

УДК 78.25; 78.2i; 78.071.1

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.21>

Цао Шню

<https://orcid.org/0000-0001-8751-5979>

аспірант

Львівська національна музична академія

імені М. В. Лисенка

csy931689953@qq.com

ФОРТЕПИАННИЙ ЦИКЛ “КАРТИНА БАШУ” ЗАБУТОГО КИТАЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА

У статті досліджено постать маловідомого китайського композитора Хуан Хувей та його цикл “Картина Башу” як зразок для вивчення напрямів розвитку китайської фортепіанної музики. Висвітлено аспекти композиторської, педагогічної і наукової праці Хуан Хувей, особливості його індивідуальної стилістики. Охарактеризовано здобутки композитора у китайській музичній культурі. Узагальнено прояви інтегративних процесів китайської і західної музичної творчості у середині ХХ століття.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, композитор Хуан Хувей, фортепіанні цикли, особливості стилістики.

Цао Шню

аспірант

Львовская национальная музыкальная академия

имени М. В. Лисенко

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ “КАРТИНА БАШУ” ЗАБЫТОГО КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА

В статье исследована личность малоизвестного китайского композитора Хуан Хувей и его цикл “Картина Башу” как образец для изучения направлений развития китайской фортепианной музыки. Освещены аспекты композиторской, педагогической и научной деятельности Хуан Хувей, особенности его индивидуальной стилистики. Охарактеризованы достижения композитора в китайской музыкальной культуре. Обобщены проявления интегративных процессов китайского и западного музыкального творчества в середине ХХ века.

Ключевые слова: фортепианное искусство, композитор Хуан Хувей, фортепианные циклы, особенности стилистики.

Cao Shiu

Postgraduate Student

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

PIANO CYCLE “BASHU PAINTING” FORGOTTEN CHINESE COMPOSER

Huang Huwei is a Chinese composer and teacher whose work attracts the greatest interest in the study of trends in the development of national piano music. His musical compositions are among the most successful and striking examples of the combination of ethnic elements of the national musical language with the skill of mastering Western compositional methods. The excitement of the composer to the piano was inspired by the thirst for comprehension of the richness of the expressive capabilities of the instrument that came from the European continent and the possibility of studying

and applying in the work of the unusual monochromatic Chinese culture of the principles of instrumental development.

Huang Huwei's piano pieces were immediately recognized as masterpieces of national music both in terms of artistic value and cultural – as they reflected the outstanding achievements of Chinese humanistic art. The high recognition of creativity was facilitated by the desire of the composer to preserve in the piano works the peculiarities of the national musical language and to develop the traditions of national instrumental music.

Huang Huwei graduated from the Beijing Central Conservatoire on piano class and composition (class of professor Zhao Yuan Ren). It was discovered that during the study, it was important to attend lectures on the composition of the German composer J. Schloss (1902–1973), who used the method of combining traditional with modern compositional techniques; and in harmony – with the Russian composer Boris Alapov, who, in particular, highlighted the importance of applying in the work to folk melody and the programmatic of musical works as one of the most important ways of uniting music and literature

During the years of the cultural revolution, Huang Huwei's piano works, like the exceptional majority of the other best-known Chinese composers, were banned from performing and for a long time completely disappeared from the musical horizon.

Thanks to the reliance on national folklore and the use of national means of musical expression, with exceptional importance to sound-imaging effects and acoustic coloring techniques, the piano loops of the composer are considered to be masterpieces of the Chinese national style.

Guided by such methods, Huang Huwei striving to achieve the “nationalization” of the European piano and, thus, contribute to its quick introduction into the instrumental space of China.

On the example of the piano cycle “Bashu painting” it is shown that the composer constantly tried to transfer to the Chinese national soil a palette of expressive means of European musical impressionism, namely, the weakening of functional harmonic ties, layering, like the picturesque spots of unsolved harmonies, the rudeness of rhythmic drawings, a thin game of segments of the modes, contouring completeness of the invoice. These characteristics point to his deep admiration for the art of impressionism, whose artistic principles were most closely related to both the mentality of the composer and the Chinese nation as a whole.

Keywords: *piano art, composer Juan Huawei, piano cycles, peculiarities of stylistics.*

Хуан Хувей (*Huang Huwei*, нар. 1932 р. у м. Ченду, провінція Сичуань) – педагог і композитор, творчість якого, привертаючи велику увагу при вивченні напрямів розвитку національної фортепіанної музики, залишається все ще малодослідженою. Масштаб діяльності цієї унікальної особистості й та музична спадщина, автором якої він є, потребує особливої дослідницької праці. У галузі китайської фортепіанної музики поряд із творчістю найвидатніших композиторів – Ван Цзянь Чжона, Дін Шаньде, Ван Лісаня, Хе Лутіна, Чу Ван Хуа, Сан Тона та інших, музичні композиції Хуан Хувей постають одними з найуспішніших та яскравих прикладів поєднання етнічних елементів національної музичної мови з майстерністю володіння західними композиційними методами, прийомами і стилями. Презентуючи високий рівень художньої цінності, його фортепіанна творчість спонукає до глибшого вивчення для поширення виконання не лише у Китаї, а й за його межами.

В українському музикознавстві окреслену проблематику поки ще не розв'язували, тому матеріали представленої статті лише розпочинають вивчення постаті й творчості Хуан Хувей. Для узагальнення відомостей про композитора використано матеріали праць Фен Веньці [2], Чу Ван Хуа [5], Янь Іннь Лю [7]; аналізу стилістики його творчості – Чжанг Є [4], Ян Цзиня [6]. У роботі також використано матеріали збірки “Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувей” [1] та висловлювання митця, викладені у науковій праці “Робота композитора з інструментальними мелодіями” [3].

Мета статті – відродити ім'я і творчість композитора як одного з тих, хто найбільшою мірою долучився до розвитку китайського фортепіанного мистецтва.

Від самого початку становлення творчого шляху (ранній період творчості Хуан Хувей припадає на 1950-ті роки) композитор присвятив себе створенню фортепіанної музики і без цього не бачив сенсу власної творчості. Його виняткову цікавість до фортепіано інспірували жага осягнення багатства виразових можливостей інструмента, запозиченого з європейського континенту, можливість вивчення й застосування у творчості не властивих монодичній китайській культурі принципів інструментального розвитку.

Фортепіанні твори Хуан Хувей відразу були визнані шедеврами національної музики з погляду як художньої так і культурної цінності. Такому високому визнанню творчості сприяло прагнення композитора зберегти у фортепіанних творах особливості національної музичної мови і розвинути традиції національної інструментальної музики.

Незважаючи на справді високі досягнення у розвитку національної фортепіанної музики, ім'я Хуан Хувей тривалий час було несправедливо забуте. Коротко висвітливо його життєпис. Професійну освіту він здобув спочатку як слухач курсу композиції Сичуаньської консерваторії, а у 1956 р. закінчив Пекінську Центральну консерваторію по класу фортепіано і композиції (клас професора Чжао Юань Женья) [2, с. 92]. Важливим під час навчання стало відвідання лекцій з композиції німецького композитора Юліуса Шльосса, який застосовував метод поєднання традиційного зі сучасними композиційними прийомами; та з гармонії – у російського композитора Бориса Алапова, який, зокрема, виділяв значення звернення у творчості до народного мелосу і програмності музичних творів як одного з найважливіших способів єднання музики та літератури [5, с. 138]. Хуан Хувей досі продовжує працювати професором і завідувачем відділу композиції у Сичуаньській консерваторії. Ряд його учнів стали одними з найвідоміших у Китаї і за рубежом. Серед них – композитори Сюй Чжемінь, Гао Вейцзе, Сан Тон, Чжан Сяолу, Лі Інхай та ін. [7, с. 71]. За видатні здобутки й відмінні результати у педагогічній праці професора Хуан Хувей було неодноразово відзначено високими національними нагородами, а його теоретичні праці “Базові знання з гармонії”, “Стилістика народних пісень провінції Хань” та “Робота композитора з інструментальними мелодіями” стали базовими підручниками у китайських консерваторіях [1, с. 2].

Перший фортепіанний твір “Свято країни” (1954) відразу отримав визначення як “музика у китайському стилі” [1, с. 2]. Твір було опубліковано в першій друкованій збірці фортепіанних творів китайських композиторів, яку видавництво “Музика” випустило у 1960 році. Видання збірки було приурочено до святкування першого десятиліття заснування фортепіанної музики у Китаї. Після стрімкого злету та інтенсивної популярності музики Хуан Хувей упродовж 1950-х років настали роки Культурної революції. Його фортепіанні твори, як і виняткової більшості інших кращих китайських композиторів, були заборонені до виконання і на тривалий час повністю зникли з музичного обрію країни. Особливо жорсткої критики зазнав кращий витвір композитора – сюїта “Картина Башу” (1958), оскільки, як наголосили партійні керівники, “у творі не йшлося про класову боротьбу” [1, с. 2].

Відродження імені й творчості композитора розпочалося лише наприкінці ХХ ст. – у період новітньої історії Китаю, коли інтенсифікувався рух з вивчення національної культурної спадщини, історії розвитку національної музики і повернення до творчості імен забутих композиторів. Так почали повертати із забуття, вивчати і періодично виконувати на концертних сценах й окремі твори Хуан Хувей. Проте до цього часу все ще нема комплексного музикознавчого дослідження, в якому було б узагальнено здобутки композитора у найважливішій для його творчості галузі – фортепіанній музиці, досліджено характерні риси окремих творів та особливості індивідуальної стилістики. Окремого аналізу потребує й вивчення кращих зразків спадщини Хуан Хувей – фортепіанних циклів.

Упродовж усього життя, попри гоніння, переслідування і заборону виконання творів у певні історичні періоди розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, Хуан Хувей виявляв велику прихильність до створення фортепіанної музики і слугував розвитку національної фортепіанної творчості та виконавства. Зважаючи на недостатність фортепіанного репертуару для дітей, він створив ряд творів для шкільного віку – “Маленька дитяча соната”, “Прості варіації”, “Подвійні варіації” на тему народної пісні “Я люблю тебе, сніговий лотос”, п’єси “Хлопчик-пастух”, “Я люблю сніговий лотос” і цикл “Три поліфонічні дрібнички”. Усі ці твори різняться за

ступенями складності, але сукупно, відтворюючи й розвиваючи засади національної музики, сприяють різнобічному осягненню фортепіанних навичок і широко використовуються у педагогічній практиці. Активно сприяючи поширенню серед юнацтва фортепіанних творів національних композиторів, Хуан Хувей розгорнув діяльність з підтримки юних виконавців і у 1990 р. став одним із засновників у Китаї “Премії за дитяче фортепіанне мистецтво” [6, с. 18].

Серед інших визначних фортепіанних творів – Соната фа мінор (1960) і “Фантазія про річку Джілінг” (1979), у якій використано елементи тем з народної пісні “Коли розпустилася квітка” та пісні весляра “Човен Дракона” з давнього обряду поклоніння Змієві. Музичний матеріал “Фантазії” переконливо засвідчує прихильність композитора до втілення сюжетів національної обрядовості й опори на інтонації народних пісень провінції Сичуань.

Хуан Хувей є автором ряду опер, монументальних хорових творів і музики для драматичних телевізійних вистав. У жанрах камерної музики створив ряд мініатюрних фортепіанних п’єс і масштабних творів циклічної будови, танцювальні твори, пісні для голосу в супроводі фортепіано, обробки народних пісень, п’єси для скрипки і флейти та ін. Кращими серед них визнано фортепіанні цикли: сюїти “Картина Башу” і “Щасливий ковбой” та цикл обробок “12 сичуаньських народних пісень”.

В історії розвитку фортепіанної музики Китаю циклічні твори Хуан Хувей поряд із сюїтами Ван Цзянь Чжона (“Народні пісні провінції Юньнань”), Сан Тона (“Сім народних пісень Східної Монголії”), Гао Чжі Хонга (“Танці Синьцзяна”) та Дін Шаньде (“Варіації на теми китайської народної пісні”) належать до неперевершених зразків культурної та художньої цінності. У значному загальному доробку китайських композиторів завдяки використанню національних засобів музичної виразності та спираючись на національний фольклор його цикли фахівці вважають шедеврами китайського національного стилю. Керуючись такими методами, композитор прагнув досягнути “націоналізації” європейського фортепіано і, таким чином, сприяти швидшому його уведенню в інструментальний простір Китаю.

Пошуки Хуан Хувей у сфері індивідуальних яскраво національних засобів музичної виразності окреслили виняткове значення застосування у фортепіанних циклах звукообразальних ефектів та звукових колористичних прийомів. Цими засобами він прагнув особливо тонко зафіксувати короточасне емоційне враження або ледь уловимий психологічний стан, що виник унаслідок споглядання картин природи. В усіх фортепіанних циклах композитора з особливою переконливістю виявилось тяжіння до відтворення поетики натхненних пейзажів та відчуття насолоди від їх краси. У поєднанні з акварельною м’якістю звукопису відтворення картин природи стало провідною сферою образної тематики усіх циклів композитора. Ці характеристики свідчать про його глибинне захоплення мистецтвом імпресіонізму – мистецької течії Франції кінця XIX ст., художні принципи якої були найближчими як менталітету композитора, так і китайської нації в цілому. Палітру виразових засобів європейського музичного імпресіонізму – послаблення функціональних гармонічних зв’язків, нашарування, немов мальовничих плям, нерозв’язаних гармоній, хиткість ритмічних малюнків, тонку гру сегментів ладів, контурну наповненість фактури – композитор постійно намагався перенести на китайський національний ґрунт.

Узагальненими характерними рисами усіх циклів Хуан Хувей (у цьому вбачаємо послідовне втілення принципів його російського наставника, Б. Алапова) стали також програмність і найширше використання мелодичного й сюжетного матеріалу народних пісень. Ці риси творчості дали змогу виявити індивідуальність підходу композитора до інтерпретації програмного змісту та особливості національно-етичної сутності його музики.

Фортепіанний цикл “Картина Башу” донедавна не був відомим.

У 2001 р. видавництво “Шанхайська музика” ініціювало публікацію спеціальної серії фортепіанних творів національних композиторів, творчість яких на початку XXI ст. була визнана як “найзначніша з погляду досконалості композицій та історично видатних досягнень у фортепіанній творчості” [1, с. 3]. Метою видання серії стало сприяння відродженню і найширшій популяризації спадщини тих китайських композиторів, творчість яких досі залишалася все ще маловідомою та ще більше малозрозумілою у світі. До збірок серії було відібрано кращі твори вісімнадцятьох призабутих китайських композиторів, творчість яких у

роки Культурної революції, а також тривалий час після її закінчення була під забороною виконання і навіть згадування. Серед таких – Тан Дун, У Цзунцян, Чу Ванхуа, Хуан Жо, Чень Пейсюнь та ін. У числі перших серед опублікованих виявилася збірка “Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувей”, до якої увійшла сюїта “Картина Башу”.

У китайській фортепіанній літературі сюїту “Картина Башу” вважають неперевершеним зразком продовження розвитку традицій давньої китайської музики та логічного поєднання цих традицій із західними творчими методами. У передмові до видання зазначено, що “дорогоцінна праця нашого видатного композитора Хуан Хувей пройнята мовчазним духом відданості законам творення традиційної музики. Китайська музика сьогодні має обмаль контактів із західним світом. ...Вказуючи шлях покрокового руху вперед, музика сюїти логічно вписується у сучасний контекст, залишаючись самобутньою, яскравою і зрозумілою для виконавців усього світу [1, с. 3]. Композитор так висловлювався про свої цикли: “Мої роботи – це лише маленька квітка у горах. Твори, в яких переконливо збережено національний стиль, будуть передаватись багатьом наступним поколінням” [3, с. 27].

У сучасному Китаї сюїта “Картина Башу” є однією з найвідоміших і навиконуваніших творів композитора. Від 2010-х рр. її постійно вводять до концертних виступів кращі піаністи Китаю, а у програмах ряду найзначніших китайських та міжнародних виконавських конкурсів піаністів вона стала обов’язковим твором. Як один із кращих зразків китайської композиторської творчості сюїту включено до підручника “Вивчення творів національних композиторів у класах спеціалізованого фортепіано в музичних академіях”. Такий великий успіх сюїти забезпечується органічним поєднанням національного колориту з бездоганністю форми, в якій дуже виразно виявляється знання композитором європейського гармонічного досвіду.

Сюїта складається зі шести п’єс, теми яких є цитатами з ліричних народних пісень про мальовничі картини природи регіону Байю та про події із життя простих людей провінції Сичуань у 1950-х роках. Матеріалом для першої, третьої та п’ятої п’єс стали цитати з народних пісень місцевості Хань; у другій, четвертій і шостій використано цитати з давніх пісень народів передгір’я Тибету [4, с. 2]. Надихальним матеріалом при визначенні тематики п’єс циклу для композитора стали також образотворчі полотна із зображеннями картин місцевого сільського життя з музичними сюжетами художників Ку Ванга, Чень Іфея, Ці Байші та ін. [4, с. 2]. Кожна з п’єс циклу сповнена яскравого національного колориту і викликає уявлення про мальовничі пейзажі:

1. “Ранкова пісня” – на матеріалі пуцзянської народної пісні “Маленька пісня косарів трави”, яку в народному виконанні співає одностайно група гірських косарів, звеличуючи красу лугів у світанковому тумані. Для відтворення враження від чудового ранкового туману та ефекту освіжального повітря композитор наголошує на увазі до відтворення злетів та немов “падінь” окремих зворотів мелодичної лінії народної пісні. Тому п’єсу слід виконувати з дуже тонким відчуттям дихання фраз і реалістичним відтворенням ефірного декору звуку. Щоб досягти максимально м’якого звучання, слід немов “прожити” зворушливий ритмічний малюнок пісні, короткість її фраз, виховати у собі відчуття вокальної природи мелодії і раціонально використовувати прийоми дихання під час співу, силу торкання клавіш пальцями й застосування педалі;

2. “Відлуння на порожніх долинах” розпочинається темою тибетської народної пісні “Сніг на горі, схожий на квітку”. Для відтворення образів незайманості природного ландшафту та ефекту відлуння у величому спокої порожніх від худоби лугів після дощу влучно обрано використання специфічного акустичного прийому – почергового, зі зміною тембрів, звучання тріольних мотивів у різних регістрах фортепіано, об’єднаних безперервною педаллю. Використання усіх трьох педалей у цій п’єсі має особливе значення: в тексті композитор не виписує їх докладне взяття і зняття. Прагнучи досягнути колористичного ефекту “розмивання” гармонічних поєднань у супроводі пентатонічної мелодії, митець вказує на довільне, дуже обережне користування ними залежно від потреб індивідуальної виконавської інтерпретації, а також на застосування особливого сенсорного відчуття торкання клавіш, не характерного для звичайного звуковидобування;

3. “Плиси, щоб побачити крізь річку кохану в синьому” цитує уривок народної ліричної пісні-балади місцевості Цзяньчжу про почуття закоханості юнака в дівчину. В мінливих переливах інтонацій правої руки у високому регістрі відтворено наслідування звуків дзюркотіння річки. Обраний акустичний прийом немов додає до співу хлопця ще більшої внутрішньої схвильованості та сприяє візуалізації портретної характеристики персонажа. У цій п’есі особливої важливості набувають специфічні вказівки автора, що їх майже не вживають у композиторській практиці, але значно конкретизують емоційні градації виконання: *gentile tutto* (ніжнісімо), *in amore* (закохано), *incantato* (зачаровано), *fino a guai* (до нестями);

4. “Селянський танець” – єдина у циклі п’еса, в якій процитовано уривок із жіночої танцювальної мелодії народу району Аби в супроводі традиційних струнних інструментів: щипкового – піпи та подібного до цитри гуциня. П’еса є яскравим прикладом підходу Хуан Хувей до втілення на практиці проблеми “націоналізації фортепіано” засобами наслідування звучання традиційних китайських інструментів та особливостей звуковидобування на них;

5. “Передмістя Рунчен навесні” з цитатою із ханської народної пісні “Велика ріка”. У цій п’есі циклу змальовано пейзаж сонячного дня на західних рівнинах Сичуані під час розливання весняних вод. У фактурі фортепіано відтворено звучання перекочування хвиль річки та співу птахів, які радісно зустрічають бурхливе пробудження природи;

6. “Нічний клуб Аба” є відтворенням картини народного свята, радісного співу селян і танцю. У п’есі використано матеріал тибетської пісні з танцем із характерними підстрибуваннями після закінчення праці у полі. Фортепіанний супровід пентатонічної мелодії імітує звуки ударів по барабанам.

У кожній з п’ес циклу першочерговим завданням для композитора стало збереження національних характеристик, відтворення простоти, краси та яскравості фарб невибагливої мелодики автентичних народних пісень, а також шести різних настроїв сільських людей – радості праці (у першій п’есі), почуття щастя від споглядання різних картин природи (2; 4; 5), інтимних ліричних почуттів (3), оптимізму та здорового щастя при відтворенні сцен з етнічних святкових традицій 1; 4; 6).

У народному виконанні усі пісні співала одноголосно або в унісон група людей. Композитор зумів органічно об’єднати відмінні за мелодійними ознаками інтонації пісень різних народних стилів. За традицією часу створення сюїти кожна з п’ес циклу має назву обраної народної пісні, а назва циклу свідчить про їх територіальне походження (аналогії спостерігаємо у назвах циклів Сан Тона, Ван Цзянь Чжона, Дін Шаньде та інших).

Прагнучи зберегти національні традиції звучання використаних народних пісень і танців, Хуан Хувей виявив широту художнього мислення, збагативши національні характеристики обраних зразків втіленням прийомів романтичної та імпресіоністичної музики. Таким чином, цикл “Картина Башу” є яскравим зразком раннього періоду китайської фортепіанної літератури, де чітко окреслені інтегративні процеси китайської і західної музичної творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувей. Шанхай : Шанхайська музика, 2001. 54 с.
2. Фен Венці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша, 1998. 234 с.
3. Хуан Хувей. Робота композитора з інструментальними мелодіями. Пекін, 1999. 98 с.
4. Чжанг С. Хуан Хувей. Картина Башу. Пекін, 2014. 42 с.
5. Чу Ван Хуа. Збірка статей про музику. Хефей : Культура і мистецтво, 2013. 270 с.
6. Ян Цзин. Китайські твори для фортепіано у процесі викладання. Гуаньчжоу, 2010. С. 18–25.
7. Янь Ін Лю. Історія музики Китаю. Шанхай : Книгарня Ваньє, 1953. 450 с.

REFERENCES

1. [Selected piano pieces by Huang Huwei] (2001). Shanghai: Shanghai Music. (in Chinese).
2. Feng Wenzhi (1998). Stories of Mutual Influence of Chinese and Western Music, Shanghai. (in Chinese).
3. Huang Huwei (1999). Work of the composer with instrumental melodies, Beijing. (in Chinese).
4. Zhang Yue (2014). Huang Huwei. Bashu painting, Beijing. (in Chinese).
5. Chu Wang Hua (2013). Collection of articles music, Hefei: Culture and art. (in Chinese).
6. Yang Jin (2010). Chinese pieces in the teaching process, Guangzhou, pp. 18–25. (in Chinese).
7. Yan Yin Liu (1953). History of Chinese Music, Shanghai: Book store Vanier. (in Chinese).