевная мелодия маршеобразного характера, очевидно, олицетворяющая образ испытаний народа. Кульминацией раздела являются подчеркнута диссонансные возгласы малых секунд, идущих навстречу друг другу и создающие ярко трагический эффект и ниспадающие октавы, в которых можно явно услышать ту-цзе лад (ноты g fis d cis h). Как известно по анализу цикла «Живопись Хигасиямы Кайи», этот суровый лад был связан для композитора с образами тяжелых земных испытаний и состоянием сознания, погруженным в переживание трагедий человеческого существования.

Пример 78. Ван Лисан. «Песнь о партизанах». тт. 59–70

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 59-62) begins with a tempo marking of quarter note = 54. The right hand features a melodic line with accents and a dotted rhythm, while the left hand plays a tremolo accompaniment. The second system (measures 63-66) continues the melodic and rhythmic patterns. The third system (measures 67-70) shows a more complex texture with multiple melodic lines in both hands, including a prominent eighth-note figure in the right hand and a tremolo in the left hand. Dynamic markings include *m.s.*, *sf*, and *sf sf*.

После небольшой связки, переключающей в маршевую сферу основной темы, основная тема песни снова начинает завоевывать пространство (т. 75, G-dur). Сначала она звучит в верхнем регистре, потом постепенно охватывает весь диапазон фортепиано. Возвращение темы вариаций в основной тональности

воспринимается как реприза. Мотивное и тональное развитие в последних двух вариациях достигает максимальной интенсивности. Использование политональности, гармонии ув.3, виртуозные пассажи через всю клавиатуру, аккордовая плотность, – все эти приемы рисуют яркую картину боя, где тема приобретает героический, победный характер. Этот эффект достигается и ритмическим увеличением темы (сначала двойным, потом — четверным), придавая звучанию черты «высшей грандиозности» скрябинского размаха.

Очередную вариацию представляет собой драматургический эпилог (т. 132), построенный на теме в ритмической увеличении и с максимально плотной аккордовой фактурой, имитирующей колокольность. Возвращаются из первых вариаций звуки военных труб и барабанов. Как реминисценция, возникают интонации среднего раздела, но уже без того напряжения и зловещей окраски (“*con chiasezza*”, т. 162), что придает единство форме и логическую завершенность музыкальному «сюжету». Любопытно, что в конце композитор делает краткое лирическое отступление (тт. 162–164), а затем завершает пьесу торжественным провозглашением завершающего мотива темы и начальным триольным мотивом.

Таким образом, в этом произведении Ван Лисан, в соответствии с традициями соцреализма, показывает образ освободительной и революционной борьбы как праздник, который, хотя и нарушается порой драмами и трагедиями жизни, а также перемежается моментами лирических высказываний, тем не менее является основным состоянием, выражаемым в музыке.

Выводы: Эволюция творчества Ван Лисана представляет собой постепенное освоение европейских музыкальных стилей и композиторских техник конца XIX – XX веков, в полном соответствии с общими тенденциями развития музыкальной культуры Китая второй половины XX века. Это освоение идет очень быстрым темпом, что характерно для всех музыкальных культур, долгое время остающихся в рамках национальной традиции, но в определенный момент, продиктованный объективными историческими обстоятельствами, делающими прорыв к интеграции в общемировую культуру. При этом музыка китайских композиторов,

в частности, Ван Лисана, никогда не теряет национальной идентичности, а лишь использует европейские практики в качестве «камней с другой горы» для обогащения и доведения до совершенства собственных творческих замыслов.

Так, ранний период творчества композитора можно характеризовать как романтический, однако в китайской музыке (в частности, в творчестве Ван Лисана) отразился не весь эмоциональный и идейный спектр европейской романтической музыки, а только ее лирико-созерцательный аспект, связанный с любованием красотой природы и идеализацией народной жизни, что проявляется в опоре на народный мелодизм, пентатоническую ладовую основу, вариационный тип развития, не подразумевающий острых столкновений и конфликтов. При этом композитор использует широкие возможности фортепианных фактурных приемов, прежде не ведомых китайской музыке: мощные плотные аккорды, виртуозные пассажи, фактурные расслоения, обогащающие тембровую палитру. Эти приемы рождают яркий концертный стиль, характерный для расцвета европейского романтизма, но и здесь Ван Лисан остается в рамках приверженности национальной образности. Так, диссонирующие гармонии, сопоставления далеких тональностей, яркие кульминации связаны не с передачей трагических эмоций или острых конфликтов, а, например, с образами народных праздников, с имитацией игры на народных инструментах, нетемперированный строй которых в фортепианном изложении имитируется секундными расщеплениями, политональными наслоениями или смелыми фактурными приемами.

Дальнейшее развитие и усложнение музыкального языка приводит к появлению импрессионистского стиля. Это направление особенно органично для китайского мировосприятия, основанного на созерцании, бесконфликтности, объективном взгляде на мир. Естественно для китайской музыки, традиционно основывающейся на народных ладах и модальной гармонии, и ослабление тональных связей, использование гармонии как автономного красочного пятна, что способствует торможению времени, возможности погружения в растянутое мгновение. Но говорить о прямом копировании импрессионистского стиля не приходится, потому что образная сторона китайской импрессионистической

музыки связана не с прямой передачей «впечатления» от изображаемого объекта, а с восприятием его как символа, отсылающего к философскому и религиозному осмыслению мира. Таким образом, китайский импрессионизм смыкается с символизмом, что ярко проявилось в сочинении Ван Лисана «Живопись Хигасиямы Кайи».

Освоение таких новаторских для китайской музыки композиторских практик, как полифонические жанры прелюдии и фуги и додекафонная техника, имеют те же тенденции: средствами европейского музыкального языка передается национальное содержание. Поскольку и полифония, и додекафония — наиболее интеллектуальные, отчасти даже умозрительные стили европейской музыки, то и применение их связано с возможностью музыкальными средствами выразить наиболее сложные философские концепции и мировоззренческие постулаты. Для облегчения понимания замысла Ван Лисан как правило не только дает название произведениям, но и предписывает им стихи древних поэтов-мудрецов, в символической форме выражающих свои философские учения. Это рождает пример синтеза искусств, очень характерный для китайской культуры в целом. В традиционной культуре Китая поэзия, живопись, каллиграфия и музыка выступали в неразрывном единстве, что проявлялось в системе воспитания и образования нации и воплощалось, например, в китайских гравюрах, где, помимо изображения (часто включающего музыкантов, играющих на народных инструментах), присутствуют стихи, комментирующие изображение каллиграфическим письмом. Каждый образ этих гравюр наделен символическим смыслом и прочитывается, исходя из воспринятых в детстве представлений. Ван Лисан использует тот же принцип синтеза искусств, облакая образы древней китайской философии в полифоническую и додекафонную фактуру.

Творчество Ван Лисана неразрывно связано с его временем, с историческими и социальными событиями, происходящими в Китае, поэтому оно невозможно без обращения к современным реалиям, без произведений, отвечающим требованиям идеологической конъюнктуры. В творчестве Ван Лисана их не очень много, но тем не менее он создает несколько ярких и

интересных произведений, которые можно характеризовать как явление китайского соцреализма. Здесь очевидна ориентация на творчество советских композиторов и в идеологическом, и в стилистическом плане. Патриотическое содержание, торжественность и пафосность этой музыки, направленность на самый широкий круг слушателей определяют стилистику этих сочинений. Для них характерна опора на жанр массовой песни, как правило, маршеобразной. Мелодии яркие, легко запоминающиеся, развиваются по принципу вариаций, что приводит к их фактурному обогащению и расцветанию, когда на основе простых тем рождаются блестящие концертные фантазии, близкие листовским транскрипциям.

Таким образом, последовательный анализ эволюции творчества Ван Лисана позволяет трактовать его наследие как типичный продукт своего времени, как концентрированное выражение всех основных тенденций китайской фортепианной музыки второй половины XX века.

Глава 3. Детская музыка Ван Лисана

3.1. Общая характеристика детских произведений Ван Лисана

В фортепианном наследии Ван Лисана центральное место занимают произведения для детей. Обратившись к этой сфере еще в ранний период творчества, композитор сохранял интерес к ней на протяжении всей жизни. Одним из его первых шагов к широкой известности становится «Сонатина» (1957), задуманная как произведение для начинающих музыкантов. За нее 24-летний Ван Лисан был отмечен Первой премией конкурса пианистов Шанхайского государственного музыкального колледжа. В перечень детских произведений композитора входят также пьесы из «Сборника фортепианной музыки для детей» (1956), циклы фортепианных миниатюр «Рисунки младшего брата» (1999), «Каприччио о животных» (2007), а также ставший делом всей жизни автора масштабный цикл «Детская невинность» (1959–2007), венчающий позднее творчество Ван Лисана.

Детская музыка представляет собой особую жанровую сферу. С одной стороны, она естественным образом вбирает в себя все характерные черты стиля ее автора и его эпохи. С другой стороны — представляет собой оригинальное и специфичное явление. «Сниженность», «облегченность» исполнительских задач здесь вовсе не означает невысокого уровня художественных достоинств. Напротив, жанровая область детской музыки — одна из самых трудных и ответственных для композитора. По мнению С.А. Айзенштадта, «даже выдающимся мастерам далеко не всегда удается убедительно решить проблему соединения высоких художественных качеств с доступностью детям, а также педагогической целесообразностью на определенном этапе обучения. Здесь необходимо не только композиторское мастерство и соответствующий склад дарования, но и предельно осознанно и верно поставленные задачи» (цит. по: [1, с.17]).

В музыке европейских композиторов еще в XVIII веке возникла особая разновидность произведений, специально адресованных начинающим музыкантам (дидактические сборники И.С. Баха, входящие в учебный репертуар

произведения В.А. Моцарта и т.д.). В XIX столетии сложилась устойчивая традиция создания детской музыки. Теоретическое понятие «музыка для детей» было обосновано Б.В. Асафьевым, который впервые отделил ее от «музыки о детях» [6, с.98]. В работах А.М. Лесовиченко производится более тонкая дифференциация детской музыки на несколько разновидностей. Наиболее популярный вариант у композиторов XIX–XX вв. — «музыка для детского исполнения и слушания» [37, с.101]. Чаще всего такие произведения предназначались для маленьких пианистов и объединялись в циклы или «альбомы»: это «Шесть детских пьес» Ф. Мендельсона, «Альбом для юношества» Р. Шумана, «Детские игры» Ж. Бизе, «Детский альбом» П.И. Чайковского, «Моя Матушка Гусыня» М. Равеля, «Детям» Б. Бартока, «Детская музыка» С.С. Прокофьева, «Детская тетрадь» и «Танцы кукол» Д.Д. Шостаковича, «Тетрадь для юношества» Р. Щедрина и т.д.

Создание собственного репертуара для начинающих музыкантов — одна из первостепенных задач любой национальной школы, находящейся в стадии становления. Имея в распоряжении изобилие материала, созданного крупнейшими деятелями других стран, формирующиеся национальные школы тем не менее испытывают потребность создать свой собственный репертуар, основанный на фольклорных истоках. Этот процесс получил в русскоязычных трудах основательное рассмотрение на материале детской музыки республик Средней Азии. “В период формирования музыкального мышления начинающего пианиста, усвоения им навыков музыкальной речи особенно важна роль фольклорного начала” (цит. по: [31, с.3–4]), — пишет Э.А. Кирсанова. Такой материал наиболее близок слуховому восприятию детей и “открывает доступ к освоению музыкальных культур европейской традиции, способствует приобщению к фортепиано” (цит. по: [там же, с.11]). Сходную мысль по отношению к китайской музыке высказывает Ган Чуньян: “для того, чтобы все большее количество китайцев могли полюбить и принять европейское фортепианное искусство, необходимо иметь китайские произведения для фортепиано, которые соответствовали бы китайским эстетическим вкусам” (цит.

по: [138, с.272]). Для этого композиторам нужно было сочетать усвоенную на Западе теорию и технику с мелодией и художественными образами китайского колорита, что привело в итоге к появлению нового языка фортепианной музыки [157, с.28]. Таким образом, создание национального фортепианного репертуара для начинающих рассматривалось в Китае как задача первостепенной важности.

Пристальный интерес Ван Лисана к созданию произведений для детей во многом объясняется ситуацией с репертуаром для начинающих пианистов, сложившейся в Китае в XX веке (см. об этом подробнее: [88, с.59]). Первыми фортепианными произведениями китайских композиторов, как отмечают исследователи, стали пьесы для детей. Например, «Марш мира» (和平进行曲, 1915) Чжао Юаньжэня (赵元任), который позже стал частью детского цикла из четырех миниатюр (1919) [76, с.154]. И все же вплоть до второй половины XX века подобные опыты носили единичный характер. Более того, поначалу китайские пьесы для детей создавались практически в отрыве от реальности их исполнения: композиторы «начали писать свои собственные произведения для фортепиано еще до того, как появились китайские пианисты, способные самостоятельно давать концерты», — пишет Ло Сюэцзяо (цит. по: [157, с.38]).

В 1940–1950-е гг. одними из самых значительных авторов детской музыки стали композиторы, обучавшие молодого Ван Лисана в Шанхайской консерватории — Сан Тун и Дин Шаньдэ. Циклы «Весеннее путешествие» (春之旅组曲, 1945) и «Счастливый праздник» (快乐的节日, 1953) Дин Шаньдэ, а также «Маленькая сюита для детей» (儿童小组曲, 1958) Сан Туна до сих пор считаются основой китайского детского фортепианного репертуара.

Начавшийся всплеск развития детской музыки в Китае был прерван драматическими событиями периода Культурной революции (1966–1976). В результате внедрения новой политики в эти годы при обучении игре на фортепиано было запрещено использовать иностранные учебники, за исключением одного — базового учебника французского композитора и педагога Шарля Луи Ганона «Пианист-виртуоз. 60 упражнений для достижения беглости,

независимости, силы и равномерного развития пальцев, а также лёгкости запястья» («Le pianiste virtuose en 60 exercices, calculés pour acquérir l'agilité, l'indépendance, la force et la plus parfaite égalité des doigts ainsi que la souplesse des poignets») (см. об этом подробнее: [124, с.81]). Поскольку этого учебника было явно недостаточно, китайские композиторы активно обратились к созданию фортепианных произведений для детей — прежде всего, в разрешенном тогда жанре обработки народных песен. Именно в годы Культурной революции началась активная работа Ван Лисана над замыслом детского цикла. Фантазию композитора стимулировала мысль о том, чтобы сделать занятия с детьми плодотворными и эффективными.

Европейские композиторы, писавшие в XIX–XX вв. детскую музыку, находились, как правило, в иной культурно-политической ситуации, но импульс их работе чаще всего тоже придавала нехватка репертуара для маленьких музыкантов. Например, из записей Клары Шуман следует, что причиной появления «Альбома для юношества» Р. Шумана стала неудовлетворенность композитора имеющейся музыкальной литературой для начинающих: “Пьесы, обычно изучаемые детьми на уроках фортепиано, настолько плохи, что Роберту пришла мысль сочинить и издать тетрадь пьесок (вроде альбома) исключительно для детей”, — пишет Клара в своем дневнике (цит. по: [25, с.31]). Первые пьесы шумановского альбома предназначались для старшей дочери композитора.

Обращение Ван Лисана к детской музыке тоже было обусловлено заботой о близких ему детях: начав обучать фортепиано своего племянника У Цзиньвэня (吴进文), он обнаружил отсутствие подходящих нот и принял решение создать их сам. Впоследствии композитор занимался музыкой с детьми своих друзей и знакомых. Поэтому можно утверждать, что появлению детских произведений Ван Лисана во многом поспособствовала нехватка подходящего материала в китайской музыке тех лет.

После окончания Культурной революции необходимость обновления репертуара для детей стала очевидной. Многие идеологические запреты исчезают,

и композиторы берутся теперь за самые разнообразные жанры. К этому времени относятся циклы Дин Шаньдэ (丁善德) «Четыре маленькие прелюдии и фуги» (小序曲与赋格四首), Чжао Сяошэна (赵晓生) «Шесть концертных этюдов» (音乐会练习曲六首) и большое количество программных пьес и циклов. Начиная с 1980-х гг. фортепианное искусство в Китае делает в своем развитии небывалый рывок. В диссертации Хоу Юэ приводятся впечатляющие цифры статистики: если в 1980-е гг. в стране на фортепиано обучается несколько десятков тысяч детей, то в начале XXI в. их число доходит до 3–4 миллионов [80, с.9]. Естественно, что и потребность в учебных материалах в это время тоже возрастает в сотни раз. Очень многие китайские композиторы создают отдельные произведения и циклы для детей. Среди них — циклы Тан Дуна (谭盾) «Восемь воспоминаний в акварели» (八幅水彩画的回忆, 1978), Ли Иньхая (黎英海) «Зоопарк» (动物园, 1985), Ду Минсиня (杜鸣心) «Альбом для юношества нового века» (新世纪少年钢琴组曲, 2000), Чжоу Синьхуа (周新华) «Звуки и картины Памира» (帕米尔音画, 2004) и т.д. В это время, под влиянием тенденций «Новой волны», композиторы осваивают достижения европейской музыки XX века и активно внедряют в свое творчество новые технические приемы.

Сложившаяся атмосфера интенсивной работы над детским репертуаром вкупе с тенденциями обновления композиторской техники стала плодотворной почвой, на которой задумывалась и создавалась детская музыка Ван Лисана.

Интерес к этой сфере был продиктован и человеческой индивидуальностью композитора. Очень многие авторы, пишущие о нем, отмечают неизменную живость характера, чувство юмора, юношеское стремление радоваться и удивляться окружающему миру. Эти качества отмечает и близкий знакомый композитора, господин Чжан Имин, который любезно согласился дать интервью автору работы. «Господин Ван был оптимистичным, по-детски добрым человеком, который всегда воспринимал все происходящее с позитивом», — вспоминает Чжан Имин.

Мир детства, детских игрушек и забав постоянно вдохновлял композитора. Как вспоминали ученики Ван Лисана в Харбинском институте искусств, как педагог он совсем не был сухим и серьезным, напротив — привлекал своих учеников юмором и непринужденной атмосферой, царившей на занятиях [127; 145; 155; 165; 222]. Он сохранил в себе частичку детского мировосприятия и с радостью и непосредственностью стремился делиться этим с окружающими его людьми, подтверждением этому также служат сохранившиеся фоторафии композитора из личного архива его дочери, Ван Довэнь.

Приложение. Рисунки 17–18

Содержание фортепианных пьес для детей в творчестве Ван Лисана весьма разнообразно. Композитор стремился показать разные грани жизни ребенка, отразить его жизненные впечатления, интересы и ценности. Суммируя все многообразие созданных композитором детских произведений, мы выделили пять «сквозных» образных групп, встречающихся в большинстве его произведений. Ниже приводится их перечень с перечислением пьес, которые представляют каждую из групп.

- *Игрушки, игры, развлечения*: «Игры на железной дороге» из «Сборника фортепианной музыки для детей», пьесы «Детский велосипед», «Детский смех», «Кривое зеркало», «Юные друзья», «Мечты», «Игрушка» из «Детской невинности», цикл «Рисунки младшего брата», «Танец большеголовой куклы» из этого цикла.

- *Семья*: «Вспоминая старшего брата», «Любимчик» из «Сборника фортепианной музыки для детей», цикл «Рисунки младшего брата».

- *Природа*: «Под солнцем» и «После дождя» из Сонатины, «Крепкий цветочек» из «Рисунков младшего брата», цикл «Каприччио о животных», а также пьесы «Капли дождя», «Первый ясный день», «Вечерняя заря», «Утренняя музыка» из «Детской невинности».

- *Картины окружающего мира глазами ребенка*: «Ярость фермера» из «Сборника фортепианной музыки для детей», «Под светофором» из «Рисунков

младшего брата», «Телефонный звонок», «Баркарола», «Живая беседа» из «Детской невинности».

- *Образы национальной культуры* — та почва, на которой растет и формируется человек: «Танец горцев» из Сонатины, «Приходящее в чжэньюэ», «Синь Тянь Ю», «Визит Даокэ», «Сбор чайных листьев и ловля бабочек», «Каллиграфия на веере» из «Сборника фортепианной музыки для детей», «Пастушья песня» и три «Народных песни» из «Детской невинности».

Жанровый диапазон детской музыки Ван Лисана неширок: основным «строительным материалом» во всех его детских замыслах оказывается программная миниатюра — жанр, составляющий основу репертуара начинающих пианистов. В этом отношении композитор следует за сложившейся в европейской и китайской музыке традицией создания для детей небольших компактных пьес, составляющих сборники или циклы. Но объединяя миниатюры между собой, Ван Лисан рассматривает получившиеся многочастные произведения в жанровом отношении по-разному. Так, три программные пьесы, объединенные молодым автором единым замыслом, получают название «Сонатина» — видимо, по причине того, что в первой из пьес прослеживаются контуры сонатной формы. Почти одновременно с «Сонатиной» в свет выходит «Сборник фортепианной музыки для детей», где миниатюры не имеют образных или музыкально-интонационных связей между собой и предназначены для самостоятельного исполнения. В поздний период творчества все детские произведения Ван Лисана представляют собой циклы, объединенные более или менее прочными внутренними связями («Рисунки младшего брата», «Каприччио о животных», «Детская невинность»).

Несмотря на формальное обращение автора к различным жанрам (сонатина, сборник детских пьес, цикл), очевидно жанровое сходство всех перечисленных произведений: все они состоят из программных миниатюр и тяготеют к сюите — в некоторых случаях, более единой по замыслу («Сонатина», «Рисунки младшего брата», «Каприччио о животных»), в некоторых случаях — напротив, состоящей из

более самостоятельных пьес, допускающих изолированное исполнение («Детская невинность»).

Музыкальный язык детских произведений, независимо от стиля их автора, как правило, обладает устойчивым набором характерных для этой жанровой группы качеств. Разумеется, важнейшее требование здесь — техническая простота и лаконизм, доступность для исполнения начинающими музыкантами. Но не менее важно еще одно качество: ясность выражения и опора на общепринятые, легко воспринимаемые языковые элементы, «семантические фигуры» или «лексемы» [8, с.5]. Это характерное качество детской музыки выделил еще П.И. Чайковский, работая над «Детским альбомом»: *“весь смысл этих невинных и близких к банальности вещей в том, что они предназначены для детей!!!”* — писал он П. Юргенсону (цит. по: [83, с.246]). В действительности музыку Чайковского едва ли можно упрекнуть в банальности, но в этом высказывании русского композитора содержится очень важная мысль, которая сегодня активно развивается исследователями. Ведущим элементом поэтики фортепианных «детских альбомов», как отмечает А.И. Булкин, является *“функция посредника между профессиональным музыкальным искусством и его не всегда подготовленными слушателями”* (цит. по: [11, с.13]). Отталкиваясь от той же идеи, С.А. Айзенштадт приходит к следующим выводам: *“чрезвычайно существенным «условием» создания художественных произведений для детей является максимальная типизация образов, предельная узнаваемость, сосредоточенность на особо ярких родовых признаках, а не на поисках индивидуального многообразия”* (цит. по: [1, с.17]).

Как мы увидим в дальнейшем, важнейшим качеством детской музыки Ван Лисана тоже является продиктованная этой жанровой сферой «узнаваемость», связанная с лаконичностью высказывания и обращением к типизированным образам и интонациям.

Особую роль в музыкальном языке Ван Лисана сыграла его опора на китайский фольклор (см. об этом подробнее: [88, с.64–66]). Во многих случаях композитор охотно цитирует народные темы (цикл «Детская невинность»),

постоянно использует ладово-интонационные, фактурные и тембровые приемы, присущие национальной музыке. Более подробно мы это рассмотрим при анализе отдельных сочинений.

Первым среди завершенных детских циклов Ван Лисана стал цикл «Рисунки младшего брата» (小弟的画, 1999), состоящий из трех частей: «Крепкий цветочек» (顽强的小花), «Танец большоголовой куклы» (大头娃娃的舞) и «Под светофором» (红绿灯下). Предшественником этого произведения стал цикл «Живопись Хигасиямы Кайи» (东山魁夷画意), созданный в 1979 г. Но теперь «музыкальная живопись» Ван Лисана приобретает детский, наивный и искренний, но в то же время мудрый характер. Обратившись к жанру «рисунка», композитор воплотил свой многолетний интерес к художественному творчеству. Пытаясь запечатлеть зрительные образы, он прибегает к приемам импрессионистской музыкальной звукописи, а кое-где не избегает явных аллюзий к музыке К. Дебюсси («Танец большоголовой куклы» — «Кукольный кек-уок») и М. Равеля («Крепкий цветочек» — «Ундина»).

Поздний цикл «Каприччио о животных» (动物随想, 2007) более узок по тематике, чем завершенный одновременно с ним масштабный цикл «Детская невинность». Каждая из девяти пьес в его составе связана с образом животного. Подобный замысел, конечно, напоминает о «Карнавале животных» К. Сен-Санса. Но у китайского слушателя возникают не менее явные параллели со знаменитым фортепианным циклом «Зоопарк» Ли Иньхая. И все же Ван Лисану удается найти здесь собственный подход: он не столько дает «портреты» животных, сколько предлагает звучащие картины, связанные с ними («Танцующая поступь слона», «Верблюжий колокольчик в пустыне», «Лягушачий оркестр» и т.д.). Стиль автора демонстрирует здесь эволюционные изменения, в сравнении с «Рисунками младшего брата». Отказываясь от импрессионистских средств, Ван Лисан использует более современные приемы: «колючую» двенадцатитоновую тональность, полиритмические наложения, красочные гроздья кластеров («Медведь играющий на аккордеоне», «Загнанная в клетку змея» и др.)

Для более пристального рассмотрения детской музыки Ван Лисана остановимся подробнее на двух его циклах: это состоящая из трех частей-миниатюр «Сонатина» и семнадцать пьес, объединенных под единым названием «Детская невинность». Они представляют начало и итог творческой деятельности автора и дают возможность увидеть, как эволюционировал его стиль.

3.2. «Сонатина»

«Сонатина» (1957) является одной из первых серьезных композиторских работ Ван Лисана, которая принесла ему большую известность в профессиональных творческих кругах (см. об этом подробнее: [173, с.67]). Она была создана в студенческие годы в качестве задания по классу композиции, которую Ван Лисан осваивал под руководством Сан Туна. Изначально произведение сочинялось специально для исполнения детьми на уроках в детской музыкальной школе при Шанхайском государственном музыкальном колледже. Однако в учебный репертуар «Сонатина» в те годы не вошла, т.к. была слишком сложной, а исполнительский уровень детей-музыкантов в Китае тогда оставлял желать лучшего. Позже Ван Лисан успешно исполнил это произведение на конкурсе пианистов при Шанхайском государственном музыкальном колледже. В 1981 г. «Сонатина» была опубликована издательством «Народная музыка» (人民音乐出版社) [193] — и с этого времени прочно вошла в репертуар юных китайских музыкантов.

В «Сонатине» Ван Лисан использует художественные образы и темы, близкие национальным традициям китайского этноса и народных меньшинств Китая (см. об этом подробнее: [93, с.47]). Этим объясняется выбор средств музыкальной выразительности, которые придают произведению национальный колорит и живописность. Произведение включает в себя три части, каждая из которых имеет название: «Под солнцем» (在阳光下), «После дождя» (新雨后) и

«Танец горцев» (山里人之舞)⁹⁵. В соответствии с европейскими традициями сонатного жанра, в произведении три части: *Vivente – Sereno – Festivo*. Однако с точки зрения жанровых особенностей произведение больше напоминает программную сюиту, обогащенную элементами сонатности. Интонационная природа тематического материала, а также отсутствие драматизма, светлый характер и картинность, в целом свойственные китайской музыке, подчеркивают национальный характер сочинения.

Весьма оригинальна, с точки зрения структуры, форма первой части («Под солнцем»). В ней выделяются все характерные разделы и партии сонатной формы, однако ведущее ее свойство — утверждение в результате экспозиционного процесса новой тональности — у Ван Лисана отсутствует: заключительная партия экспозиции (т. 80) написана в той же тональности, что и главная. Это придает всей форме черты рондо и более соответствует китайской фольклорной традиции, чем целенаправленное тональное развитие в традиционной европейской сонатной форме. Но поскольку подобная трактовка сонатности нередко встречается в китайской музыке⁹⁶, то при анализе далее мы будем использовать терминологические обозначения разделов сонатной формы.

Главная партия первой части «Сонатини» интонационно очень близка фольклорным мелодиям, встречающимся в классическом китайском народном инструментальном концерте «Сотни птиц поклоняются Фениксу»⁹⁷ для духового инструмента сона (唢呐)⁹⁸. Однако речь идет не о прямом цитировании, но о

⁹⁵ Названия частей были добавлены в 1981 г., во время публикации, для облегчения понимания образного содержания произведения [144, с.41].

⁹⁶ В качестве примера приведем, в частности, сонатное аллегро 2 части Скрипичного концерта «Туюнь» Го Вэньцзина.

⁹⁷ «Сотни птиц поклоняются Фениксу» (百鸟朝凤) — популярное в Китае концертное произведение на фольклорной основе, изначально являвшееся музыкальным сопровождением к древней Хэнаньской опере [238, с.29]. Как самостоятельное инструментальное сочинение было представлено в нотном виде в 1953 г. Отличительной чертой произведения являются многочисленные звукоподражания голосов различных птиц, преимущественно обитающих на территории Китая.

⁹⁸ Сона (唢呐) — традиционный китайский двухголосый деревянный духовой инструмент, и относится к семейству гобойных инструментов, обладает уникальным темпераментом и

воссоздании отдельных образно-интонационных особенностей произведения, а также об использовании приемов игры на фортепиано, максимально имитирующих особенности богатой палитры звучания китайских народных инструментов.

Пример 79. Ван Лисан. «Под солнцем». тт. 1–5

Vivente (♩ = 160) 作于1957年

Главная партия первой части написана в форме повторенного периода с расширением, между повторениями имеется связка на новом музыкальном материале (тт. 17–22). Мелодия темы основана на звуках юй-лада от «ля»⁹⁹. Вся тема проходит на фоне чередования двух интервалов: квинты и терции, имитирующих игру на шэне (笙), подобные интервалы можно обнаружить и в аккомпанементе «Сотни птиц поклоняются Фениксу» [146] (прим. 80):

Пример 80. «Сотни птиц поклоняются Фениксу» (аккомпанемент)

тембром. Была завезена в Китай из Восточной Европы и Западной Азии с открытием Шелкового пути в III веке н.э [241, с.679].

⁹⁹ Здесь и далее при анализе ладовой основы музыкальных тем мы используем классификацию пентатонных ладов, с древнейших времен сложившуюся в китайской теории музыки, согласно которой каждая из ступеней пентатоники может выступать в роли ладового устоя. Таким образом, выделяется пять вариантов пентатонного лада: гун (宫), шан (商), цзюэ (角), чжи (徵), юй (羽). Гун-лад имеет структуру б.2 + б.2 + м.3 + б.2, шан-лад – б.2 + м.3 + б.2 + м.3, цзюэ-лад – м.3 + б.2 + м.3 + б.2, чжи-лад – б.2 + м.3 + б.2 + б.2, юй-лад – м.3 + б.2 + б.2 + м.3. (см. об этом подробнее: [72, с.192]).

Ван Лисану удалось найти оригинальный способ звукоподражания: однообразное чередование одинаковых интервалов является имитацией воркования самца большой горлицы. Низкое и глухое, оно представлено постоянно повторяющимися интонациями одинаковой длины и громкости, причем за более высокими тонами следуют два более низких.

Художественная сторона ритмического рисунка основной мелодии главной партии также вдохновлена концертом «Сотни птиц поклоняются Фениксу». Здесь композитор изобретательно имитирует звучание народных гонгов и барабанов (锣鼓), воспроизводя широко используемый в китайской музыке рассеянный ритм — «саньбань» за счет постоянной смены размера (3/4–5/8–3/4–5/8–2/4).

С т. 17 начинается связка, построенная на звучании ув. 1 (прим. 81):

Пример 81. Ван Лисан. «Под солнцем». тт. 17–22



Образным содержанием выдержанного аккомпанемента является продолжение имитации голоса большой горлицы. Увеличенная прима, очень часто употребляемая китайскими композиторами в различных гармонических сочетаниях, использована здесь Ван Лисаном для воспроизведения обертоновых призвуков народных нетемперированных инструментов. Это позволяет композитору придать гармонии особенную свежесть, остроту и фольклорный колорит.

Побочная партия (с т. 44) — “Cantabile” — в новом ладе: гун-лад от «фа». В левой руке используются непрерывно чередующиеся интервалы чистой квинты *f-c* и интервалы чистой кварты *a-d* (прим. 82):

Пример 82. Ван Лисан. «Под солнцем». тт. 49–52



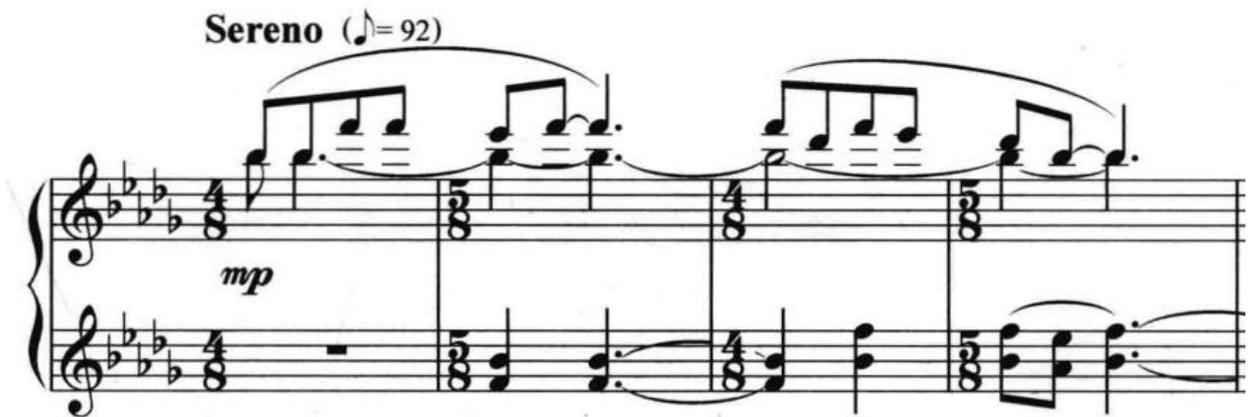
Протяжная кантиленная мелодия побочной партии не вносит конфликтности и создает радостную атмосферу. Важным является и неизменный ритм аккомпанемента, сближающий главную и побочную партии.

Разработка, начинающаяся с т. 77, строится на основе материала главной партии. Здесь автору удается придать мелодии интенсивное гармоническое развитие за счет постоянных смещений тональных центров на модальной основе в рамках китайской традиционной пентатоники, что подчеркивает национальный колорит произведения. Ван Лисан сумел весьма оригинально интерпретировать особенности европейского жанра: мотивное дробление мелодии, свойственное разработочным разделам сонат, здесь имеет особую, изобразительную функцию. Обрывки пентатонических мотивов звучат на фоне однообразного аккомпанемента — воркования горлицы, как световые блики, отраженные в воде, придавая музыке красочность, живость и яркость. Это весьма соответствует названию части — «Под солнцем».

На кульминации разработки (с т. 108) начинается реприза, звучащая особенно ярко, празднично и вдохновенно. Из репризы удалены все повторы, поэтому она очень сжата по сравнению с экспозицией. За ней быстро следует кода (т. 149), основанная на коротких мотивах из всех тем части с аккомпанементом в виде гудящего выдержанного баса (вновь подражание народному инструменту). Синтетический характер коды создает здесь как изобразительный, так и выразительный эффект: слушатель одновременно может услышать щебетание птиц, увидеть солнечные блики на воде — и все это создает непринужденную атмосферу беспечного детского счастья.

Вторая часть («После дождя») проникнута лирическим чувством с оттенком общего наивно-радостного настроения. Часть написана в простой трехчастной форме, в си бемоль юй-ладе (прим. 83). Здесь Ван Лисан вновь опосредованно обращается к народному источнику: без конкретного цитирования фольклорных образцов ему удалось передать особый самобытный стиль звучания юньнаньских народных песен, в которых часто встречаются скачки на квинты. Именно так претворяется народная характерность в интонации начала данной части.

Пример 83. Ван Лисан. «После дождя». Основная тема. тт. 1–4



В выдержанных звуках в конце фраз легко угадывается имитация эффекта звучания юньнаньского народного духового инструмента — хулусы (葫芦丝). Весь строй темы второй части максимально точно имитирует тембральные особенности данного инструмента, исходя из его устройства¹⁰⁰. Поскольку хулусы является результатом постепенной эволюции и адаптации шэна, то тембрально первая и вторая части сонаты очень близки, несмотря на темповый контраст.

Помимо имитации звучания народных инструментов, композитор использует средства выразительности современного музыкального языка, которые также способствуют объединению цикла в единое целое. Например, лейтмотив второй части (с т. 20) представляющий собой трихордовую интонацию (м.3 + б.2) повторяется в похожих мелодических оборотах всех пластов фактуры: репризе и

¹⁰⁰ Две боковые дудочки хулусы не являются открытыми, как у древнего сяо, и могут использоваться для исполнения чистой квинты. Однако средняя основная трубка имеет семь отверстий, что очень похоже на более поздние сяо и флейту. На ней можно играть как одну ноту, так и две ноты, а также мелодию с одним или двумя органами пунктами.

коде, а также лежит в основе всех тем финала «Сонатины», где его роль значительно возрастает.

Третья часть («Танец горцев») является наиболее яркой и энергичной частью «Сонатины». Программа указывает на то, что данная часть основана на традициях народной танцевальной культуры, что также является жанровой особенностью многих финалов европейских сонат (см. об этом подробнее: [87, с.88; 93, с.49]). Данная часть написана в сложной трехчастной форме со вступлением и заключением, что придает форме симметричность и устойчивость. Опора на европейскую структуру так же, как и в первых двух частях, не снижает национального колорита финала, так как в основе тематизма запечатлена поэтика мелодий, близких сычуаньским народным песням [134, с.56].

Вступление начинается с мощных впечатляющих аккордов, имитирующих колоритное звучание гонгов и барабанов (прим. 84):

Пример 84. Ван Лисан. «Танец горцев». тт. 1–6

Festivo (♩. = 120)

В четырех аккордах автору удалось передать особую торжественную атмосферу, предваряющую основное действие — танец горцев. Остро диссонирующие вертикали с ув.1 соответствуют характеру звучания китайских фольклорных ударных инструментов, а также имеют отсылку к первой части «Сонатины», где аналогичный акустический эффект присутствовал в связующем фрагменте внутри главной партии. С первой частью финал также роднит свободная смена тактового размера.

В основной теме (прим. 85) автор использует строй сычуаньских народных песен, для которых характерно акцентирование начала слова и сильных долей, четкое ритмичное интонирование и экспрессивная колоратура.

Пример 85. Ван Лисан. «Танец горцев». тт. 6–12



Аkkомпанемент имитирует звучание шэна, что также отсылает к тематизму первой части «Сонатины».

Первый раздел части написан в трехчастной форме: aba, где первый период (a) повторяется дважды с неизменной мелодией, но варьированной фактурой: к основной мелодии добавляется выдержанный звук («е» третьей октавы). С помощью данного акустического эффекта композитор вновь обращается к опосредованному цитированию фольклорного элемента, имитируя звучание высокого духового инструмента, добавляя мелодии определенный колорит.

Середина первого раздела (с т. 38) — новая тема, родственная предыдущей благодаря использованию упомянутой ранее трихордовой лейтинтонации, с которой начинается мелодия (прим. 86):

Пример 86. Ван Лисан. «Танец горцев». Середина 1 раздела. тт. 38–44



В виртуозной мелодии на основе трихордовой лейтинтонации ощущается влияние китайского фольклора: это грациозность и женственность, свойственные сычуаньским народным песням в стиле так называемой сычуаньской народной колоратуры (四川花腔). Это техника быстрого пения “staccatissimo”, при которой голос певца звучит таким образом, что кажется прерывистым, звонким и с модуляциями (см. об этом подробнее: [226, с.24]). Сычуаньская народная

колоратура придает пассажирам слуховой эффект плавных соединений между нотами, с быстрым темпом легато, похожим на фортепианный.

Средняя часть финала (с т. 77) особенно ярко раскрывает мастерство Ван Лисана в контексте европейской музыкальной традиции. Для данной части характерно: дробление тем на отдельные выразительные мотивы, полифонические имитации, приемы обращения и ритмического увеличения темы, активное тональное движение, — традиционные элементы сонатных разработок. Однако в финале «Сонатины» данный раздел можно рассматривать только как развивающий, но не как полноценную разработку, так как сонатности здесь не возникает: отсутствие контраста между двумя темами первого раздела позволяют сблизить их и практически нивелировать мелодическую разницу. Сближению способствует также вкрапление лейтмотива, характерного для обеих тем, что обуславливает сокращение репризы (с т. 168). От первого раздела остается только период, построенный на основной теме, но продолжение интенсивного мотивного развития (использование секвенций, движение по далеким тональностям) придает репризе характер второго развивающего раздела. Такая активная мотивная работа пронизывает музыкальную канву энергичными ритмами, способствуя постоянному накоплению энергии и кульминации в конце репризы (тт. 232–245), после которой повторяется материал вступления: ритмичные диссонирующие аккорды на основе *ув.1*. Музыкальная драматургия финала олицетворяет собой хореографическое действие, завершающееся всеобщим ликованием и ярким апофеозом.

Фортепианная «Сонатина» Ван Лисана стала «пробой пера» автора в области детской музыки. И хотя она достаточно сложна в исполнительском отношении и не сразу смогла стать частью репертуара для юных пианистов, роль ее очень значительна: здесь проявились ключевые черты стиля композитора. «Сонатина» является ярким примером слияния оригинального фольклорного содержания и синтеза китайских и европейских средств выразительности. Картинность, бесконфликтность драматургии, воссоздание звучания национальных народных инструментов (тембры, приемы игры) и звуков природы

(пение птиц, пейзажные зарисовки) — все это придает сочинению национальный характер. Композитор обращается к классическому европейскому жанру и техническим приемам, обогащая звуковую палитру произведения выразительными народными интонациями и гармониями (см. об этом подробнее: [87, с.89; 93, с.47–48]). Эти детали произведения делают его не только любимым и популярным, но и очень значимым с педагогической точки зрения, так как синтез национального и европейского — центральная тенденция китайской музыкальной культуры, и овладение этими навыками на основе одного произведения делает его значение непревзойденным.

3.3. Цикл «Детская невинность»

«Детская невинность» (童心集) — самый крупный и многосоставный среди всех фортепианных циклов композитора (в том числе и взрослых). Его замысел возник у Ван Лисана еще во время ссылки в Бэйдахуан в 1959 г. [86, с.26]. Целенаправленная работа началась в 1973 г. и продолжалась после выхода композитора на пенсию с 2002 до 2007 гг. Создававшийся на протяжении около пятидесяти лет цикл «Детская невинность» стал не просто делом всей жизни автора, но вершиной позднего творчества Ван Лисана и в какой-то мере — его духовным завещанием.

Перечень пьес, входящий в состав цикла, менялся с течением времени. Первое издание включало в себя более 20 миниатюр. В дальнейшем часть пьес из него была использована при создании циклов «Рисунки младшего брата» и «Каприччио о животных». Для вышедшего в 2013 г. издания «Избранные произведения Ван Лисана» (汪立三钢琴作品选) [187] многое было обновлено, отредактировано и перекомпоновано¹⁰¹. В результате цикл, имевший первоначально преимущественно дидактические задачи, превратился в концепционно значимое и художественно ценное произведение, в

¹⁰¹ Китайский исследователь, Чжан Имин, знавший Ван Лисана близко, отмечает, что композитор потерял часть партитур при переезде и ввиду своей болезни (Ван Лисан пережил два инсульта в 2003 и 2007 гг. и имел проблемы с памятью) смог восстановить лишь примерное содержание цикла, чем и объясняется измененный порядок пьес во втором издании.

концентрированном виде представляющее творческую индивидуальность и стиль композитора [161, с.1].

Итоговый вариант цикла «Детская невинность» включает в себя 17 пьес:

1. «Детский велосипед» (童车)
2. «Капли дождя» (小雨点)
3. «Детский смех» (嬉游)
4. «Первый ясный день» (初晴)
5. «Телефонный звонок» (打电话)
6. «Кривое зеркало» (哈哈镜)
7. «Баркарола» (船歌)
8. «Юные друзья» (小伙伴)
9. «Мечты» (梦)
10. «Пастушья песня» (牧歌)
11. «Живая беседа» (七嘴八舌)
12. «Вечерняя заря» (晚霞)
13. «Утренняя музыка» (晨曲)
14. «Игрушка» (洋娃娃)
15. «Народная песня №1» (民歌 1)
16. «Народная песня №2» (民歌 2)
17. «Народная песня №3» (民歌 3).

В этих пьесах отразились детские воспоминания композитора, впечатления от его занятий с детьми близких и знакомых ему людей, светлое «юношеское» мировосприятие — и в то же время мудрость и глубокое знание жизни, свойственные человеку, видевшему очень многое.

В цикле представлен почти весь комплекс выделенных выше сфер образов, характерных для детской музыки Ван Лисана: 1) игрушки, игры и развлечения («Детский велосипед», «Детский смех», «Кривое зеркало», «Юные друзья»,

«Мечты», «Игрушка»; 2) природа («Капли дождя», «Первый ясный день», «Вечерняя заря», «Утренняя музыка»; 3) картины окружающего мира глазами ребенка («Телефонный звонок», «Баркарола», «Живая беседа»); 4) образы национальной культуры («Пастушья песня», «Народные песни» №1, №2 и №3). Лишь сфера семьи здесь не представлена — возможно, потому, что этот цикл имеет не частный, интимно-личный, а обобщающе-философский характер. В отличие от остальных детских циклов и сборников композитора, содержание в данном случае связано не с одной группой образов или одним эпизодом из жизни. Его содержание — сама жизнь как таковая, пусть рассуждения о ней и облечены в совсем несложные музыкальные «слова». На особую философскую нагрузку указывает и название «Детская невинность», данное циклу пожилым и видевшим многое в жизни автором. Это истины о жизни, которые звучат еще более мудро от того, что произносятся «детским» языком.

В отношении музыкального материала пьес можно сказать, что он концентрирует в себе характерные качества стиля автора. Поэтому «Детскую невинность» можно рассматривать и как цикл, наиболее полно представляющий особенности детской музыки композитора, и как итоговое произведение в его творчестве в целом.

Из многочисленных детских циклов европейских композиторов XIX–XX вв. наиболее близок к циклу Ван Лисана «Детский альбом» П.И. Чайковского. Удивительным образом близкой является даже начальная мотивировка авторов: Чайковский посвятил свой альбом племяннику — Володе Давыдову. Идея цикла «Детская невинность» возникла у Ван Лисана также под впечатлением от игр и занятий музыкой с его племянником — У Цзиньвэнем.

Оба композитора обращаются к сходным образным сферам. Сферы, типичные для детской музыки Ван Лисана, мы уже выделяли выше. В «Детском альбоме» Чайковского можно найти примеры каждой из них. Приведем лишь отдельные примеры: игрушки — макроцикл о кукле, природа — «Зимнее утро», картины окружающего мира — «Утренняя молитва», образы национальной культуры — «Русская песня» и т.д.

В диссертации А.И. Булкина выделяется два основных типа фортепианных «Детских альбомов» композиторов XIX–XX вв.: лирико-созерцательный и лирико-повествовательный [11, с.13]. Очевидно, что циклы Чайковского и Ван Лисана тяготеют ко второму типу: в них возникает “поэтапное проживание вместе с лирическим героем произведения его судьбы” [там же, с.16], прослеживается единая «сюжетная» логика (показ детских будней). В то же время для циклов обоих композиторов характерен определенный универсализм, стремление не сосредоточивать свое внимание на какой-либо одной области жизни ребенка, а показать все ее основные грани: радостные утра и спокойные вечера, игры и мечты, интерес к «большому» миру взрослых. И за простыми картинками из жизни ребенка у обоих композиторов проступает мудрое рассуждение взрослого человека о жизни как таковой.

Нам не удалось выяснить, был ли знаком Ван Лисан с «Детским альбомом» Чайковского, однако некоторые факты говорят в пользу такого предположения. Композитор учился в Шанхайской консерватории, а одним из его педагогов в тот период времени был Ф.Г. Арзаманов — ученик П.И. Чайковского в «третьем поколении»¹⁰², крупнейший российский музыковед, специалист по полифонии, преподаватель ГМПИ им. Гнесиных, приглашенный тогда на работу в Китай. Возможно, под его руководством состоялось знакомство Ван Лисана с детской музыкой Чайковского. Кроме того, этот город еще с XIX в. играл в Китае роль центра серьезного освоения европейской музыкальной традиции [46, с.67]. Впоследствии жизнь и деятельность композитора разворачивалась в Шанхае и Харбине — двух городах, которые еще с начала XX века являлись крупнейшими центрами русской эмиграции. Здесь работали музыкальные школы, созданные выходцами из России — это открывшаяся в 1921 г. Первая Харбинская музыкальная школа и возникшая в 1936 г. в Шанхае Первая Русская музыкальная школа. Их русские педагоги привезли с собой и активно использовали привычный для них репертуар для детей, неотъемлемой частью которого является «Детский

¹⁰² Педагогом Ф.Г. Арзаманова был С.С. Скребков, который учился у С.И. Танеева — ученика П.И. Чайковского [177].

альбом» Чайковского. После создания в 1949 г. Нового Китая система профессионального музыкального образования в нем создавалась в опоре на советскую, и традиционные в России произведения для начинающих были здесь весьма востребованы. Все приведенные факты говорят о том, что «Детский альбом» Чайковского вполне мог попасть в поле зрения китайского композитора. Так или иначе, очевидно определенное сходство между циклами Чайковского и Ван Лисана. Объясняется ли оно прямым влиянием или движением мысли в сходном направлении — не столь важно.

Интересно, что «Детский альбом» Чайковского, в свою очередь, явился русским преломлением идей, выдвинутых «Альбомом для юношества» Р. Шумана. В автографе Чайковского был дан красноречивый подзаголовок: «Сборник легких пьесок для детей. Подражание Шуману» (цит. по: [25, с.32]). Таким образом, выстраивается линия преемственности от «Альбома для юношества» Шумана к «Детскому альбому» Чайковского — и далее, к циклу «Детская невинность» Ван Лисана.

Но наряду с явными параллелями между циклами Ван Лисана и Чайковского, заметны и очевидные различия в их содержании. Они обусловлены не только различной национальной принадлежностью авторов, но и связью с различными историческими эпохами. Творчество Чайковского сформировалось на почве русской культуры и преломляет установки романтической эстетики — не случайно он окружает жизнь ребенка волшебным миром сказки («Нянина сказка», «Баба-Яга» и т.д.). Важное место занимают у Чайковского и неотъемлемые от русского быта XIX века христианские образы («Утренняя молитва», «В церкви»). В отличие от этого, Ван Лисан в цикле «Детская невинность» совсем не обращается к религиозной сфере: в бытовом сознании Китая XX века она не играла существенной роли. Волшебный мир у него тоже отсутствует. Напротив, композитор делает акцент на реальных вещах и явлениях XX века, начиненного механизмами и различными достижениями технического прогресса. Такие заголовки, как «Детский велосипед», «Кривое зеркало»,

«Телефонный звонок» невозможны в цикле Чайковского, т.к. отражают реалии иной эпохи.

Отличия между циклами Ван Лисана и Чайковского касаются и по-разному выстроенной драматургической линии. Чайковский обрамляет «Детский альбом» утренними и вечерними образами, тем самым как бы создавая многоцветную, пеструю картину одного дня из жизни ребенка. В отличие от этого, у Ван Лисана отчетливо выстраивается драматургическая логика «от индивидуального к всеобщему» или «от личного к универсальному»: начиная с «частных» деталей и образов детской жизни и быта («Детский велосипед», «Детский смех» и т.д.), автор как бы восходит к общезначимому – картинам природы и воплощению народной культуры. Жизнь ребенка становится частью жизни его страны и народа. Характерно, что во второй половине цикла Ван Лисана образы игр и развлечений почти исчезают (единственное исключение — пьеса «Игрушка», дающая скерцозную передышку перед тремя концепционно значимыми финальными пьесами). При этом природное и фольклорное начала приобретают к концу все большее значение: образы природы представлены пьесами «Пастушья песня», «Вечерняя заря», «Утренняя музыка», после чего масштабное целое венчается тремя следующими одна за другой «Народными песнями». Подчеркивание в конце цикла его связей с национальной культурой полностью соответствуют многократно озвученному Ван Лисаном его основному принципу: «новые веяния и старые традиции» (新潮与老根) [202].

Интересно, что ни в одном из знаменитых детских циклов европейских композиторов (Шумана, Чайковского, Дебюсси, Равеля, Бартока, Прокофьева, Шостаковича) подобная идея восхождения от личного к общенародному не просматривается. А вот в культуре Китая коллективное, всеобщее веками доминировало над личным. Не случайно аналоги подобной драматургии детских циклов можно найти лишь у китайских композиторов. Так, «Маленькая сюита для детей» (儿童小组曲), написанная педагогом Ван Лисана, Сан Туном, разворачивается от картин детской жизни к масштабной пьесе «Прекрасная

Родина» (美丽的家园) — она находится на предпоследнем месте в цикле, а завершающую роль все же играет более «облегченная» в содержательном отношении пьеса «Веселая игра» (欢乐的游戏). Ван Лисан проводит идею учителя еще более последовательно, давая в конце своего цикла три «Народные песни» — №1, №2 и №3.

Музыкальный язык цикла Ван Лисана «Детская невинность» в еще большей степени опирается на национальную традицию — напомним, что это было характерно для всего творчества композитора, начиная с раннего периода (см. об этом подробнее: [92, с.70–71]). Роль национального в «Детской невинности» значительно выше, чем в «Детском альбоме» Чайковского. Обращаясь в центре цикла к культуре родной страны («Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская»), Петр Ильич вслед за тем совершает мини-путешествие по другим землям, воспроизводя в черед «песенок» характерные особенности итальянской, французской, немецкой музыки. В отличие от этого, Ван Лисан концентрирует внимание прежде всего на родных для него национальных истоках (см. об этом подробнее: [88, с.60]). И хотя в отношении гармонии, фактурных приемов, формы и даже выбора инструмента (фортепиано) он следует за традициями европейской музыки, в интонационно-тематическом плане его цикл обладает отчетливо выраженным китайским колоритом, а многие из пьес основаны на народных мелодиях. Здесь опять уместно будет вспомнить о принципе «новые веяния и старые традиции» [202], которого придерживался Ван Лисан на протяжении всего творческого пути.

Подобное сопряжение стилистики детской музыки с фольклорными традициями стало «визитной карточкой» стиля Б. Бартока и отразилось в его циклах «Детям» и «Микрокосмос». Правда, у Бартока, наряду с родными для него венгерскими напевами и наигрышами, используется и музыка соседних народов: словацкая, болгарская. В отличие от него, Ван Лисан тесно связан с фольклорными традициями только собственной страны. Создавая детский фортепианный цикл на основе фольклорных тем, Ван Лисан следует по пути,

проложенному его учителем Сан Туном, которому принадлежит сюита «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии¹⁰³» (内蒙古民歌主题小曲七首, 1952). Вместе с тем можно сказать, что Ван Лисан опирается и на богатое наследие китайской детской музыки XX века в целом («от «Марша мира» Чжао Юаньжэня до «Счастливого праздника» Дин Шаньдэ) проникнутой западными традициями и звуковыми техниками, но при этом имеющей ярко выраженный китайский мелодический стиль» (цит. по: [157, с.38]).

Рассмотрим более подробно миниатюры, входящие в состав цикла «Детская невинность». Маленькие, около минуты звучания каждая, они концентрируют в себе стиль композитора и служат образцом слияния в китайской музыке конца XX – начала XXI вв. национальных и европейских традиций.

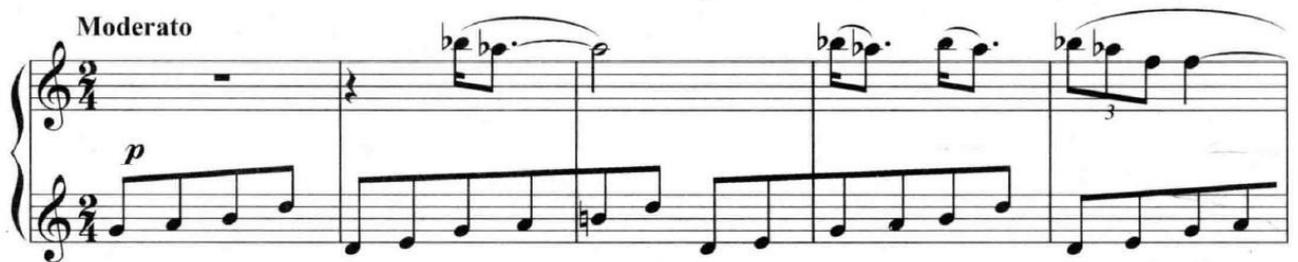
№1 «Детский велосипед». Открывая собой цикл, эта пьеса сразу вводит в характерный для него круг образов: это чистый, чуть наивный мир детства. Простая линейная фактура, легкая звучность высокого регистра, лаконичность формы — все эти черты станут ведущими на протяжении всего цикла. «Визитной карточкой» музыки большинства пьес будет и опора на простые и краткие мелодические попевки, имеющие пентатонную основу, а также их постоянное варьирование. Интонационный костяк музыки цикла Ван Лисана имеет ярко выраженный национальный характер. Созданию китайского колорита способствует и избегание европейской трезвучной гармонии, использование созвучий квартовой, квинтовой и секундовой структуры. Так с первых тактов цикла обозначается стиль автора. Обратим внимание на еще один важный момент: в большинстве пьес цикла композитор использует легко узнаваемые семантические фигуры и клише, типичные для жанровой сферы детской музыки (см. об этом подробнее: [8, с.8–9]).

Тема пьесы «Детский велосипед» имеет яркий звукоизобразительный характер. Оstinатно повторяющаяся, «крутящаяся» или «гладко скользящая» фигура восьмых в левой руке как бы воспроизводит движение колес велосипеда.

¹⁰³ Внутренняя Монголия (内蒙古) — регион на севере Китая.

Она основана на звукоряде пентатонического чжи-лада от разных звуков. Фигура содержит в себе восходящее движение из шести восьмых, она как бы не помещается в размер 2/4, в результате чего на сильное время попадают ее различные звуки (g и d). Отсюда — неопределенность сильной доли и ощущение ровного, однородного, движения катящегося велосипеда (прим. 87):

Пример 87. Ван Лисан. «Детский велосипед». тт. 1–5



В мелодии правой руки постоянно звучит краткая секундовая попевка. Она развивается, многократно варьируется и как бы воспроизводит трели велосипедного звонка.

Трезвучная гармония на протяжении пьесы нигде не используется, вертикаль складывается из наложения самостоятельных линий (это свойство типично для китайской народной музыки). В кульминации мелодическая линия «трелей звонка» удваивается в квинту, а затем трансформируется в гроздь разбегающихся в разные стороны аккордов квартовой структуры (прим. 88):

Пример 88. Ван Лисан. «Детский велосипед». тт. 44–50



Подобный фактурный прием напоминает о музыке французских импрессионистов, творчеством которых увлекался Ван Лисан.

Крошечная пьеса №2 «Капли дождя» опирается на схожие приемы, хотя и имеет яркую самостоятельную тему. В ее основе — тоже звукоизобразительность:

высокий регистр, звучность *pp*, штрих “staccatissimo”, а затем и «колючие» кластеры рисуют стук капель усиливающегося дождя. Трехдольный метр и фактура отделенного баса в левой руке сообщают звучанию черты вальса: капельки как бы исполняют легкий танец. Но несмотря на обращение к европейскому жанру, композитор вновь опирается на пентатонику (гун-лад от «ля»), а вертикаль складывается из линейного движения голосов и опирается на секундовые, квартовые и квинтовые звучности.

№3 «Детский смех» имеет легкий скерцозный характер, чему способствуют форшлагги, стаккато, широкие скачки, внезапные сопоставления регистров и ритмических фигур. Но от настоящего «взрослого» скерцо тему этой пьесы отличает простодушная диатоничность детской песенки, основанной на простых повторяющихся интонациях в двухдольном размере (прим. 89):

Пример 89. Ван Лисан. «Детский смех». тт. 1–15

Эта пьеса — редкий в цикле случай, когда мелодия включает в себя полутоны, обрисовывая семиступенную европейскую тональность (здесь — D-dur), а гармония даже включает в себя автентический оборот. Но к концу за счет малосекундовых кластеров ощущение тональности размывается, да и финальный аккорд представляет собой T₃ с добавочной секстой и без терцового тона — то есть, по сути, уходит от традиций европейской гармонии.

Настоящим островком европейской тональности становится **№4 «Первый ясный день»**, написанный в традиционной «солнечной» тональности C-dur и с

первых же тактов утверждающий незамутненную «ясность» ее тонического трезвучия. Но все мелодические обороты в этой пьесе имеют пентатоническую основу, фактура отчетливо линейна, а на предпоследней строке мелодия дублируется в кварту, что придает и этой пьесе национальный колорит.

Пьеса №5 «Телефонный звонок» вновь звукоизобразительна. В ее основе лежит многократно возникающая фигурка репетиции из четырех звуков, иллюстрирующая трель стационарного дискового телефона (прим. 90):

Пример 90. Ван Лисан. «Телефонный звонок». тт. 1–15

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system is marked 'Allegro' and 'p' (piano). It shows a four-note figure (D4, E4, F#4, G4) in the right hand, which is repeated in the left hand. The second system continues the development of this figure, with dynamics 'p' and 'f' (forte) indicated. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and melodic lines in the right hand.

Эта фигурка становится основным строительным материалом: на него то наслаиваются секундовые созвучия, то добавляются мелодические попевки пентатонного типа, то появляется кварто-секундовая, квартовая и квинтовая вертикаль. Композитор остроумно развивает звучание «телефонной трели», подвергая его вариантно-вариационным изменениям, типичным для китайской народной музыки.

Второй тематический элемент пьесы — слигованный мотив из трех нот, который постоянно дается в имитации то у правой, то у левой руки. Это как бы телефонный разговор, где есть вопросы и ответы. Второй элемент тоже варьируется, как и первый.

№6 «Кривое зеркало». Эта пьеса как бы сопоставляет два мира: реальный — и призрачный, зазеркальный. Отсюда постоянное сопоставление двух контрастных элементов: отрывистого, скерцозно-маршевого, основанного на

мелких длительностях — и задумчивого, в котором «плывущие» легатные линии четвертей и половинок будто блуждают в волшебном мире. Интересно, что первый, скерцозно-маршевый элемент (прим. 91) представляет собой почти цитату начальной фразы «Марша» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» (прим. 92):

Пример 91. Ван Лисан. «Кривое зеркало». тт. 1–9

Allegretto

Пример 92. П.И. Чайковский «Марш» из балета «Щелкунчик»

Tempo di marcia viva

Как отмечалось выше, ряд фактов биографии Ван Лисана позволяет предположить, что он мог быть знаком с музыкой Чайковского. Этот марш является частью детских сцен из балета — а значит, вполне мог ассоциироваться у Ван Лисана с музыкой для детей.

Возвращаясь к двум контрастным элементам «Кривого зеркала», отметим, что при очевидной образной, ритмической, артикуляционной противоположности, они идентичны в интонационном плане: в основе мелодии в обоих случаях — терцово-секундовый ход пентатонной природы, идущий вверх, а затем спускающийся вниз: кривое зеркало, видоизменяя отдельные контуры, все-таки отражает суть исходной картины.

В №7 «Баркароле» композитор использует цитату из китайской народной музыки. Как пишет Лю Пиньи, здесь звучит мелодия подлинной песни лодочника [161, с.21], которую Ван Лисан мог услышать на реке Сунгари¹⁰⁴. Эта пьеса — картина водного простора — вызывает аналогии со сходной по содержанию миниатюрой «На лодке» из «Весенней сюиты» Дин Шаньдэ. (Напомним, что он был одним из педагогов Ван Лисана в Шанхайской консерватории.) Но если Дин Шаньдэ создает практически итальянскую баркаролу с кантиленной мелодией и простым трезвучным сопровождением, то его ученик опирается на более поздние пласты европейской музыки. Оstinатные нисходящие фразы, изображающие покачивание, сопоставления далеких регистров, рисующие широкую речную гладь, «живая» насыщенная фактура с «всплесками» арпеджиато напоминают об импрессионистских изображениях водной стихии. И вновь обратим внимание на то, что гармония здесь основана на нетерцовых созвучиях, а каждый фактурный пласт как бы живет самостоятельной жизнью.

Яркий контраст вносит пьеса №8 «Юные друзья». Ее резкая ритмика с синкопированными пунктирами и постоянные мелодические скачки («фигуры прыжка» [8, с.13]) имеют скерцозный характер и сообщают звучанию непринужденность и задор детской игры.

Пример 93. Ван Лисан. «Юные друзья». тт. 1–12

Allegro

¹⁰⁴ Сунгари (Сунхуацзян 松花江) — река на северо-востоке Китая, протекающая через Харбин. Является крупнейшим притоком Амура [215, с. 504].

Пьеса основана на постоянных имитациях, краткие мотивы левой руки тут же имитируются в правой: один друг как бы повторяет слова и действия другого, а к концу миниатюры их голоса сливаются в единое стройное звучание. Свойственные этой пьесе жанровые черты марша (двухдольность, четкость пульсации, пунктирные ритмы, квартовые интонации) также символизируют единство мыслей и поступков друзей (см. прим. 93). Гармония в «Юных друзьях» вновь нетерцовая и складывается из горизонтального движения линий, а мелодика имеет пентатонную основу.

Простая по мелодике пьеса №9 «Мечты» основана на варьировании двух диатонических мотивов — нисходящего движения шестнадцатыми и восходящих квартовых восклицаний. Но в гармоническом отношении эта миниатюра по отношению ко всему циклу стоит особняком: здесь возникает не просто европейская 7-ступенная тональность, но используется блюзовый лад. Несмотря на отсутствие ключевых знаков, в начале пьесы отчетливо ощущается G-dur, т.к. g является осевым тоном в мелодии правой руки и звучит как органнй пункт в басу в левой (прим. 94).

Пример 94. Ван Лисан. «Мечты». тт. 1–6

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, and 6. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left-hand part (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include piano (p) and forte (f). The key signature is G major, indicated by one sharp (F#).

И с первых же тактов возникает типичная для блюзового лада вариантность одной из ступеней — в данном случае VII: во 2 такте последовательно звучат *f*, *fis* и снова *f*, т.е. даются и натуральный, и пониженный вариант VII ступени.

Дальнейший двутакт варьирует этот мотив, а затем в 5 и 6 тактах следует переход в C-dur, где звучит пониженная VI (as), а затем пониженный и натуральный варианты VII и II ступеней (*b* и *h*, *cis* (*des*) и *d*).

К концу пьесы возникает и вариантное понижение III ступени, а также трезвучия на пониженных II, III и VII. Тем самым мысли «мечтателя» обращаются здесь, очевидно, в сферу неакадемической музыки (блюз), а Ван Лисан демонстрирует свободное владение различными приемами из сферы европейской гармонии.

№10 «Пастушья песня». Наряду с «Баркаролой», здесь Ван Лисан использует еще один излюбленный сюжет китайской детской музыки. Обращения к нему можно найти у многих композиторов — например, у Хэ Люйтина — «Маленькая флейта пастушка» (贺绿汀《牧童短笛》), Хуан Хувэя — «Радостный пастушок» (黄虎威《欢乐的牧童》) и т.д. Оригинальность подхода Ван Лисана к привычному сюжету в том, что он, в отличие от Хэ Люйтина и Хуан Хувэя, сообщает своей пастушеской песне-наигрышу черты колыбельной. Этому способствуют простые «покачивающиеся» фразы и постоянное возвращение мелодии к двум осевым тонам — *b* и *g* (прим. 95):

Пример 95. Ван Лисан. «Пастушья песня». Основная тема. тт. 9–12



Оригинальное название пьесы «牧歌» можно перевести не только как «Пастушья песня», но и как «китайская пастораль» или «мугэ» — жанр, типичный для районов проживания этнических меньшинств Китая [212, с.474]. В основе пьесы Ван Лисана лежит напев в юй-ладу от «соль», основанный на теме народной песни Внутренней Монголии [161, с.32]. Также композитор использует здесь характерный для монгольской музыки формообразующий принцип

арочного обрамления основного материала, основанный на представлении о том, что “вступление и кода взаимосоединяются, и цикл повторяется” (“首尾衔接，周而复始”) (цит. по: [164, с.23]). Национальный колорит придает музыке и гармония, основанная на «повисающих» квартово-квинтовых созвучиях (прим. 96):

Пример 96. Ван Лисан. «Пастушья песня». Вступление. тт. 1–8

Композитор воспроизводит здесь звучание народных инструментов: воздушные «флейтовые» наигрыши в высоком регистре и бурдонная квинта в басу. Интонации флейты опираются на характерные для монгольской музыки широкие скачки и звучание VI высокой ступени (ми-бекар), а также синкопированный ритм. Квинтовый бас воспроизводит звучание традиционного монгольского струнно-смычкового инструмента моринхура (马头琴)¹⁰⁵. Форшлаг, каждый раз звучащий в левой руке на синкопированную слабую долю – типичный исполнительский прием в монгольской народной музыке.

№11 «Живая беседа» изображает бойкий разговор, переключку коротких и быстрых сбивчивых фраз. Китайское название этой пьесы «七嘴八舌» дословно переводится как «Семь ртов, восемь языков» — фразеологизм, означающий безудержную коллективную болтовню. Краткие мотивы в темпе “presto” как бы

¹⁰⁵ Моринхур, также: Ма Тоу Цинь (马头琴) — двухструнный музыкальный инструмент с трапециевидным деревянным корпусом-резонатором и ручкой, вырезанной в форме головы лошади. На монгольском языке называется “Чаол” (潮尔) [241, с.253].

пытаются перебить друг друга. Внезапные сдвиги то в бемольную, то в диезную сферу отражают непредсказуемую спонтанность общения. Временами композитор использует здесь аккорды терцовой структуры (например, цепочки больших мажорных септаккордов в 14–15 тактах или на последней строчке), но ощущение привычных мажора или минора не возникает за счет отсутствия ладовой функциональности, постоянных бесполутоновых попевок в мелодии и преобладания разнообразных звучностей секундовой, квартовой, квинтовой структуры по вертикали. В основе этой пьесы – многочисленные имитации. Переключки двух- и трехзвучных мотивов, а также их ракоходов демонстрируют полифоническое мастерство автора.

Следующие две пьесы складываются в микроцикл и представляют собой картины уходящего и вновь рождающегося дня.

№12 «Вечерняя заря» — прекрасный музыкальный пейзаж, опирающийся на колорит традиционной «лирической» тональности Des-dur. Но на европейскую тональность указывают лишь ключевые знаки. Гармония складывается здесь из квинтовых и квинтово-секундовых наслоений голосов, напевная мелодия имеет линейную структуру и разворачивается, постепенно обрстая подголосками. Музыка пьесы обладает всеми основными признаками музыкального пейзажа, которые выделяет в своей книге О.В. Соколов [58]. Это сдержанный темп, остинатность фактуры и ритмики, многослойность фактуры, мелодика вращательного типа, фонизм гармонии, повисающие гармонические педали.

В этой пьесе отчетливо проявляется возникающий во многих номерах цикла тип драматургии, типичный для китайской народной музыки и сжато сформулированный во фразе «едва-едва – медленно – средне – быстро – исчезая» [161, с.29]. Постепенное нарастание энергии звучания, увеличение динамики, уплотнение фактуры сменяется к концу затиханием и как бы «растворением» звучания в тишине.

№13 «Утренняя музыка» вносит оживление: просыпающаяся природа расцветает под лучами солнца и порывами теплого ветра. Мажорный колорит, темп “allegro”, непрерывное движение восьмыми в сопровождающих мелодию

голосах, смена динамики от *p* к *f* и вновь к *p*, многократное повторение и варьирование одного мотива из двух тактов — все это сообщает музыке радостную и трепетную настойчивость. Пьеса представляет собой фактурно-ритмические и мелодические вариации на короткий напев, имеющий национальный колорит: квартовая интонация, окруженная с обеих сторон ходами на большую секунду, очерчивает контуры гун-лада от «ля», а развитие темы приводит к расслоению фактуры на три, а затем и четыре самостоятельных линии. Жанровые признаки пейзажа создаются за счет остинатности в мелодии и ритмическом движении, многослойной фактуры, слабого ощущения ладовой функциональности (она очевидна лишь в начале и в конце пьесы), а также постоянной перегармонизации основного мотива.

№14 «Игрушка» — последняя в цикле картинка из мира детства. Название этой пьесы («洋娃娃») также можно перевести как «Кукла». Очевидный вальсовый характер этой пьесы (трехдольность, фактура отделенного баса в левой руке, мелодическое кружение в правой) напоминает о «Новой кукле» Чайковского или о Вальсе из «Альбома для юношества нового века» Ду Минсиня.

Пример 97. Ван Лисан. «Игрушка». тт. 1–16

Но в музыке Ван Лисана отсутствует трепетная лиричность, свойственная пьесам Чайковского и Ду Минсиня. «Игрушка» — это кукольный, как бы механистичный танец. Отрывистое стаккатное звучание, «бесконечное» повторение автентического хода в басу, постоянное звучание одних и тех же мотивов в партии правой руки создают эффект движения заводной игрушки (см. прим. 97).

Если проводить аналогии с детской музыкой других композиторов, то наиболее близким по звучанию будет «Вальс-шутка» из «Танцев кукол» Шостаковича с его хрупкой «игрушечностью» (прим. 98): тот же C-dur с постоянными шагами баса от I ступени к V, тот же штрих “staccato” в мелодии и аккомпанементе, та же отрывистость повторяющихся кратких мотивов — и в результате тот же эффект «кукольности».

Пример 98. Д.Д. Шостакович «Вальс-шутка» из цикла «Танцы кукол».

Спокойно, сдержанно

ppp
staccato

Но в отличие от музыки западных композиторов, Ван Лисан сохраняет ощущение европейской тональности только в начале. Тоническое трезвучие уже во второй фразе оборачивается тоникой с секстой, а потом мелодия временами и вовсе гармонизируется кластерами. Мелодия поначалу опирается на звуки До мажора, но затем секвенцирование диатонических бесполутоновых мотивов

приводит к появлению далеких от этой тональности звуков *fis*, *cis*, *dis* и т.д. Так формируется расширенная двенадцатиступенная тональность, где в роли опор выступают звуки гун-лада от «до». В результате европейский танец и здесь приобретает китайский колорит.

Завершают цикл три «Народные песни». Если в предыдущих пьесах автор соединяет стилистические черты западной музыки с национальными, то в завершении цикла акцентируются китайские традиционные элементы. Все три «Народные песни» основаны на цитатах из музыки различных регионов Китая: провинций Хунань, Хэбэй, Шаньси и Внутренней Монголии. Географически они представляют юго-восток (Хунань), восток (Хэбэй), центр (Шаньси) и север Китая (Внутренняя Монголия). Таким образом, три последних номера — это обобщенный музыкальный портрет Родины, ее радостей и печалей.

В основе №15 — «Народной песни №1» — лежит мелодический паттерн «сян юй» (湘羽) [213, с.19], широко распространенный в центральной, южной и восточной частях провинции Хунань. Он возник на базе типичной для этого региона традиционной тональности юй (羽) [238, с.36], опирающейся на движение мелодии по звукам минорного трезвучия (тоны «юй», «гун» и «цзяо») с опорой на нижний звук трезвучия («юй») [213, с.7]. В пьесе Ван Лисана основу мелодии правой руки составляет чередование трех звуков (*g*, *b* и *d*), образующих минорное трезвучие от *g* (прим. 99):

Пример 99. Ван Лисан. «Народная песня №1». тт. 1–8

Аккомпанемент пронизан имитацией игры ударных, типичной для хунаньской разновидности китайской традиционной оперы хуагуси. «Барабанная» фигура изображает игру на хуагу (花鼓) или «цветочном барабане». Она основана на секундовом чередовании звуков *d* и *e*, дополненном звучностью минорного трезвучия от *e*, каждый раз возникающего на слабую долю. Два бекара при нотах трезвучия как бы «противоречат» выставленным ключевым знакам и воспроизводят свободное, нетемперированное звучание. Открывая собой «Народную песню №1», «фигура барабанов» в 3 и 4 тактах сопровождает мелодию верхнего голоса, а затем возвращается в середине и в конце пьесы, сообщая ей элемент рондальности. Постоянно встречающиеся в партии левой руки малосекундовые звучности также типичны для музыки хунаньской оперы хуагуси.

№16 — «Народная песня №2» — основана на мелодии известной народной песни «Бо Рулай» (波茹莱) уезда Го Эр Луо Си провинции Цзилинь (郭尔罗斯, 吉林省). Эта песня была завезена на территорию Китая в 1943 г. монгольским кавалерийским полком, расквартированным на пастбище Гологос. Песня быстро распространилась по всей Внутренней Монголии и стала одним из ее излюбленных напевов. Она представляет собой колыбельную, которую пела девушка, чтобы уложить спать младшего брата. Именем брата — «Бо Рулай» — и названа песня. Содержание ее печально. После смерти родителей пятнадцатилетняя Лин Цзи (玲姬) осталась одна с годовалым братом Бо Рулаем. Выполняя последнюю волю отца, она вышла замуж, но не смогла оставить брата одного и взяла его с собой в дом мужа. Чтобы защитить брата от нападков неприветливой новой семьи, она терпела унижения, привязывала брата к своей спине и целыми днями трудилась по хозяйству. Вечером, укладывая Бо Рулая спать, сестра напевала ему грустную песню о невзгодах, тяжелой работе и тоске по родителям [135, с.152].

Пример 100. Ван Лисан. «Народная песня №2». тт. 1–11

Moderato

Мелодия песни опирается на пентатонный звукоряд с «плавающим опорным тоном», в основе которого — гун-лад от «соль» и опирающийся на те же звуки юй-лад от «ми» (прим. 100).

В пьесе Ван Лисана сохранены черты колыбельной: это сдержанный темп, простая фактура и звукоизобразительная фигура «качания» в аккомпанементе. Работая с фольклорной темой, композитор сохраняет и подчеркивает в ней национальные черты музыки Внутренней Монголии — это выдержанные pedalные звуки, хроматические нисходящие подголоски, а также использование низких ступеней лада.

№17 — «Народная песня №3» — подводит итог всему циклу. Она более светлая и жизнеутверждающая, чем предыдущая миниатюра. В ее основе — интонации музыкального фольклора провинций Хэбэй и Шаньси, в которых обычно исполнялись дуэтные песни Цзоу Си Коу (走西口). «Допевающие», уравновешивающие фразы в правой и левой руке как бы дополняют каждый двутакт основной мелодии (прим. 101). Подобный прием использования дополняющих фраз характерен для шансийских и хэбэйских народных песен.

Пример 101. Ван Лисан. «Народная песня №3». тт. 1–8



Таким образом, в завершении цикла «Детская невинность» Ван Лисан утверждает национальный фольклор в качестве источника своего творчества, а тему Родины — как главную цель, к которой устремлена жизнь каждого отдельного человека.

Подводя итоги анализу цикла Ван Лисана, сопоставим его с детской музыкой учителей композитора — циклом «Счастливый праздник» Дин Шаньдэ (1953) и «Маленькой сюитой для детей» Сан Туна. Можно видеть, что во многом Ван Лисан развивал в цикле «Детская невинность» традиции своих педагогов. Прежде всего, их объединяет типичное для жанровой сферы детской музыки преобладание простых напевных мелодий и прозрачной фактуры. Вслед за Дин Шаньдэ и Сан Туном, Ван Лисан опирается на национальный фольклор, цитируя отдельные темы и воссоздавая характерную для китайской музыки пентатонную мелодику. Характерна для него и опора на моторные жанры европейской музыки (вальсы, марши), с чем связаны очевидные параллели между отдельными пьесами: «Танец девочки» Сан Туна и «Игрушка» Ван Лисана (вальс), «Утренняя гимнастика» Сан Туна и «Юные друзья» Ван Лисана (марш). И, наконец, в структуре цикла прослеживается характерная для китайской музыки идея восхождения от личного ко всеобщему, от детских игр и затей — к гимну родной стране (этот принцип, как мы отмечали выше, был намечен в «Маленькой сюите для детей» Сан Туна).

Но в отличие от композиторов старшего поколения, Ван Лисан развивает и углубляет в своей музыке национальные черты. Прежде всего, он почти полностью отказывается от следования европейской системе мажора и минора и

связанной с ними функциональной гармонии (в отличие от Сан Туна и Дин Шаньдэ, детские циклы которых очень «европеизированы» в ладогармоническом отношении). У Ван Лисана из 17 пьес цикла четко очерченная европейская тональность встречается только в трех («Детский смех», «Первый ясный день», «Игрушка»). В остальных случаях, как мы видели при анализе, композитор опирается на ладогармонические и фактурные принципы китайской музыки, используя различные национальные лады и создавая вертикаль на основе движения горизонтальных линий. Основными созвучиями в цикле являются квартовые, квинтовые, секундовые структуры, а также многочисленные кластеры. В области формообразования Ван Лисан по большей части не стремится к моделированию известных европейских форм. В основе его миниатюр — принцип мелодического, ритмического, фактурного варьирования кратких попевок, присущий китайской народной музыке. Драматургия многих пьес основана на традиционном принципе «едва-едва – медленно – средне – быстро – исчезая» («Капли дождя», «Первый ясный день», «Баркарола», «Вечерняя заря»).

Создавая цикл с ярко выраженным национальным колоритом, композитор вместе с тем демонстрирует и опору на многообразные традиции европейской музыки. Прежде всего, это выбор инструмента, для которого написан его детский цикл — это не гуцинь, не пипа, не эрху или другой китайский музыкальный инструмент, а фортепиано, завоевывающее в XX веке небывалую популярность в Китае. Кроме того, сам жанр «Детского альбома» восходит к традициям Шумана и Чайковского. Использует Ван Лисан и типичные для детской музыки западных композиторов лексемы [8, с.12–20] – фигуры скольжения («Детский велосипед»), качания («Баркарола», «Народная песня №2»), речевого диалога («Юные друзья», «Живая беседа»), знаки-образы музыкальных инструментов (бурдон – «Пастушья песня», барабанная дробь — «Народная песня №1», флейтовый наигрыш — «Пастушья песня»), сигнальные фигуры («Детский велосипед», «Телефонный звонок») и т.д. Кроме того, в отдельных пьесах, имеющих европейскую тональную основу, встречается и традиционная семантика тональностей: C-dur — солнце и радость («Первый ясный день»), Des-dur — лирика («Вечерняя заря»).

Среди приемов европейской композиторской техники Ван Лисан тяготеет к полифоническим приемам: многочисленным имитациям («Телефонный звонок», «Живая беседа», «Юные друзья»), ракоходам («Живая беседа») и т.д. Явный отпечаток на фактурно-гармонический язык отдельных пьес Ван Лисана наложило его давнее увлечение музыкой французского импрессионизма («Детский велосипед», «Баркарола»). А пьеса «Мечты» — образец освоения композитором стилистики блюзовой музыки.

Роль цикла «Детская невинность» в творчестве Ван Лисана трудно переоценить. Подобно «Детскому альбому» Чайковского, который рассматривается исследователями как «словарь образов» и «музыкальный букварь» автора, знакомящий слушателей с языком своей эпохи, «Детская невинность» Ван Лисана сводит воедино и систематизирует все наиболее характерные для композитора образные сферы и музыкально-стилистические приемы. Тем самым этот масштабный цикл является ярким и рельефным портретом творчества его автора в целом.

Вывод: Сравнивая «Сонатину» и «Детскую невинность» — условные «начало» и «конец» детского фортепианного творчества композитора — можно видеть заметную эволюцию. Она коснулась, прежде всего, фактуры и формы детской музыки. Помня о том, что «Сонатина» оказалось слишком технически трудной для начинающих музыкантов и слишком масштабной по замыслу, Ван Лисан сделал важные выводы. Его цикл «Детская невинность» отличается от раннего опуса, в первую очередь, более прозрачной лаконичной фактурой и афористической краткостью музыкальных форм. Но упрощение форм и фактуры вовсе не означает упрощения стиля в целом: для поздней детской музыки композитора скорее подходит понятие «мудрая простота». Очень многие принципы творчества, открытые Ван Лисаном в «Сонатине», развиваются и расцветают в его позднем цикле. Прежде всего, это опора на интонационность китайской народной музыки и имитация звучания национальных инструментов. Кроме того, уже в «Сонатине» композитор продемонстрировал владение европейскими приемами композиторской техники и музыкального мышления в

целом. Эти качества мы постоянно отмечали и при анализе цикла «Детская невинность». Тем самым основополагающим качеством детской музыки Ван Лисана на протяжении всего его творческого пути стал синтез различных истоков: фольклорных и профессиональных, национальных и европейских – тот самый синтез, который композитор определил своей краткой формулой «новые веяния и старые традиции» [202].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе «Фортепианное творчество Ван Лисана в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века» творчество композитора было рассмотрено с точки зрения отражения в нем как непосредственно происходящих исторических событий, на фоне которых создавались произведения, так и традиционных ценностей национальной китайской культуры, философии и эстетики. Анализ творческого процесса и наиболее значимых произведений автора позволил прийти к следующим выводам:

1. Ван Лисан — типичный пример творческого человека своего времени; на его искусство повлияли все драматические события, происходившие в Китае во второй половине XX века: формирование личности под воздействием интеллектуальной среды, в которой он рос и воспитывался; репрессии и двукратные ссылки в отдаленные аграрные районы страны, которые, тем не менее, не лишили композитора творческой активности, а, напротив, дали новые импульсы для творческой эволюции; культурная революция, оказавшая негативное влияние на многие формы китайского искусства; новый творческий взлет после культурной революции, когда композитор наиболее активно и продуктивно осваивает все современные стили и техники композиции; наконец, углубленное занятие педагогической деятельностью и сочинением музыки для детей в поздний период творчества, что оказывается не просто завершающим этапом пути композитора, но и закольцовывает процесс, возвращая автора к традиционным культурным ценностям и возможности передать их будущему поколению.

2. Жизненный путь композитора обусловил эволюцию его творчества. В диссертации предложена конкретная периодизация творчества Ван Лисана, состоящего из трех периодов. Начальный период (1949–1957 гг.) отмечен обращением композитора к национальной тематике и вместе с тем использованием достижений европейской культуры (в основном классического и романтического стиля). Здесь складывается основное кредо творчества композитора, опять-таки типичное для всей китайской музыкальной культуры

этого периода: освоение европейских традиций при сохранении национальной идентичности. Второй этап — период творческой зрелости (1976–1989 гг.), когда композитором были созданы наиболее значительные, интересные и разнообразные по стилю произведения, в которых произошло органическое соединение национального содержания и самых разнообразных достижений европейской музыкальной культуры: развитой полифонии, стиля позднего романтизма, импрессионизма, символизма, додекафонной техники и т.д. Поздний период творчества (1992–2007 гг.) характеризуется тем, что композитор, подводя итог своего жизненного и творческого пути, обращается к глубоким философским темам, а также к детской музыке и, кроме того, уделяет много внимания преподавательской деятельности и написанию теоретических статей, посвященных музыкальной эстетике и теории музыки.

3. Творчество Ван Лисана — энциклопедия музыкальных стилей XX века. Во второй главе диссертации на примерах наиболее характерных и значимых произведений показан процесс освоения этих стилей и оригинальное преломление их в собственном творчестве. Обобщая стилистическое многообразие творчества композитора, можно условно выделить следующие направления: произведения романтического плана, произведения, близкие импрессионизму и символизму, полифонические жанры, додекафонные произведения, а также сочинения, относящиеся к «китайскому соцреализму».

Специфика претворения романтизма в творчестве Ван Лисана заключается в том, что в его сочинениях «романтического плана» присутствует обобщенная программность, цикличность, яркая праздничная концертность, опора на народно-песенные и народно-танцевальные истоки, что в основном было присуще раннему европейскому романтизму. Вместе с тем, в творчестве Ван Лисана (как и в китайской культуре в целом) не нашли отражения такие особенности европейского романтического искусства, как противопоставление трансцендентного и имманентного, трагические внутренние противоречия человеческой личности, конфликты между личностью и обществом, художником и реальным миром. Преобладающим принципом развития, соответственно,

оказывается вариантно-вариативный метод, без присущей европейской музыке этого направления напряженности, выражающейся наиболее ярко в контрастно-конфликтной сонатности (именно поэтому жанр сонаты практически не используется композитором — за исключением детской «Сонатини», которая, в свою очередь, построена скорее по принципу программной сюиты, чем по законам европейского симфонизма).

Характерные черты сочинений «импрессионистского» и «символистского» плана — наиболее ярко отражены в сюите «Живопись Хигасиямы Кайи», подробно проанализированной во второй главе. Это произведение интересно как пример синтеза искусств: в нем композитор сочетает музыку, живописность и поэтичность (использование предваряющих пьесу стихов, сближающих его творчество с китайской традиционной живописью «гохуа»), а вдохновившим его импульсом для сочинения оказались картины японского художника, пишущего в стиле нихонга, в котором выражено особое мироощущение преходящести и временности всего живого. Принципы гармонии и формообразования, характерные для европейского импрессионизма, сочетаются у Ван Лисана с глубокой философской основой, выводящей за рамки этого направления. Так, скрытой в сюите сверх-идеей оказывается не столько отражение природных явлений и созерцание красоты картин (что обычно отмечалось исследователями, бегло касавшихся этого сочинения в своих работах), сколько внутреннее духовное движение от состояния печали и одиночества в созерцании красоты (присущее стилю нихонга) к идее «духовного служения» (конфуцианство). Данная идея отражена не только в драматургическом развитии музыкального тематизма, но и в постепенном «вымещении» звучания «темного» японского ту-цзе лада, олицетворяющего «меланхолическое» состояние сознания, пентатоническим светлым гун-ладом, олицетворяющим собой «свет духовного знания». Музыкальный язык, близкий европейскому импрессионизму, используется для выражения целой системы символов китайской культуры (символы дерева, белой лошади, сна, зеркала, водной стихии). Таким образом, произведения импрессионистского стиля в творчестве Ван Лисана (в частности, подробно

рассмотренная сюита «Живопись Хигасиямы Кайи») переводят импрессионистскую созерцательность в символистский план, углубляя и расширяя смыслы и выявляя философскую основу произведений.

Полифония как принцип мышления и формообразования не был присущ китайской традиционной музыкальной культуре, поэтому обращение к полифоническим формам европейского типа (прелюдия и fuga) является новаторским для китайской музыки, и полифонические жанры и приемы активно осваивали во второй половине XX века многие композиторы. Наиболее полно принципы полифонического мышления в творчестве Ван Лисана отразились в сюите «Ташань» («Другие горы»), состоящей из пяти прелюдий и фуг. Основная идея произведения, по словам самого композитора, заключается в том, что западная музыкальная традиция может быть продуктивно использована для «обогащения» фортепианной композиции, в которой выражено национальное содержание. Иначе говоря, и при создании полифонических произведений композитор не отступает от главной задачи своего творчества: выражения национального содержания с помощью современных выразительных средств.

Анализ произведения «Ташань» позволил выявить в нем влияние стилей неоклассицизма, романтизма, многие идеи и образы китайской культуры, которые до сих пор мало доступны европейским исследователям. Сюиту можно считать своего рода «энциклопедией» культурных достижений Китая: здесь присутствуют образы каллиграфии, китайской лиры гуцинь, китайской восковой живописи (батик), драмы хуагу; использованы напевы провинции Шэньси, образы храмовой ярмарки, мелодия танца, исполняемого этнической группой И («бамбукового танца»). Таким образом, становится очевидно, что использование типично европейского жанра прелюдии и фуги необходимо композитору по двум причинам: с одной стороны — это освоение европейского композиторского опыта, с другой — он находит музыкальную форму, максимально адекватно отражающую содержательное начало произведений.

К аналогичным выводам можно прийти и при анализе додекафонной техники, используемой Ван Лисаном. В диссертации это рассмотрено на примере

диптиха «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ». Перегруженная символами и философскими аллюзиями поэзия Ли Хэ нашла у Ван Лисана отражение именно в додекафонной музыке как наиболее интеллектуальном, умозрительном, логически выстроенном музыкальном стиле. Не следуя жестко правилам организации европейской додекафонии, композитор использует сам принцип серии и работы с ней. Однако форма серии, разделенной на сегменты, часть которых представляет собой гексахорд на основе диатонического китайского лада, а другая дополняет его звучание до полного хроматического звукоряда, позволяет придать серийной музыке национальный колорит. Разделение разных сегментов серии по голосам и даже регистрам фортепиано позволяет увидеть в композиции отражение картины китайского мироздания, где в нерасторжимом единстве присутствуют два начала: «инь» и «ян», женское и мужское, земное и небесное.

Обзор фортепианного творчества Ван Лисана был бы не полным без рассмотрения как отдельного пласта произведений, написанных «на злобу дня» и отражающих идеологическую основу политики Китая. В диссертации эта часть творческого наследия представлена через анализ двух пьес – «Мы идем по широкой дороге» и баллады «Песнь о партизанах». Особенности этих произведений: песенность, народность, сюжетность, доступность, «массовость», «партийность», мифологичность или ритуализированность, опора на западноевропейскую традицию музыкального романтизма, сознательное упрощение музыкального языка, — демонстрируют явную близость и даже идентичность традициям советского соцреализма. Тем не менее, и в этих произведениях, как показывает анализ, Ван Лисан остается «национально-ориентированным» композитором: опираясь на европейские принципы ладового мышления, он также использует в пьесах элементы пентатонических ладов, мелодии песен, созданных китайскими композиторами и связанных с национальными образами. Кроме того, в этих пьесах возникают тематические и образные пересечения с более сложными в образном и идейном плане сочинениями символистского, романтического плана, а также присутствуют «вкрапления» элементов музыкального языка XX века (диссонансы,

политональность).

Таким образом, в диссертации представлен анализ наиболее значительных произведений Ван Лисана, раскрывающий разнообразную палитру его стиля, вместившего практически все актуальные достижения современного европейского фортепианного письма, и в то же время позволяющий увидеть единство и целенаправленность творческой эволюции композитора и неуклонное следование идеологической установке, характерной для всей китайской музыкальной культуры второй половины XX века: опираясь на традиционную образно-философскую основу, создать современный музыкальный язык, не теряющий национальной идентичности, но и не уступающий европейскому по возможности использования композиционных приемов.

4. Детская музыка занимает огромное место в творчестве Ван Лисана. Интерес к этой сфере был во многом обусловлен особенностями личности композитора, который всегда сохранял непосредственность, живость характера, чувство юмора и был способен удивляться и радоваться жизни. Обращение к этой сфере творчества также типично для Китая, так как детская музыка в Китае не только пользуется популярностью, но и имеет значимость важного культурного явления.

В произведениях для детей отражены разные грани жизни и жизненные интересы ребенка. Здесь представлены образы детских игрушек, игр, развлечений, семьи, природы, картин окружающего мира, увиденных глазами ребенка, образы национальной культуры. Основным жанром, к которому Ван Лисан обращается в музыке для детей — программная миниатюра и сюита, а особенностью музыки является лаконичность высказывания и обращение к типизированным образам и интонациям. Композитор часто цитирует народные темы, использует ладово-интонационные, фактурные и тембровые приемы, присущие национальной музыке. Пытаясь передать зрительные образы, он прибегает к приемам импрессионистской музыкальной звукописи. Таким образом, «детская» музыка Ван Лисана очерчивает тот же круг образов и подчиняется тем же стилистическим

установлениям, что и «взрослая» музыка, только в более легком, адаптированном варианте.

В диссертации рассмотрены два «детских» произведения, которые, тем не менее, отражают весь творческий путь: это ранняя «Сонатина», на примере которой можно наблюдать, как происходит освоение европейского жанра в китайской музыке и как, напротив, европейская форма наполняется национальным содержанием, и сюита «Детская невинность», замысел которой возник еще в ранний период творчества, а последние произведения писались в конце жизни, поэтому произведение можно считать в известном смысле духовным завещанием композитора и вершиной его позднего творчества. В последнем цикле отразились детские воспоминания композитора и светлое «юношеское» мировосприятие, которые сочетаются с мудростью и глубоким знанием жизни, присущими опытному человеку. Как и во «взрослых» произведениях, в этой сюите оказывается заложена определенная идея и связанная с этим драматургическая логика — движение «от индивидуального к всеобщему» или «от личного к универсальному». Таким образом, композитор показал, как жизнь ребенка постепенно становится частью жизни его страны и народа, не случайно во второй половине цикла образы игр и развлечений почти исчезают, а природное и фольклорное начала приобретают к концу все большее значение. Национальное подчеркнуто в этом цикле через использование в подавляющем большинстве пьес китайских пентатонических ладов, вертикалей, которые построены на основе движения горизонтальных линий, благодаря чему основой музыки являются квартовые, квинтовые, секундовые структуры, а также многочисленные кластеры. Композитор также использует здесь принцип мелодического, ритмического, фактурного варьирования кратких попевок, присущий китайской народной музыке.

Так завершается круг жизни и творчества одного из крупнейших композиторов Китая, синтезирующего в своем наследии основные тенденции развития музыкальной культуры страны своего времени.

Несмотря на то, что основные заявленные задачи исследования были выполнены, автору работы пришлось столкнуться со многими проблемами, связанными с языковым и ментальным барьерами между китайской и европейской культурами. Многие идеи и образы, отраженные в произведениях Ван Лисана, очень далеки от русской и западной культуры, а их перевод на язык понятий, используемых в российском музыковедении, весьма затруднен. Кроме того, сами подходы к анализу музыкальных произведений в китайском и российском (как и вообще в ориентированном на достижения европейской культуры) музыковедении различны: в российском музыковедении основное внимание обращено на форму и структуру произведения с точки зрения отражения в них основного содержания, в китайском – на передачу символов и образов, иногда очень философски-абстрактных, а иногда, напротив, очень жизненно-конкретных и привязанных к реалиям жизни Китая в прошлом или настоящем, что вызывает затруднения для понимания европейского человека.

Перевод содержания, образов и символов одного народа на язык другого является сложной задачей для любого ученого. Порой исследования китайской музыки, на взгляд автора работы, до сих пор отличаются некоторой поверхностностью и фрагментарностью: говоря о творчестве какого-либо автора или об особенностях некоего музыкального жанра, авторы не рассматривают проблему целостно, углубляясь в частности, без широких контекстных обобщений. Также очень часто исследователи, занимающиеся изучением китайской культуры, фиксируют внимание на тех особенностях музыки китайских композиторов, которые привычно важны для европейски-ориентированного исследователя, но не очень важны для китайского (и наоборот). Наша цель - расширить общий взгляд на взаимосвязи китайской и европейской культур, и именно творчество Ван Лисана дает для этого основания, так как особенно интересно не столько оригинальностью и неповторимостью, сколько необычно широким охватом всего контекста музыкальной культуры своего времени.

ЛИТЕРАТУРА*На русском языке*

1. Айзенштадт, С.А. «Детский альбом» П. И. Чайковского / С. А. Айзенштадт. – Москва : Классика–XXI, 2009. – 75 с.
2. Айзенштадт, С.А. Стилевые искания в фортепианном исполнении стран Дальневосточного региона / С. А. Айзенштадт // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2(9). – С. 184–188.
3. Айзенштадт, С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония) : проблемы теории, истории, исполнительские трактовки / С. А. Айзенштадт. – Владивосток : Дальнаука, 2015. – 245 с.
4. Арановский, М.Г. Симфонические искания: Проблема жанра в советской музыке 1960–1975 гг. Исследовательские очерки. – Ленинград : Советский композитор, 1979. – 287 с.
5. Арзаманов, Ф.Г. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке / Ф.Г. Арзаманов // Вопросы музыкального формообразования : Сборник трудов. Том Выпуск 46. – Москва : Российская академия музыки им. Гнесиных, 1980. – С. 112–128.
6. Асафьев, Б.В. Русская музыка о детях и для детей // Избранные труды. Т. 4. – Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1955. – С. 97–109.
7. Барсова, И.А. Симфонии Густава Малера / И.А. Барсова. – Москва : Советский композитор, 1975. – 496 с.
8. Баязитова, Д.И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Д.И. Баязитова; [Место защиты: Магнитог. гос. консерватория]. – Магнитогорск, 2008. – 22 с.
9. Библиотека китайской литературы. Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.) / в пер. А.Я. Сергеева. – Москва : Художественная литература, 1987. – 479 с.
10. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование / В. П. Бобровский ; предисл. Е. И. Чигаревой. – Изд. 2-е, доп. – Москва : URSS, 2011. – 332 с.

11. Булкин, А.И. Фортепианный детский альбом: пути становления, поэтика жанра: автореф. дис. ... канд. иск. Киев, 2005. – 16 с.
12. Ван, Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Ван Ин; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2009. – 216 с.
13. Васильченко, Е.В. Модель мира в звучании китайской цитры цинь / Е.В. Васильченко // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. – 2013 . – №1. – С. 9–34.
14. Виноградов, В.С. Музыка в Китайской Народной Республике [Текст]. – Москва : Советский композитор, 1959. – 86 с.
15. Владимирова, И.А. Философия и эстетика импрессионизма. Сходства и различия в стилях К. Дебюсси и М. Равеля / И.А. Владимирова // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2021. – № 1(51). – С. 21–25.
16. Воробьев И.С. Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930–1950-х годов. К проблеме соцреалистического «большого стиля». Автореферат дис. на соиск.уч. ст. доктора искусств.: 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2013. – 46 с.
17. Гайдай, П.В. Фортепианная культура Китая: пути становления национальной школы : монография / П.В. Гайдай ; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. образования "Забайкальский гос. ун-т". – Чита : Забайкальский гос. ун-т, 2016. – 193 с.
18. Го, Жунжун, Ян, Хайюнь. Культ дерева в китайской национальной культуре / Ж. Го, Х. Ян // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2020. – № 5(44). – С. 6–9.
19. Го, Хао. Роль программного элемента в китайском фортепианном концерте // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – Вып. 12. – Санкт-Петербург : Астерион, 2017. – С. 174–178.

20. Го, Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Го Хао; [Место защиты: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки]. – Новосибирск, 2018. – 158 с.

21. Гольцова, А. Д. Семиотика зеркала в китайской и славянской культурах / А. Д. Гольцова // Межкультурная коммуникация: Запад-Россия-Восток : Материалы Международной студенческой научно-практической конференции, Новосибирск, 07–10 ноября 2017 года / Под редакцией Е.Е. Тихомировой. – Новосибирск : Новосибирский государственный педагогический университет, 2018. – С. 211–217.

22. Дай, Юй. Отражение традиционной философии в современной музыке Китая / Ю. Дай // Наука и мир. – 2015. – № 6(22). – С. 141–142.

23. Дай, Юй. Концепция буддизма и даосизма в новой китайской музыке // Философия музыки – философия человека: Россия–Китай: Материалы международной научно-практической конференции. – Владимир, 2016. – С. 30–37.

24. Дин, И. Система фортепианного образования в современном Китае : структура, стратегии развития, национальный репертуар : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Дин И; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»]. – Санкт-Петербург, 2020. – 217 с.

25. Дробышева–Разумовская, Л.И., Бородин, Б.Б. Дробышева–Разумовская, Л.И. О русской традиции жанра «Фортепианный альбом для детей и юношества» / Л.И. Дробышева-Разумовская, Б.Б. Бородин // Художественное образование и наука. – 2017. – № 3. – С. 29–37.

26. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока ; гл. ред. М. Л. Титаренко. – 2-е изд., стер. – Москва : Восточная литература, 2011 – Т. 2. – 727 с. ISBN 5-02-018429-2

27. Дятлова, М.П. Особенности отношения к природе в произведениях японской традиционной живописи нихонга (на примере творчества Уэмуры Сёэн) / М.П. Дятлова // Научные труды. – 2009. – № 11. – С. 114–126.

28. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. тр. / [вступ. статья Д.С. Лихачева] ; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. – Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. – 407 с.
29. Жун, Янь. Приемы имитации звучания народных музыкальных инструментов в фортепианных произведениях композиторов Китая // Манускрипт, 2021. – Т. 14. Выпуск 9. – С. 1920–1927.
30. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков : самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. – Москва : Московская гос. консерватория, 1996. – 189 с. ISBN 5-8649-029-2
31. Кирсанова, Э.А. Фольклор в фортепианной музыке для детей : (На материале творчества композиторов Казахстана и Киргизии) : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Э.А. Кирсанова; [Ин-т искусствознания им. Хамзы]. – Ташкент, 1989. – 24 с.
32. Королева, Т.П. Общее музыкальное образование в Китае: тенденции и перспективы // Теория и практика применения информационных технологий в искусстве, культуре и музыкальном образовании: материалы III Международной интернет-конференции. – Екатеринбург : РГППУ, 2008. С. 275–278.
33. Кочетов, А.Н. Буддизм / А. Н. Кочетов. – 2-е изд., перераб. – Москва : Наука, 1983. – 177 с.
34. Кузнецова, Ю.В. Место снов и сновидений в культуре Китая / Ю.В. Кузнецова // Междисциплинарный потенциал устной истории и новые пути развития исторического знания : Материалы Международной научной конференции, Чебоксары, 23–24 апреля 2021 года. – Чебоксары : Общество с ограниченной ответственностью «Издательский дом «Среда», 2021. – С. 97–100.
35. Култаев, А.К. Каллиграфия – жемчужина китайской культуры / А.К. Култаев // Вестник Ошского государственного университета. – 2019. – № 3. – С. 135–137.
36. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера : [Пер. с нем.] / Э. Курт ; [Предисл. и коммент. М. Этингера]. – Москва : Музыка, 1975. – 551 с.

37. Лесовиченко, А.М. Детская музыка как феномен музыкальной культуры и её освоение в условиях педагогического вуза и колледжа / А.М. Лесовиченко // Вестник кафедры юнеско музыкальное искусство и образование. – 2013. – №3(3). – С. 100–105.

38. Лесовиченко, А.М. Детская музыка. XX век : учебное пособие для студентов бакалавриата «Художественное образование» / А.М. Лесовиченко, Е. Д. Фаль ; ФГБОУ ВПО "Новосибирский государственный педагогический университет". – Новосибирск : НГПУ, 2017. – 123 с.

39. Ли, Чжэн, Е.П, Красовская. Программные произведения китайских композиторов как предмет освоения в классе фортепиано в высших учебных заведениях Китая // Музыкальное исполнительство и образование. – 2017, – №4. – С. 4–5.

40. Ли, Юнь. Применение додекафонии в творчестве китайских композиторов XX — начала XXI века / Юнь Ли // Культура и цивилизация. 2018. – Т. 8. № 1. – С. 151–159.

41. Ло, Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – Москва, 2003. – 275 с.

42. Лю, Иннань. Воплощение философского концепта «Шань» («Добро») в китайском фортепианном искусстве / И. Лю // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов / Российский Государственный Педагогический Университет им А.И.Герцена. Том Выпуск 16. – Санкт-Петербург : Центр научно-производственных технологий "Астерион", 2021. – С. 245–249.

43. Лю, Иннань. Образ воды в фортепианной музыке китайских композиторов XX века. / И. Лю // Университетский научный журнал. – 2021. – № 64. – С. 158–164.

44. Малявин, В.В. Китайская цивилизация / В.В. Малявин. – Москва : Астрель, 2000. – 632 с.

45. Малявин, В.В. Китайское искусство : принципы, школы, мастера / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. – Москва : Изд-во Астрель : Изд-во АСТ, 2004. – 429 с.
46. Медведева, Ю.П., Му, Цюаньчжи. Развитие скрипичного искусства в Китае во второй половине XIX – начале XX в. // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры. Материалы IV Международной научно-практической конференции. – Самара : СГИК, 2019. – С. 66–68.
47. Мифы народов мира. Китайская мифология : энциклопедия : Т. 1. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 720 с.
48. Му, Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае : образование, исполнительство, национальный репертуар : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Му Цюаньчжи; [Место защиты: Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Нижний Новгород, 2018. – 205 с.
49. Музыкальная энциклопедия : В 6 т. Т.1./ Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1973. – С. 307.
50. Назайкинский, Б.В. О психологии музыкального восприятия / Б.В. Назайкинский. – Москва : Наука, 1972. – 116 с.
51. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с.
52. Национальные культуры. Японская музыка. — Текст : электронный // Бельканто.ру: Классическая музыка, опера и балет : [сайт]. — URL: <https://www.belcanto.ru/japan.html?ysclid=lckq16ux4272598584> (дата обращения: 16.11.2022).
53. Орлов, В. «Серьёзное» и «популярное»: стилевые и ценностные оппозиции в истории музыкальной культуры; Реалии и мифы советской музыки : Учеб.-метод. пособие. – Санкт-Петербург : Композитор, 2016. – 96 с. ISBN 978-5-7379-0879-9
54. Петров, А.А. Ван Би. 226–249 [гг.] : Из истории китайск. философии / А.А. Петров. – Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1936. – 136 с.

55. Полная энциклопедия символов : [Составитель Рошаль В. М.]. – Санкт-Петербург : Сова, 2003. – 524 с. ISBN 5699042911
56. Синь, Син. Некоторые вопросы специфики музыкальной формы в китайской традиционной музыке: опыт сравнительной характеристики тематизма // Вестник культуры и искусств. – Челябинск: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Челябинский государственный институт культуры», 2018. – № 4 (56). – С. 133–137.
57. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки. – Москва : Музыка, 1973. – 446 с.
58. Соколов, О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Рос. ин-т искусствознания. – Москва, 1995. – 39 с.
59. Сохор, Д. Эстетическая природа жанра в музыке / Д. Сохор. – Москва : Музыка, 1968. – 103 с.
60. Спешнев Н.А. Китайцы: особенности национальной психологии / Н.А. Спешнев. – Санкт-Петербург : КАРО, 2014. – 336 с.
61. Способин, И.В. Музыкальная форма : [Учеб. для муз. уч-щ и вузов] / И.В. Способин. - 7-е изд. – Москва : Музыка, 1984. – 400 с.
62. Стасюнайте В.А. Звуковые практики как антропотехники (на материале традиционной музыкальной культуры Китая) : Выпускн. квал. раб. по напр. 47.04.01. «Философия» / В.А. Стасюнайте – Санкт-Петербург, 2018. – 96 с.
63. Сун, Джуан. Фортепианная музыка для детей (детская музыка) в творчестве китайских композиторов XX ст.: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Сун Джуан. – Минск : БГАМ, 2006. – 262 с.
64. Сун, Чанлун. Образы птиц в китайской музыке // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы LVI Международной научно-практической конференции. – Новосибирск : АНС «СибАК». 2016. Вып. 1 (56). – С. 73–77.

65. Сунь, Лу. Феномен оперы-янгэ в китайском музыкальном театре XX века. Актуальные проблемы высшего музыкального образования, – 2015. – №1(35), – С. 30–35.
66. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Сунь Лу; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2016. – 29 с.
67. Сычев, Л.П., Сычев, В.Л. Китайский костюм : Космологическая символика древних китайцев. История. Трактовка в литературе и искусстве / Л.П. Сычев, В.Л. Сычев ; АН СССР, Ин-т востоковедения. – Москва : Наука, 1975. – 134 с.
68. Ткаченко, Г.А. Хаос и космос в традиционной китайской космологии и антропологии. / Г.А. Ткаченко. – Москва : Избранные труды, 2008. – 93 с.
69. Ткаченко, С.С. Печальное очарование вещей как эстетический принцип / С.С. Ткаченко // Межкультурный диалог в пространстве стран Азиатско-Тихоокеанского региона : сборник научных статей по материалам II Международной студенческой научно-практической заочной конференции, Хабаровск, 20 января 2018 года / Тихоокеанский государственный университет. – Хабаровск : Тихоокеанский государственный университет, 2018. – С. 44–49.
70. Торчинов, Е. Даосизм : Опыт ист.-религ. описания / Е. Торчинов. – Санкт-Петербург : Андреев и сыновья, 1993. – 307 с.
71. У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока : (Китай, Корея, Япония) : монография / У Ген-Ир ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 342 с.
72. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония) : Учебное пособие. – Санкт-Петербург : Изд-во «Лань», 2011. – 544 с.
73. Фань, Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Фань Юй; [Место защиты: Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Нижний Новгород, 2019. – 243 с.

74. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев и др. – Москва : Советская энциклопедия, 1983. – 839 с.
75. Философский энциклопедический словарь / [Подготовили А. Л. Грекулова и др.]; Редкол.: С.С. Аверинцев и др. – 2-е изд. – Москва : Советская энциклопедия, 1989. – 814 с.
76. Хань, Инлэй. Фортепианный цикл для детей «Счастливей фестиваль» китайского композитора Дин Шандэ в контексте развития жанра / И. Хань // История. История и теория искусств. МНСК-2021 : Материалы 59-й Международной научной студенческой конференции, Новосибирск, 12–23 апреля 2021 года. – Новосибирск : Новосибирский национальный исследовательский государственный университет, 2021. – С. 154–155.
77. Хигасияма Кайи – японский писатель и художник. — Текст : электронный // Энциклопедия Руниверсалис : [сайт]. — URL: https://руни.рф/index.php/Хигасияма,_Кайи (дата обращения: 28.09.2020).
78. Хохлов, Ю.В. О музыкальной программности. – Москва : Музыка, 1963. – 146 с.
79. Хохлов, Ю.В. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. – 449 с.
80. Хоу, Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Хоу Юэ; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2009. – 24 с.
81. Цюй, Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Цюй Ва; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2015. – 231 с.
82. Чайковский П.И. О программной музыке : Избр. отрывки из писем и статей / [Сост., редакция и коммент. И. Ф. Кунина]. – Ленинград : Музгиз, 1952. – 112 с.

83. Чайковский, П.И. Полное собрание сочинений : литературные произведения и переписка / общ. ред. Б. В. Асафьева. – Москва : Музгиз, 1977. – 635 с.
84. Чжао, Сяолинъ. Влияние социалистического реализма на китайскую симфоническую музыку / С. Чжао // Манускрипт. – 2020. – Т. 13, № 10. – С. 245–250.
85. Чжао, Цзэхуа. Взаимодействие музыки, живописи, поэзии в творчестве Ван Лисана / Цзэхуа Чжао // Ретроспективно-прогностические концепты Нижегородского Философского клуба: Материалы 49 Международного академического симпозиума. – Н.Новгород : ННГАСУ, НФК, ОАЧ, – 2021. – С. 130–132.
86. Чжао, Цзэхуа. Влияние опыта ссылки в Бэйдахуан на творческую деятельность Ван Лисана / Цзэхуа Чжао // Science and Innovation. Сборник научных трудов по материалам VII International Scientific Conference (г.-к. Анапа, 29 сентября 2022 г.). – Анапа : Изд-во «НИЦ ЭСП» в ЮФО, 2022. – С. 26–31.
87. Чжао, Цзэхуа. Диалог Востока и Запада в раннем фортепианном творчестве Ван Лисана (на примере Сонатины) / Цзэхуа Чжао // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. № 4. – С. 87–94.
88. Чжао, Цзэхуа. «Новые веяния и старые традиции»: К вопросу о формировании педагогического музыкального репертуара в Китае (на примере фортепианного цикла Ван Лисана «Детская невинность») / Цзэхуа Чжао // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – №3. – С. 58–67. – DOI: 10.52469/20764766_2023_03_58
89. Чжао, Цзэхуа. Творчество Ван Лисана как отражение вызовов времени в контексте культурной политики Китая (на примере баллады «Песнь о партизанах» / Цзэхуа Чжао // Сборник научных трудов по материалам 51 Международного академического симпозиума “Ретроспективно-прогностические концепты Нижегородского Философского клуба” – Н.Новгород : НО РФО, НФК, ОАЧ, ПАНИ, – 2023. – С. 84–89.

90. Чжао, Цзэхуа. Философская основа китайского варианта додекафонной техники на примере диптиха Ван Лисана «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» / Цзэхуа Чжао // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2. – С. 63–69.

91. Чжао, Цзэхуа. Фортепианная Сюита Ван Лисана «Живопись Хигасиямы Кайи»: опыт сравнительного анализа / Цзэхуа Чжао // Актуальные вопросы науки и практики. Сборник научных трудов по материалам XXV Международной научно-практической конференции (г.-к. Анапа, 5 октября 2020 г.). – Анапа : Изд-во «НИЦ ЭСП» в ЮФО, – 2020. – С. 48–54.

92. Чжао, Цзэхуа, Брагина, Н.Н. Жизнь и творчество Ван Лисана в историко-культурном контексте / Цзэхуа Чжао, Н.Н. Брагина // Научный поиск: личность, образование, культура. Шуя : Ивановский государственный университет, – 2022. – № 3(45). – С. 67–73.

93. Чжао, Цзэхуа, Брагина, Н.Н. Претворение народных традиций в творчестве китайского композитора Ван Лисана на примере Сонатины для фортепиано / Цзэхуа Чжао, Н.Н. Брагина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2022. – № 4(66). – С. 46–52.

94. Чэнь, Ин. Китайская опера XX – начала XXI века : к проблеме освоения европейского опыта : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Чэнь Ин; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, – 2015. – 26 с.

95. Чэнь, Сицзэ. Становление профессии дирижёра в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Чэнь Сицзэ; [Место защиты: Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки]. – Москва, 2021. – 27 с.

96. Чэнь, Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX–начала XXI веков : основные стилевые направления : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Чэнь Шуюнь; [Место защиты: Нижегородская

государственная консерватория им. М.И. Глинки]. – Нижний Новгород, 2020. – 234 с.

97. Ша, Ни. Национальные особенности становления системы дошкольного музыкального образования Китая // Вести БГПУ (Минск). – 2018. – № 3. – С. 44–47.

98. Шульгина, Е.В. Звуковысотная организация китайской музыки XII–XIII веков : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Е.В. Шульгина; [Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки]. – Новосибирск, 2005. – 22 с.

99. Экспрессионизм в европейском искусстве XX века: характерные черты и ведущие мастера. — Текст : электронный // Искусствовед.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре : [сайт]. — URL: <https://iskusstvoed.ru/2021/02/13/jekspressionizm-v-evropejskom-iskusstve-hh-veka-harakternye-cherty-i-vedushhie-mastera/> (дата обращения: 24.11.2022).

100. Яковлева, Н.Ф. Китайская живопись «гохуа»: важнейшие факторы развития и ключевые свойства / Н.Ф. Яковлева // Вестник Забайкальского государственного университета. – 2012. – № 9(88). – С. 9–12.

101. Япония. Как ее понять : очерки современной японской культуры / под ред. Р. Дж. Дэвиса и Осаму Икэно ; [пер. с англ. Ю.Е. Бугаева]. – Москва : АСТ, 2006. – 318 с.

102. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. С. Попкова. – Москва : Прогресс, 1978. – 118 с.

103. Fushigi, Nippon. Японский сад. Печальное очарование вещей / Nippon Fushigi. — Текст : электронный // Загадочная Япония: электронный журнал : [сайт]. — URL: <http://leit.ru/modules.php?name=Pages&pa=showpage&pid=1443&page=2> (дата обращения: 05.09.2022).

На английском языке

104. Cheung, P.J. An analysis of selected piano works of Wang Li-San : diss. Doctor of Arts / P.J. Cheung. – New York, New York University, 1996. – 86 p.
105. Chiu, Kan. Voice from the East: Culture and Expression in Contemporary Chinese Piano Music : diss. Doctor of Musical Arts / Kan Chiu. – Los Angeles, University of California, 2009. – 152 p.
106. Kang, Le. The Development of Chinese Piano Music // Asian Culture and History, 2009. Vol. 1. № 2. – P. 18–33.
107. Lau, F. Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture. New York : Oxford University Press, 2008. – 208 p.
108. Lei, Weng. Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works : diss. Doctor of Musical Arts / Weng Lei. – Greeley, University of Northern Colorado, 2008. – 76 p.
109. Li, Xiaole. Chen Yi's piano music: Chinese aesthetics and western models : diss. Doctor of Philosophy in Music / Xiaole Li. – Hawaii, University of Hawaii, 2003. – 380 p.
110. Mair, V.H. The Columbia History of Chinese Literature. New York : Columbia University Press, 2001. – 1342 p.
111. Shen, Sin-Yan. Chinese Music in the 20th Century (Chinese Music Monograph Series) – Chicago : Chinese Music Society of North America Press, 2001.– 226 p.
112. Tao, He. A Performance Guide to Selected Piano Solo Works of Wang Lisan : diss. Doctor of Arts / He Tao. – Indiana, Ball State University, 2020. – 251 p.
113. Thrasher, A.R. Foundations of Chinese Music: A Study of Ethics and Aesthetics : diss. Doctor of Arts / A.R. Thrasher. – Middletown, Wesleyan University, 1980. – 74 p.
114. Wu, Rentana. Poetic Imagery in Lisan Wang's Piano Compositions : A Lecture-Document of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts /

Rentana Wu. – Eugene, University of Oregon, School of Music and Dance. 2019. – 152 p.

115. Xu, Keli. Piano Teaching in China During the Twentieth Century : diss. Doctor of Musical Arts / Keli Xu. – Urbana-Champaign, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001. – 186 p.

116. Xu, Rongjie. Innovation and tradition in Lisan Wang's piano suite Other Hill: an interdisciplinary analysis : diss. Doctor of Musical Arts / Rongjie Xu. – Lincoln, The University of Nebraska. 2010. – 163 p.

117. Zhang, Shigu. Chinese and Western influences upon piano music in China : diss. Doctor of Musical Arts / Shigu Zhang. – Tucson, The University of Arizona, 1993. – 174 p.

118. Zhang, Yiming. The Underlying Folk Music in Wang Lisan's Music : diss. Doctor in Musical Arts / Yiming Zhang. – Philadelphia, Temple University. 2014. – 102 p.

119. Zhao, Zehua, Bragina, N.N. Reflections of Social Realism Tendencies in the Piano Works of Chinese Composer Wang Lisan (中国作曲家汪立三钢琴作品中的社会现实主义发展浅析) / Zehua Zhao, N.N. Bragina // Scientific research of the SCO countries: synergy and integration : Proceedings of the International Conference, Beijing, August 9, 2023. – Beijing, PRC: Scientific publishing house Infinity. – 2023. – P. 124–132. – DOI 10.34660/INF.2023.49.58.049

120. Zhu, Gehui. A Selective Study on Chinese Art Songs after 1950 : diss. Doctor in Musical Arts / Gehui Zhu. – West Virginia, West Virginia University, School of Music Morgantown, 2021. – 111 p.

На китайском языке

121. 鲍蕙荞. 鲍蕙荞倾听同行——中外钢琴家访谈录第二集 // 中国文联出版社, 2010年8月. 页码: 180. (Бао, Хуэйцин. Бао Хуэйцин слушает своих сверстников – интервью с китайскими и иностранными пианистами (ч.2) – Пекин : Китайская федерация литературы, – 2010. – №10. – 180 с.)

122. 保罗·兴德米特著；罗忠镕译.传统和声学 简明教程 上[M].北京：人民音乐出版社.1980. 页码：140. (Хиндемит, П. Краткий курс традиционной гармонии (I том). Перевод Ло Чжунжуна. – Пекин : Народная музыка, 1980. – 140 с.)
123. 保罗·兴德米特著；罗忠镕译.作曲技法 第1卷 理论篇[M].北京：人民音乐出版社.1983. 页码：222. (Хиндемит, П. Руководство по композиции (часть I). Перевод Ло Чжунжуна. – Пекин : Народная музыка, 1983. – 222 с.)
124. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展, 北京: 华乐出版社, 1996年8月1日. 页码：81-82. (Бянь, Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной культуры. – Пекин : Китайская музыка, 1 августа 1996. – С. 81–82.)
125. 陈富瑶. 20世纪交响乐中奏鸣曲式的新特点分析[J].喜剧世界, 2022, 第1期. 页码：21-22. (Чэнь, Фуяо. Анализ новых черт сонатной формы в симфонической музыке 20-го века // Мир драмы, – 2022, – № 1. – С. 21–22.)
126. 陈昊然. 1980年及其后的汪立三钢琴作品研究 [D]. 上海音乐学院, 2019. 页码：87. (Чэнь, Хаорань. Исследование фортепианных произведений Ван Лисана 1980-х. Дисс. ... канд искусствоведения / Чэнь Хаорань; [Шанхайская консерватория] – Шанхай, 2019. – 87 с.)
127. 陈昊然. 汪立三与他的“泥土之歌”访青年钢琴家陆倍文[J].音乐爱好者, 2022, 第3期：25-30. (Чэнь, Хаорань. Ван Лисан и его «народные песни»: интервью с молодым пианистом Лу Бэйвэнем // Любители музыки, – 2022, – № 3. – С. 25–30.)
128. 陈黎丽. 汪立三钢琴曲《秦王饮酒》的创作思想及价值 // 中国音乐学, 2017年. №3. 页码：136-139. (Чэнь, Лили. Идея и композиция фортепианной пьесы Ван Лисана «Император Цинь пьет вино» // Китайское музыковедение, – 2017, – № 3 – С. 136–139.)
129. 陈述. 十一届三中全会与伟大的历史转折 // 中国党政干部论坛, 2011年. №7. 页码：13. (Чэнь, Шу. Третье пленарное заседание ЦК одиннадцатого созыва

и великий исторический поворот // Китайский форум партийных и государственных кадров. – 2011. – № 7. – 13 с.)

130. 陈曙光. 1978 中央工作会议揭开改革开放序幕 // 档案与社会. 2008 年第 2 期. 页码: 20-24. (Чэнь, Шугуан. Центральная рабочая конференция 1978 года открывает период реформ и открытости // Архивы и общество, – 2008. – №2. – С. 20–24.)

131. 储望华. 杜鸣心与《水草舞》[J]. 钢琴艺术, 2008, (02): 8-11. (Чу, Ванхуа. Ду Минсинь и «Танец водяных растений» // Фортепианное искусство, 2008. № 2. – С. 8–11.)

132. 代百生. 中国钢琴音乐研究 // 上海: 上海音乐学院出版社, 2014. 页码: 58. (Дай, Байшэн. Исследование китайской фортепианной музыки / Дай Байшэн. – Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2014. – 58 с.)

133. 戴雨田. 汪立三钢琴组曲《先知集》作曲技法分析[J]. 音乐创作, 2021, 第 1 期. 页码: 32-36. (Дай, Юйтянь. Анализ композиционной техники фортепианного цикла Ван Лисана «Пророк» // Музыкальная композиция, – 2021, – № 1. – С. 32–36.)

134. 单南. 四川地区民族音乐的艺术特色与发展 [J]. 戏剧之家, 2017. 第 14 期, 页码: 73. (Дань, Нань. Художественные особенности и развитие народной музыки в регионе Сычуань // Дом драмы, – 2017, – № 14. – С. 73.)

135. 额鲁特. 珊丹郭尔罗斯英雄史诗及叙事民. 阿汝汗 主编 [M]. 吉林: 吉林人民出版社. 2011. 页码: 152. (Ойраты. Героические эпосы и сказания в народных песнях шанданголов / гл. ред. А Жухань – Цзилинь: Цзилиньское народное изд-во, 2011. – 156 с.)

136. 儿童钢琴曲集. 中南音专艺术生产委员会创作组编. 上海: 音乐出版社, 1959. 页码: 33. (Сборник фортепианной музыки для детей / Под редакцией Творческой группы Южно-центрального музыкального колледжа искусств. – Шанхай: Музыкальное изд-во, 1959. – 33 с.)

137. 付龙. 音画的交响——影像与中国音乐的表现性研究, 北京: 中国传媒大学出版社, 2017. 页码: 265. (Фу, Лонг. Исследование особенностей и выразительных возможностей звуковых и художественных образов в китайской музыке / Фу Лонг – Пекин : Изд-во Коммуникационного университета Китая, 2017. – 265 с.)

138. 甘春燕. 浅谈民间音乐教学与幼儿发展 / 甘春燕 // 教育教学论坛, 河北: 河北教育出版社有限责任公司, 2014. 第 12 期, 页码. 272-273. (Ган, Чуньян. О преподавании народной музыки и детском развитии // Форум образования и преподавания. – Хэбэй : Хэбэйское педагогическое издательство. – 2014. – № 12. – С. 272–273.)

139. 高立丽. 汪立三作品《涛声》的演奏与教学[J] // 艺术教育, 2013 (12): 95. (Гао, Лили. Исполнение и преподавание пьесы Ван Лисана «Шум волн» // Художественное образование, – 2013. – №12. – с. 95.)

140. 高立丽. 以《北大荒知青文化》视角审视汪立三的音乐创作 // 中国校外教育. 2018. 第 2 期. 82-83 页. (Гао, Лили. Изучение музыкальной композиции Ван Лисана через призму «культуры молодежи Бэйдахуан» // Внешкольное образование в Китае, – 2018. – №2, – С. 82–83.)

141. 高铭谦. 《叙事曲（游击队歌）的创作特征和演奏分析》[D], 哈尔滨师范大学, 2019. 页码: 63. (Гао, Минцянь, Анализ композиции и исполнения баллады «Песнь о партизанах». Дисс. ... канд искусствоведения / Гао Минцянь; [Харбинский педагогический университет]. – Харбин, 2019. – 63 с.)

142. 葛芳辛. 汪立三钢琴音乐作品中民族元素与欧洲技法的整体研究[J]. 音乐创作, 2018(7) 页码: 113-114. (Гэ, Фансинь. Комплексное исследование национальных элементов и европейских техник в фортепианных произведениях Ван Лисана // Музыкальное творчество, – 2018. – № 7. – С. 113–114.)

143. 宫浩玉. 汪立三音乐创作研究. [D]. 沈阳: 沈阳音乐学院, 2020. 页码: 56. (Гун, Хаоюй. Исследование музыкальной композиции произведений Ван Лисана.

Дисс. ... канд искусствоведения / Гун Хаоюй; [Шэньянская консерватория]. – Шэньян, 2020. – 56 с.)

144. 龚晓妍. 汪立三《小奏鸣曲》曲式结构及演奏要点探讨[J]. 黑河学院学报, 2022, 第9期. 页码: 41-43. (Гун, Сяоянь. Композиционная структура и особенности исполнения «Сонатины» Ван Лисана // Журнал колледжа Хэхэ, – 2022. – №9. – С. 41–43.)

145. 韩岩岭, 高立丽. 育德、启智、悦民——汪立三钢琴曲创作走向巅峰之成因 [J]. 经济师, 2020 (2):156-158. (Хань, Яньлин; Гао, Лили. Воспевание добродетели, просвещения и народа: причины высокой популярности фортепианного творчества Ван Лисана // Экономист, – 2020. – №2. – С. 156–158.)

146. 郝玉岐. 谈《百鸟朝凤》的加工整理 // 协商论坛, 1998 第1期. 页码: 39-40. (Хао, Юйци. Обсуждение обработки «Сотни птиц поклоняются фениксу» // Консультативный форум, – 1998. – №1, – С. 39–40.)

147. 胡雯语. 汪立三钢琴作品《兰花花》音乐与演奏分析[J]. 黄河之声, 2021 (18): 15-16. (Ху, Венью. Анализ музыки и исполнения фортепианного произведения Ван Лисана «Лан Хуахуа» // Звуки Хуанхэ, – 2021. – №18. – С. 15–16.)

148. 贺绿汀. 我和《游击队歌》 [J]. 江淮文史, 1998 (3):3-5.. (Хэ, Люйтин. Я и «Песнь о партизанах» // Литература и история Цзянхуая, – 1998. – №3. – С. 3–5.)

149. 黄胜泉. 中国音乐家辞典. 北京: 人民出版社. 2006年. 页数: 1464. (Хуан, Шэнцюань. Энциклопедия о китайских музыкантах / Хуан Шэнцюань – Пекин: Народное издательство, 2006. – 1464 с.)

150. 贾古. 湖南花鼓戏音乐研究 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1981. 页数: 218. (Цзя, Гу. Исследование музыки Хунаньской народной колоратуры / Цзя Гу – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1981. – 218 с.)

151. 金莲花. 汪立三钢琴序曲与赋格套曲《他山集》研究[D]. 长春: 东北师范大学, 2005. 页码: 65. (Цзинь, Ляньхуа. Исследование увертюры и фуги фортепианного цикла Ван Лисана «Ташань». Дисс. ... канд искусствоведения /

Цзинь Ляньхуа; [Северо-восточный педагогический университет]. – Чанчунь, 2005. – 65 с.)

152. 金莲花.汪立三钢琴曲《#F 商调:书法与琴韵》分析[J].中国音乐,2005(03):93-95 (Цзинь, Ляньхуа. Анализ фортепианной пьесы Ван Лисана «Каллиграфия и звуки циня (в ладе #F Шан)» // Китайская музыка, – 2005. – № 3. – С. 93–95.)

153. 金莲花.《泥土的歌》——汪立三钢琴套曲《他山集》第三首的音乐与演奏分析[J].钢琴艺术,2005(10):29-32. (Цзинь, Ляньхуа. Музыкально-исполнительский анализ пьесы фортепианной сюиты Ван Лисана «Гашань» – «Песня земли» // Фортепианное искусство, – 2005. – №10. – С. 29–32.)

154. 居其宏.共和国音乐史 1949—2008 // 北京:中央音乐学院出版社,2010. 页码:199. (Цзю, Цихун. История музыки в КНР 1949–2008 / Цзю Цихун – Пекин : Изд-во Центральной консерватории. 2010. – 199 с.)

155. 亢音.忆昔十年育苗日师生百年音乐情——恩师汪立三仙逝百天祭[J].艺术研究,2014,第2期.页码:54-56. (Кань, Инь. Вспоминая последние десять лет педагогической деятельности Ван Лисана по случаю 100-летия со дня его смерти // Исследование в сфере искусства, – 2014, – № 2. – С. 54–56.)

156. 柯政和.《申伯克的音乐》.新乐潮,爱美乐社社刊,1928.页码:23-28. (Кэ, Чжэнхэ. «Музыка Шенберга». Прилив новой музыки // Изд-во ценителей прекрасной музыки, 1928. – С. 23–28.)

157. 罗雪娇,《二十世纪上半叶中西方钢琴音乐创作对比研究——以丁善德的《快乐的节日》和肖斯特科维奇的《儿童组曲——钢琴曲6首》为例》[D],新乡:河南师范大学,2012,页码:61. (Ло, Сюэцзяо. Сравнительное исследование китайских и западных фортепианных музыкальных композиций первой половины двадцатого века: на примере «Счастливого праздника» Дин Шаньдэ и «6 детских пьес для фортепиано» Шостаковича. Дисс. ... канд искусствоведения / Ло Сюэцзяо; [Хэнаньский педагогический университет]. – Синьсян, 2012. – 61 с.)

158. 李虻,王欢. 钢琴曲《游击队歌》赏析[J].琴童,2020,第5期.页码:17-18. (Ли, Мэн; Ван, Хуан. Оценка фортепианной пьесы «Песнь о партизанах» // Юный пианист, – 2020, – № 5. – С. 17–18.)
159. 刘海泉, 张延春. 陕北信天游 [M]. 西安: 陕西人民出版社, 1990. 页码: 94. (Лю, Хайцюань; Чжан, Яньчунь. Синьтянью северной Шэньси / Лю Хайцюань – Сиань : Народное издательство Шэньси, 1990. – 94 с.)
160. 刘茂松, 汪立三五部钢琴作品和声技法研究, [D] 济南: 山东师范大学, 2014. 页码: 58. (Лю, Маосун, Исследование гармонических техник Ван Лисана на примере пяти фортепианных произведений. Дисс. ... канд искусствоведения / Лю Маосун; [Шаньдунский педагогический университет]. – Цзинань, 2014. – 58 с.)
161. 刘品壹, 《汪立三钢琴作品《童心集》的演奏与教学研究》[D], 哈尔滨音乐学院, 2021. 页码: 54. (Лю, Пиньйи, Исследование исполнения и преподавания фортепианных произведений цикла «Детская невинность» Ван Лисана. Дисс. ... канд искусствоведения / Лю Пиньйи; [Харбинская консерватория]. – Харбин, 2021. – 54 с.)
162. 刘师培. 中国历史教科书. 扬州: 广陵书社. 2016年. 页数:232. (Лю, Шибэй. Учебник истории Китая / Лю Шибэй. – Янчжоу : Изд-во Гуанлин, 2016. – 232 с.)
163. 刘燕婷. 汪立三《民间玩具》赋格的"意象"呈现交响[J]. 西安音乐学院学报, 2021, 40(3): 98-105. (Лю, Яньтин. Образное содержание фуги «Народных игрушек» Ван Лисана. Симфония // Журнал Сианьской консерватории, – 2021, – №3(40). – С. 98–105.)
164. 吕宏久. 蒙古族民歌调式研究[M].北京: 中央音乐学院出版社.2012. 页码: 74. (Люй, Хунцзю. Исследование тональности монгольских народных песен / Люй Хунцзю. – Пекин : Изд-во Центральной консерватории. 2012. – 74 с.)
165. 廖叔同. 话说汪立三 // 人民音乐, 1986. 页码: 2. (Ляо, Шутун. История Ван Лисана // Народная музыка, 1986. – 2 с.)

166. 罗忠镕. 现代音乐欣赏辞典. 北京: 高等教育出版社. 1997. 页数: 713. (Ло, Чжунжун. Словарь современной музыки / Ло Чжунжун. – Пекин : Высшее образование, 1997. – 713 с.)

167. 雒晓燕. 论汪立三钢琴套曲《他山集》的演奏与教学[D]. 河北师范大学, 2009. 页码: 59. (Ло, Сяоянь. Об исполнении и преподавании фортепианной сюиты Ван Лисана «Ташань». Дисс. ... канд искусствоведения / Ло Сяоянь; [Хэбэйский педагогический университет]. – Хэбэй, 2009. – 59 с.)

168. 陆颖瑶. 东山魁夷诞辰 110 周年展: “绘画”就是“祈祷” // (Лу, Инъяо 110-летие со дня рождения Хигасиямы Кайи: «Живопись — это молитва» / Инъяо Лу. — Текст : электронный // The Paper: электронный журнал : [сайт]. — URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2233413 (дата обращения: 06.01.2022)

169. 闵智亭、李养正. 道教大辞典. 北京: 华夏出版社. 1994 年 06 月. 页数: 1009. (Минь, Чжитин; Ли, Янчжэн. Словарь даосизма / Минь Чжитин – Пекин : Изд-во «Хуася», 06.1994. – 1009 с.)

170. 民间传统纺织印染手工艺. 蜡染 // 百度百科 (Традиционные народные ремесла печати и окрашивания текстиля. Батик. — Текст : электронный // Энциклопедия Бaidu : [сайт]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/蜡染/306637?fr=aladdin> (дата обращения: 25.11.2022.)

171. 民族精神伟大征途: 贺绿汀与《游击队歌》 // 央广网 (Великий марш национального духа: Хэ Люйтин и «Песнь о партизанах». — Текст : электронный // Центральная Народная радиовещательная станция : [сайт]. — URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1618064909086672639&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 23.03.2022)

172. 欧阳觉文, 刘赵黔. 湖南花鼓戏研究与创作 [M]. 长沙: 湖南师范大学出版社, 2019: 13-15. (Оу, Янжувэнь; Лю, Чжаоцянь. Исследование Хунаньской народной колоратуры / Оу Янжувэнь. – Чанша : Издательство Хунаньского педагогического университета, 2019. – С. 13–15.)

173. 蒲方. 试论汪立三的钢琴创作 // 音乐艺术, 上海音乐学院学报. 1989. 第

1 期, 页码. 67–75. (Пу, Фан. Исследование фортепианного творчества Ван Лисана // Музыкальное искусство. – 1989. – № 1. – С. 67–75.)

174. 青主. “反动的音乐?”. 音乐杂志, 上海: 国立音乐院音乐艺文社, 1 月 15 日 1934 年, 页码: 12-22. (Цин, Чжу. «Реакционная музыка?» // Музыка – Шанхай : Издательство музыкального и артистического искусств Национальной консерватории музыки, 15 января 1934, – С. 12–22.)

175. 秦西炫. 回忆沃尔夫冈·弗兰克尔[J]. // 音乐艺术, 上海: 上海音乐学院学报, 2001(01). 页码: 18-19. (Цинь, Сисюань. Воспоминания о Вольфганге Френкеле // Музыкальное искусство, Вестник Шанхайской консерватории, – 2001. – №1. – С. 18–19.)

176. 桑桐. 纪念弗兰克尔与许洛士——介绍两位原我院德国作曲教授[J]. 音乐艺术, 1990(01):10-15. (Сан, Тун. Памяти Вольфганга Френкеля и Юлиуса Шлосса // Музыкальное искусство, Вестник Шанхайской консерватории, – 1990. – №1. – С.10–15.)

177. 上音年轮 // 上海人民广播电台 94.7 FM: 直播, 2017.11.24. (Колесо музыки Шанхайской консерватории // Шанхайская народная радиовещательная станция 94,7 FM: Прямой эфир, 24.11.2017) Время воспроизведения: 00:00:00–04:08:20 URL: <http://www.guangbomi.com/live/sh/sh-FM947.html> (дата обращения: 22.05.2023).

178. 石桂芳. 十一届三中全会: 中国共产党历史上的伟大转折. 首都师范大学学报 // 北京: 社会科学版, 2009 年. №2. 1-9 页. (Ши, Гуйфан. Третий пленум одиннадцатого Центрального комитета: великий поворот в истории Коммунистической партии Китая // Журнал Столичного педагогического университета – Пекин: Изд-во социальных наук, – 2009. – №2. – С.1–9.)

179. 苏澜深. 纵一苇之所如凌万顷之茫然——汪立三先生访谈录 // 钢琴艺术, 1998. 页码: 3. (Су, Ланьшэнь. Интервью с Ван Лисаном // Фортепианное искусство, 1998. – 3 с.)

180. 苏夏. 创新与探索, 人民音乐, 1982, 第 11 期, 页码: 13-15. (Су, Ся. Инновации и исследования // Народная музыка, – 1982, – № 11, – С. 13–15.)
181. 苏夏. 再谈创新与探索——兼与郑英烈同志商榷, 人民音乐, 1983, 页码: 56-63. (Су, Ся. Повторное обсуждение инноваций и исследований — обсуждение с товарищем Чжэн Инли // Народная музыка, 1983. – С. 56–63)
182. 徐美瑶. 世纪 50 年代中国钢琴音乐审美述评[D] 山东大学. 2015 : 45 页. (Сюй, Мэйяо. Обзор эстетики китайской фортепианной музыки 1950-х гг.. Дисс. ... канд искусствоведения / Сюй Мэйяо; [Шаньдунский университет]. – Цзинань, 2015. – 45 с.)
183. 宋昌寿. 无调主义. 音乐教育 // 国立音乐院音乐艺文社, 1936, 页码: 36-45. (Сун, Чаншоу. Атональность. Музыкальное образование // Издательство музыкального и артистического искусств Национальной консерватории, 1936. – С. 36–45.)
184. 孙玉石、王光明. 鲁迅《野草》的生命哲学和象征艺术 // 鲁迅研究月刊, 2005. 页码: 37. (Сунь, Юйши; Ван, Гуанмин. Философия жизни и искусство символизма в «Дикой траве» Лу Синя // Ежемесячник исследований Лу Синя, 2005. – 37 с.)
185. 谭勇. 浅析十二音序列的五声性运用特征[D]. 成都: 四川师范大学, 2012. 页码: 93. (Тань, Юн. Анализ особенностей использования пентатоники в двенадцатитоновой последовательности. Дисс. ... канд искусствоведения / Тань Юн; [Сычуаньский педагогический университет]. – Ченьду, 2012. – 93 с.)
186. 童道锦、孙明珠. 中国钢琴作品的分析与演奏 / 童道锦、孙明珠, 人民音乐出版社, 2010. №. 5. 页码: 65-68. (Тун, Даоцзинь; Сунь, Минчжу. Анализ и исполнение китайских фортепианных произведений / Тун Даоцзинь, Сунь Минчжу. – Шанхай : Народное музыкальное изд-во. – 2010. – № 5. – С. 65–68.)
187. 童道锦、王秦雁. 汪立三钢琴作品选 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2013. 页码: 245. (Тун, Даоцзинь; Ван, Цинянь. Избранные фортепианные

произведения Ван Лисана / Тун Даоцзинь, Ван Цзинянь – Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2013. – 245 с.)

188. 田野. 论汪立三《叙事曲（游击队歌）》的“语境”与演奏[J].科技信息,2010,第30期.页码:48-49.(Тянь, Е. О замысле и исполнении баллады «Песнь о партизанах» Ван Лисана // Научно-техническая литература, – 2010, – № 30. – С. 48–49.)

189. 迂志勇. 谈汪立三先生在佳木斯时期的音乐创作. 佳木斯大学, 佳木斯: 艺术与科技. 2017. 页码: 103. (Юй, Чжиюн. Рассказывая о произведениях Ван Лисана, сочиненных в Цзямусы // Искусство, наука и техника, – 2017. – № 1. – С. 103.)

190. 王冰凌. 汪立三在合江农垦局文工团[J].北方音乐, 2020, 04 (08) : 244-245. (Ван, Бинлин. Ван Лисан в культурно-промышленной труппе Хэцзянского сельскохозяйственного мелиоративного бюро // Северная музыка, – 2020. – № 8. – С. 244–245.)

191. 王芙娜, 隆婷风. 湖南风格钢琴作品浅析[J].黄河之声,2021,第8期.页码:12-13 (Ван, Фуна; Лонг, Тинфенг. Анализ фортепианных произведений в Хунаньском народном стиле // Звуки Хуанхэ, – 2021. – № 8. – С. 2–13.)

192. 王郝. 论中国钢琴作品中的戏曲音乐要素[J]当代戏剧. 2011 (06) 页码: 38– 39. (Ван, Хао. К вопросу об элементах китайской традиционной музыкальной драмы в китайских фортепианных произведениях // Современный театр. – 2011. – № 6. – С.38–39.)

193. 汪立三. 小奏鸣曲 (钢琴独奏曲). 北京: 人民音乐出版社, 1981. 页码: 14. (Ван, Лисан. «Сонатина» (соло для фортепиано) / Ван Лисан. – Пекин : Народная Музыка, 1981. – 14 с.)

194. 汪立三. 东山魁夷画意 (钢琴组曲). 北京: 人民音乐出版社, 1982. 页数: 21. (Ван, Лисан. «Живопись Хигасиямы Кайи» (фортепианная сюита) / Ван Лисан – Пекин : Народная Музыка, 1982. – 21 с.)

195. 汪立三. 编曲、作曲与侵权及其他——读报有感 // 钢琴艺术, 2013年9月, 页码: 19-25. (Ван, Лисан. Аранжировка, сочинение музыки, нарушение авторских прав и не только – изучение материалов прессы // Фортепианное искусство, сентябрь 2013, – С. 19–25.)
196. 汪立三. 道法自然 // 钢琴艺术, 2013年9月, 页码: 26-30. (Ван, Лисан. Учение о природе Дао // Фортепианное искусство, сентябрь 2013, – С. 26–30.)
197. 汪立三. 《海边卖水》及其他 // 人民音乐, 1986. 第10期, 页码: 17-19. (Ван, Лисан. «Продажа воды у моря» и т.д. // Народная музыка, – 1986. – №10, – С. 17–19.)
198. 汪立三. 《合璧》之歌——作曲家齐以文的境界 // 人民音乐, 1990. 第4期, 页码: 55-56. (Ван, Лисан. Песня гармонии – Царство композитора Ци Ивэня // Народная музыка, – 1990. – №4, – С. 55–56.)
199. 汪立三. 怀念蒋祖馨[J]. 钢琴艺术, 1997(02) 页码: 7-9. (Ван, Лисан. Воспоминания о Цзян Цзусине // Фортепианное искусство, – 1997. – №2. – С. 7–9.)
200. 汪立三. 《梦天》作者的话//音乐艺术,上海音乐学院学报, 1982. 第3期. 页码: 90-95. (Ван, Лисан. Слова автора «Мечта о небесах» // Музыкальное искусство, журнал Шанхайской консерватории. – 1982. – №3. – С. 90–95.)
201. 汪立三. 天下黄河十八弯——在桑桐教授学术研讨会上的发言 // 音乐艺术, 2003年3月. 页码: 14-16. (Ван, Лисан, Восемнадцать изгибов Хуанхэ в Поднебесной — выступление на академическом симпозиуме памяти профессора Сан Туна // Музыкальное искусство, март 2003. – С. 14–165.)
202. 汪立三. 新潮与老根——在香港《第一届中国现代作曲家音乐节》上的专题发言 // 中国音乐学, 1986: 4. (Ван, Лисан. Новые веяния и Старые традиции — Выступление на Первом китайском Фестивале музыки современных китайских композиторов в Гонконге // Китайское музыковедение, 1986. – 4 с.)
203. 汪立三. 在全国交响音乐创作座谈会上的发言 // 人民音乐, 1983: 2. (Ван, Лисан. Выступление на Национальном симпозиуме по созданию симфонической музыки // Народная музыка, 1983. – 2 с.)

204. 汪立三. 中国新音乐与汉语特点有关若干理论与实践之回顾 // 人民音乐, 1990: 4. (Ван, Лисан. Обзор некоторых теорий и практик, связанных с китайской новой музыкой и китайскими традициями // Народная музыка, 1990. – 4 с.)

205. 汪立三, 刘施任, 蒋祖馨. 论对星海同志一些交响乐作品的评价问题 // 人民音乐, 1957 第 4 期, 页码: 34-40. (Ван, Лисан; Цзян, Цзусинь; Лю, Шижэнь. Об оценке некоторых симфонических произведений товарища Синхая // Народная музыка, апрель 1957. – С. 34–40.)

206. 汪立三, 刘施任, 蒋祖馨. 对于一些问题的澄清和答复 // 人民音乐, 1957 第 7 期, 页码: 24-27. (Ван, Лисан; Цзян, Цзусинь; Лю, Шижэнь. Разъяснения и ответы на некоторые вопросы // Народная музыка, июль 1957. – С. 24–27.)

207. 王曦. 钢琴作品创作中山西民歌元素的运用. 山西师范大学现代文理学院 // 戏剧之家. 2021 年, 第 19 期. 页码: 79-80. (Ван, Си. Использование элементов народных песен Шаньси в композиции фортепианных произведений. Современный колледж искусств и наук // Дом драмы. – 2021. – №19. – С. 79–80.)

208. 汪毓和. 汪立三—为中国钢琴音乐开拓新境界[J]. 人民音乐, 1996. 第 3 期, 页码: 4-8. (Ван, Юхэ. Ван Лисан — пионер новой эры китайской фортепианной музыки // Народная музыка, – 1996. – №3. – С. 4–8.)

209. 汪毓和. 中国近现代音乐史. //人民音乐出版社, 2005. 第 3 期, 页码: 377. (Ван, Юхэ. История современной китайской музыки // Народная музыка. – 2005. – №3. – 377 с.)

210. 王耀华、刘富琳、王州, 中国传统音乐长编 [M], 高等教育出版社, 2009, 页码: 384. (Ван, Яохуа, Лю, Фулинь, Ван, Чжоу. Сборник традиционной китайской музыки / Ван Яохуа. – Пекин : Изд-во высшего образования. 2009, – 384 с.)

211. 魏廷格. 探求新的美的境界——评钢琴曲《夕阳箫鼓》、《涛声》 [J] 人民音乐, 1982, (第 6 期): 25-28 (Вэй, Тинге. Изучение нового царства красоты –

Обзор фортепианных пьес «Сяо и барабаны в сумерках» и «Шум волн» // Народная музыка, – 1982. – №6. – С. 25–28.)

212. 魏廷格.汪立三的钢琴创作[J].人民音乐,1986,(第10期): 20-22. (Вэй, Тинге. Фортепианные композиции Ван Лисана // Народная музыка, – 1986. – №.10. – С. 20–22.)

213. 吴成祥."湘羽"调式特性旋律音调的结构分析与溯源[D].福州:福建师范大学, 2017. 页码: 74. (Ву, Чэнсян. Структурный анализ модальных характеристик тона «Сян Юй». Дисс. ... канд искусствovedения / Ву Чэнсян; [Фуцзяньский педагогический университет]. – Фучжоу, 2017. – 74 с.)

214. 吴迪.汪立三钢琴组曲《东山魁夷画意》探析. 硕士学位论文, 长春:东北师范大学, 2010年. 页码: 103. (У, Ди. Исследование фортепианной сюиты «Живопись Хигасиямы Кайи» Ван Лисана. Магис. дисс. / У Ди; [Северо-восточный педагогический университет]. – Чанчунь, 2010. – 103 с.)

215. 现代汉语词典 (第7版) / 中国社会科学院语言研究所. 北京: 商务印书馆. 2016年. 页数:1968. (Современный словарь китайского языка (7-е изд.) / Институт лингвистики Китайской академии общественных наук. – Пекин : Коммерческая пресса. 2016. – 1968 с.)

216. 音乐舞蹈 // 中国大百科全书 [M], 北京: 中国大百科全书出版社出版社, 1989, 页码: 474. (Музыка и танцы // Энциклопедия Китая. – Пекин : Изд-во «Энциклопедия Китая», 1989. – С. 456–489.)

217. 榆林窟 // 百度百科 (Гроты Юйлинь. — Текст : электронный // Энциклопедия байдун : [сайт]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/榆林窟/2886586?fr=aladdin> (дата обращения: 16.10..2022)

218. 杨燕迪. 论改革开放以来的中国钢琴音乐创作, 音乐研究, 2019 (5), 页码: 37-44. (Ян, Яньди. О создании китайской фортепианной музыки после политики реформ и открытости // Музыкальные исследования, – 2019. – №5. – С. 37–44.)

219. 张德俊. 汪立三运用音乐象征手法阐释中国传统文化创作研究[J]. 艺术品鉴, 2021, 第 5 期. 页码: 18. (Чжан, Дэцзюнь. Исследование музыкального символизма Ван Лисана как средства интерпретации традиционного китайского творчества // Оценка искусства, – 2021. – №5. – с. 18.)

220. 张奕明. 汪立三:其人其乐 // 钢琴艺术, 2013. 第 9 期. 第 2 页 (Чжан, Имин. Ван Лисан: человек и его музыка // Фортепианное искусство, – 2013. – №9. – 2 с.)

221. 张奕明. 《汪立三钢琴曲选》校对、勘误与版本比较[J]. 钢琴艺术, 2013(10): 24-31. (Чжан, Имин. Проверка, исправление и сравнение различных изданий избранных фортепианных пьес Ван Лисана // Фортепианное искусство, – 2013. – № 10. – С. 24–31.)

222. 张奕明. 汪立三晚年创作新路历程探究—从纪录片《空白祭—寻找汪立三》谈起 // 人民音乐, 2019 (10). 页码: 53-58. (Чжан, Имин. Исследование творческого мышления покойного профессора Ван Лисана в последние годы его жизни: Вдохновлено документальным фильмом «Жертвенное приношение пустоте: в поисках Ван Лисана» // Народная музыка, – 2019. – №10. – С. 53–58.)

223. 张奕明. 汪立三《秦王饮酒》的创作缘由以及细节分析[J]. 武汉音乐学院学报, 2020, 第 1 期. 页码: 23-26. (Чжан, Имин. Предпосылки создания и детальный анализ произведения Ван Лисана «Император Цинь пьет вино» // Журнал Уханьской консерватории, – 2020, – № 1. – С. 23–26.)

224. 张敏. «钢琴艺术简史». 郑州: 河南大学出版社, 2008. 页数: 278. (Чжан, Мин. Краткая история фортепианного искусства / Чжан Мин. – Чжэнчжоу: Изд-во Хэнанского университета, 2008. – 278 с.)

225. 张诗旻. 汪立三钢琴组曲的多维探析[D]. 成都: 四川音乐学院, 2018. 页码: 74. (Чжан, Шимин. Многомерное исследование фортепианных сюит Ван Лисана. Дисс. ... канд искусствоведения / Чжан Шимин; [Сычуаньская консерватория]. – Чэнду, 2018. – 74 с.)

226. 张小冬. 四川清音《四川花腔》与美声《花腔》比较研究. 硕士学位论文: 成都: 西南交通大学, 2016. 页码: 66. (Чжан, Сяодун. Сравнительное исследование циньиньской «сычуаньской колоратуры» и академической «колоратуры». Магист. дисс. / Чжан Сяодун; [Юго-Западный университет Цзяотун]. – Чэнду, 2016. – 66 с.)

227. 张晓峰, 黄蓉. 陕北秧歌剧《兄妹开荒》之汪立三钢琴改编版本演奏技巧及理论横向分析[J]. 明日风尚, 2021, 第 15 期: 56-58. (Чжан, Сяофэн; Хуан, Жун. Техника исполнения и теоретический анализ Шаньбэйской оперы «Брат и сестра осваивают целину» в фортепианной адаптации Ван Лисана // Стиль будущего, – 2021, – № 15. – С. 56–58.)

228. 张巍. 序列音乐技术的中国化研究——十二音创作技术与理论的发展 (1980—1990). 音乐研究, 上海: 上海音乐学院, 2017 年, 第 4 期. 页码: 23-46. (Чжан, Вэй. Исследование китаизации техники последовательной музыки – развитие техники и теории двенадцатитоновой композиции (1980–1900) // Музыкальные исследования, Изд-во Шанхайской консерватории, – июль 2017, – № 4. – С. 23–46.)

229. 张沛. 试论汪立三钢琴套曲《他山集》演奏特点[J]. 黄河之声, 2022, 第 9 期. 页码: 21-25. (Чжан, Пэй. Особенности исполнения фортепианной сюиты Ван Лисана «Ташань» // Звуки Хуанхэ, – 2022, – № 9. – С. 21–25.)

230. 张洁琼. 汪立三钢琴作品《叙事曲（游击队歌）》的音乐与演奏分析[J]. 文艺生活, 2021, 第 14 期. 页码: 54-61. (Чжан, Цзецюн. Музыкально-исполнительский анализ фортепианного произведения Ван Лисана «Песнь о партизанах» // Творческая жизнь, – 2021, – № 14. – С. 54–61.)

231. 赵鹤. 汪立三钢琴作品中的戏曲元素探究[D]. 黑龙江: 哈尔滨师范大学, 2019. 页码: 62. (Чжао, Хэ. Изучение элементов оперы в фортепианных произведениях Ван Лисана. Дисс. ... канд искусствоведения / Чжао Хэ; [Харбинский педагогический университет]. – Хэйлунцзян, 2019. – 62 с.)

232. 赵珣婷.汪立三十二音钢琴作品中的民族元素研究[J].明日风尚(下旬),2022,第1期:74-75. (Чжао, Тин. Исследование этнических элементов в тридцати двух тональных фортепианных произведениях Ван Лисана // Стиль будущего, – 2022, – № 1. – С. 74–75.)

233. 郑英烈. 序列音乐'的概念及其它——兼与苏夏同志商榷, 人民音乐, 1983, 页码: 9-11. (Чжэн, Инли, Концепция «серийной музыки» и не только — и дискуссия с товарищем Су Ся // Народная музыка, – 1983, – С. 9–11.)

234. 郑英烈. 再谈"序列音乐"的概念及其它——兼答苏夏同志, 人民音乐, 1984, 页码: 38-41. (Чжэн, Инли. Повторное обсуждение концепции “серийной музыки” и не только — ответ товарищу Су Ся // Народная музыка, – 1984, – С. 38–41.)

235. 郑英烈. 十二音技法在中国音乐作品中的运用, 音乐研究, 5月1986年, 页码: 56-64. (Чжэн, Инли. Использование двенадцатитоновой техники в китайских музыкальных произведениях // Музыкальные исследования, – март 1986, – С. 56–64.)

236. 周小艺.汪立三《童心集》音乐研究[D], 武汉:华中师范大学, 2019. 页码: 72. (Чжоу, Сяои. Исследование цикла «Детская невинность» Ван Лисана. Дисс. ... канд искусствоведения / Чжоу Сяои; [Педагогический Университет Хуачжун]. – Ухань, 2019. – 72 с.)

237. 周勇,刘新敖.湖南花鼓戏鉴赏[M].长沙:湖南师范大学出版社, 2017. 页码: 172. (Чжоу, Юн; Лю, Синьао. Оценка Хунаньской народной колоратуры / Чжоу Юн – Чанша : Издательство Хунаньского педагогического университета, 2017. – 172 с.)

238. 朱之屏, 湖南特性羽调初探《音乐论从》[J], 1962.03. 页码: 35-36. (Чжу, Чжипин, Предварительное исследование характеристики Хунаньской мелодии в тонольности Юй // Народная музыка, – 1962. – № 3. – С. 35–36.)

239. 中国共产党简史 / 编写组. 北京: 人民出版社; 中共党史出版社, 2021. 页数: 531. (Краткая история Коммунистической партии Китая /

Редакционная группа – Пекин : Народное издательство; Издательство истории Коммунистической партии Китая, 2021. – 531 с.)

240. 中国国家画报. 人民画报 // 百度百科 (Китайские национальные печатные издания. Рэнмин Хуабao. — Текст : электронный // Энциклопедия байдун : [сайт]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/人民画报/2920895?fr=aladdin> (дата обращения: 10.08.2022)

241. 中国艺术研究院音乐研究所. 中国音乐词典. 北京:人民音乐出版社. 2016年1月1日. 页数: 581. (Китайский музыкальный словарь / Институт музыки Китайской академии искусств. – Пекин: Народная музыка, 01.01.2016. – 581 с.)

242. 中国文化象征词典 / 爱伯哈德 // 湖南文艺出版社, 1990. 页数 370. (Словарь символов китайской культуры / Эберхард – Хунань : Хунаньское издательство литературы и искусства, 1990. – 370 с.)

243. 中华人民共和国教育部. 《关于在中小学地方课程教材中全面落实“十四年抗战”概念的函》. 北京, 01.03.2017. (“Документ о полном внедрении концепции «Четырнадцать лет сопротивления» в материалы отечественных учебных программ для начальной и средней школы” от 01.03.2017 № 1 // Пекин : Министерство образования Китайской Народной Республики. – 2017.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1. Ван Лисан в детстве (в центре) с родителями. Фотография из личного архива дочери Ван Лисана, Ван Довэнь



Рисунок 2. Ван Лисан с одноклассниками: Ван Лисан (крайний справа). Цзян Цзусинь (крайний слева). Фотография из личного архива дочери Ван Лисана, Ван Довэнь; период учебы в Сычуаньском колледже искусств (四川省立艺术专科学校).



Рисунок 3. Репродукция картины Ван Лисана «Мечта о небесах» (梦天), 1994 г. Из личного архива дочери Ван Лисана, Ван Довэнь



Рисунок 4. Ван Лисан в период обучения в Шанхайском филиале Центральной консерватории. Фотография из личного архива дочери Ван Лисана, Ван Довэнь. Фотограф: Чжэн Сяовэй (郑小维); 1950-е гг.



Рисунок 5. Ван Лисан (в центре) с Цзян Цзусинем (слева) и Лю Шижэнем (справа) во время написания статьи «Об оценке некоторых симфонических произведений товарища Синхая». Фотография из личного архива Лю Шижэня; 1957 г.



Рисунок 6. Цзян Цзусинь, Лю Шижэнь, Ван Лисан (слева направо). Фотография из личного архива дочери Ван Лисана, Ван Довэнь



Рисунок 7. Ван Лисан с супругой, У Цифан, в парке г. Харбин. Фотография из личного архива дочери Ван Лисана, Ван Довэнь



Рисунок 8. Ван Лисан с дочерью, Ван Довэнь, у бронзовой статуи самого себя. Фотография из личного архива дочери Ван Лисана, Ван Довэнь; 60-летие со дня основания Харбинского педагогического университета, 2011 г.

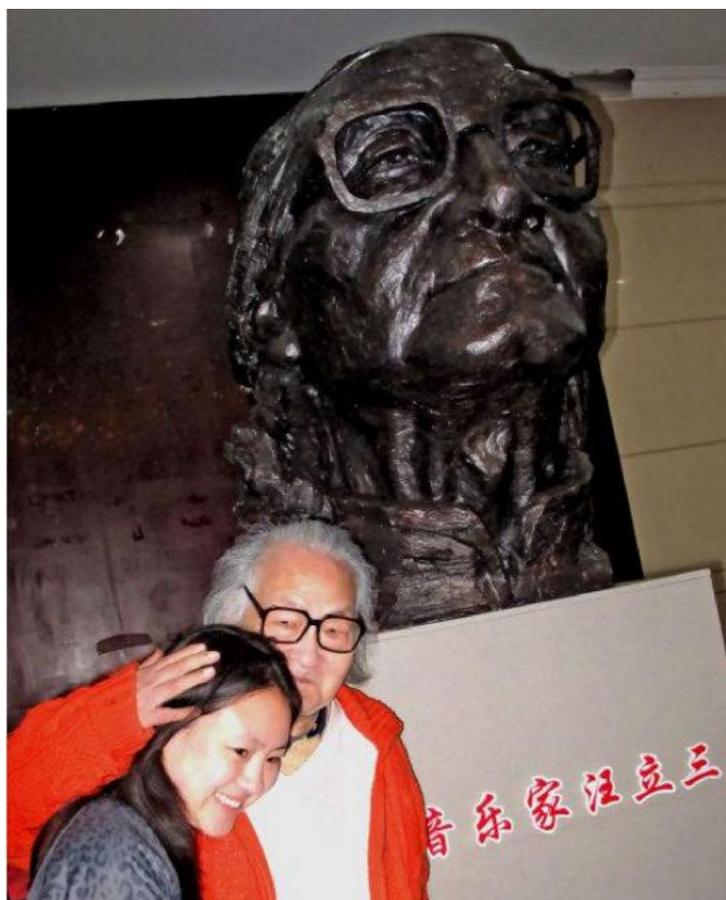


Рисунок 9. Общая фотография участников «Симпозиума композиторов двух берегов Тайваньского пролива». (Ван Лисан — в первом ряду, четвертый справа, в черных очках). Фотография из личного архива дочери Ван Лисана, Ван Довэнь, 1988 г.



Рисунок 10. Ван Лисан рассматривает только что напечатанный сборник «Избранные фортепианные произведения Ван Лисана». Фотография из личного архива Чжан Имина. Фотораф: Чжан Имин; последняя фотография Ван Лисана при жизни; 2013 г.

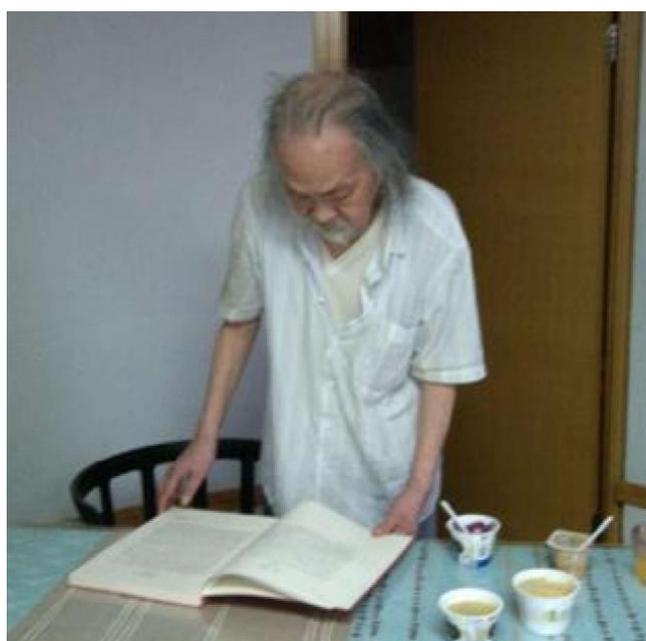


Рисунок 11. Обложка сборника «Избранные фортепианные произведения Ван Лисана» (Шанхайское музыкальное издательство, Шанхай, 2013) [185]

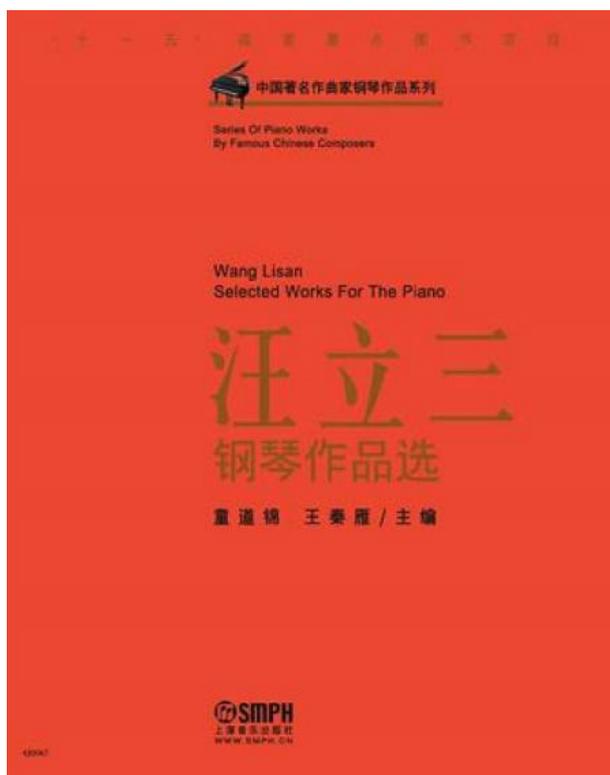


Рисунок 12. Репродукция картины Хигасиямы Кайи «Морозные узоры» [166]

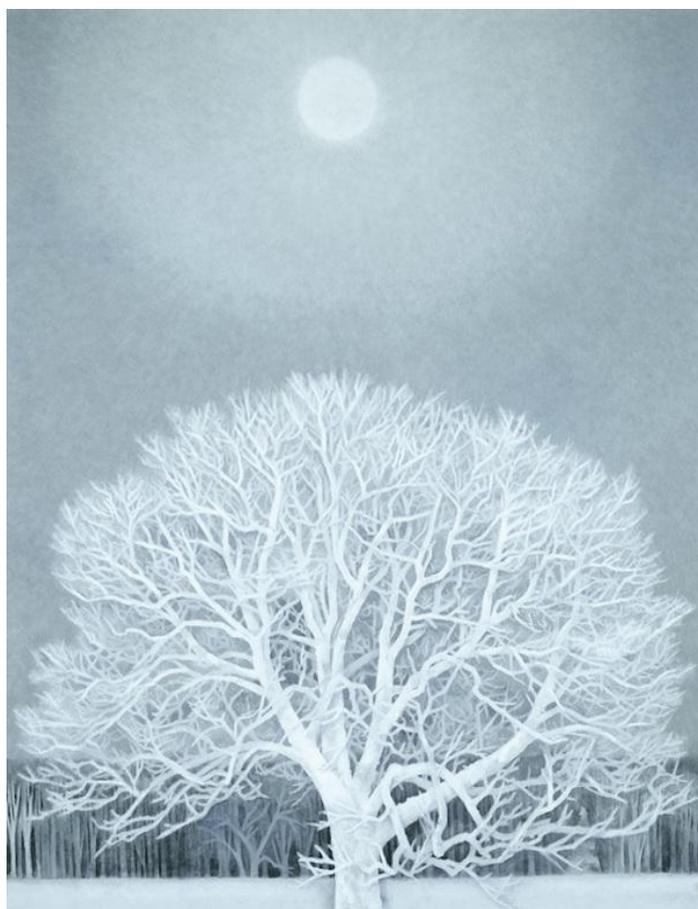


Рисунок 13. Репродукция картины Хигасиямы Кайи «Осенний лес» [166]



Рисунок 14. Репродукция картины Хигасиямы Кайи «Озеро» [166]

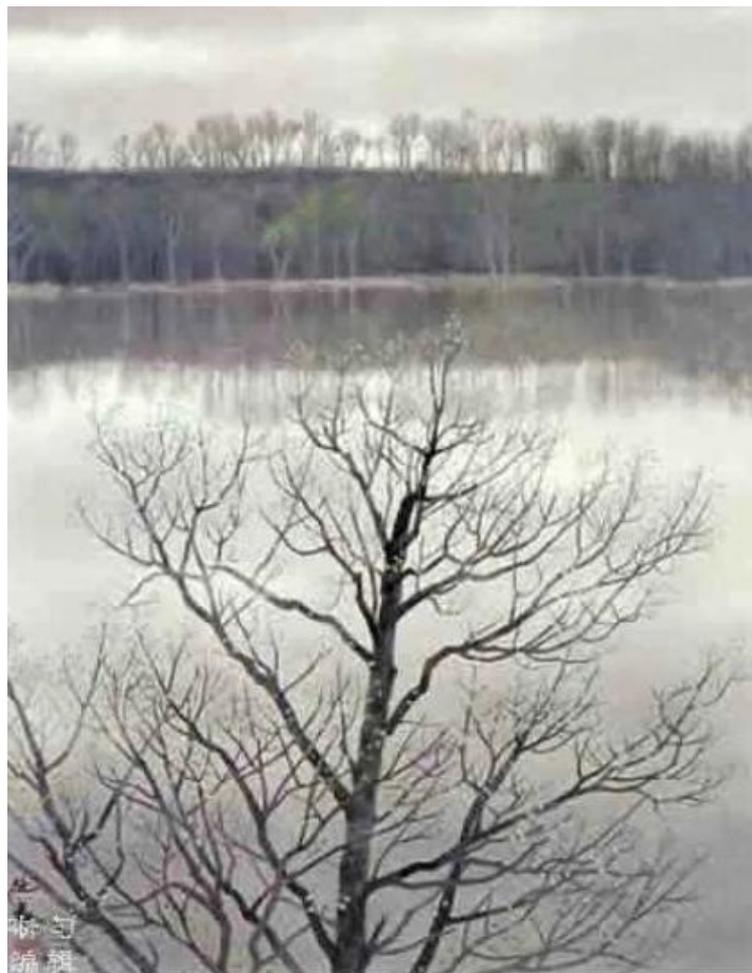


Рисунок 14. Репродукция части фрески Хигасиямы Кайи «Шум волн». Императорский зал теней храма Тошодай-дзи (Тодайдзи) г.Нара, Япония [166]



Рисунок 15. Репродукция фрески Хигасиямы Кайи «Шум волн». Императорский зал теней храма Тошодай-дзи (Тодайдзи) г.Нара, Япония [166]

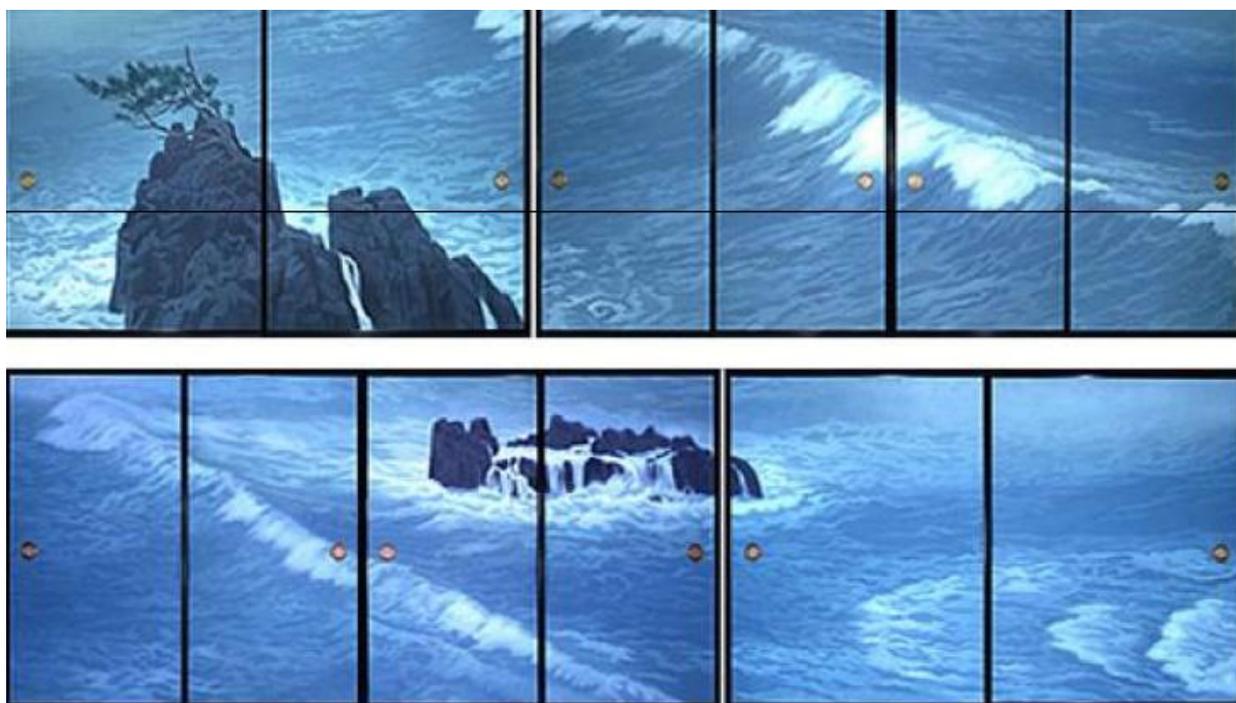


Рисунок 16. «Музыканты, играющие в раю». Гроты Юйлинъ. Репродукция фрески на южной стене пещеры 25 [215]



Рисунок 17. Ван Лисан в дни своей трудовой деятельности верхом на игрушечной деревянной лошадке. Из личного архива дочери Ван Лисана, Ван Довэнь



Рисунок 18. Ван Лисан в костюме Супермена в парке развлечений Warner Brothers Movie World; Австралия. Из личного архива дочери Ван Лисана, Ван Довэнь

