

УДК 786.2(510):785.6

Лю Фань,
аспірант кафедри теорії та історії
музикального виконавства
Національної музикальної академії України
імені П. І. Чайковського
lufanukraine@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ ТЕМБРОВОГО КОЛОРИТА ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ЧУ ВАНХУА (НА МАТЕРИАЛЕ КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ «ЖЕЛТАЯ РЕКА»)

Цель работы. В статье раскрываются особенности тембрового колорита фортепианной музыки Чу Ванхуа на примере концерта для фортепиано с оркестром «Желтая река» – титульного сочинения для китайской фортепианной музыки XX века, в котором блестяще реализовалось самобытное творческое дарование композитора. **Методология** исследования базируется на принципах целостного анализа музыкального произведения. Также используются элементы стилевого и исполнительского анализа. Компаративный метод позволяет выявить связи между национальной музыкальной традицией и стилевой спецификой музыки Чу Ванхуа. **Научная новизна** настоящего исследования состоит в рассмотрении особенностей темброколорита фортепианного концерта «Желтая река» и характера пианистического письма композитора в целом сквозь призму рецепции национального китайского фольклора. **Выводы.** В фортепианном концерте «Желтая река» представлен характерный тип взаимодействия ладовой, ритмической и фактурной организации звукового материала, определяющий индивидуальный тембровый колорит музыки Чу Ванхуа. Опора на фольклорные источники на глубинном уровне приводит к жанровой конкретности высказывания, полифонизации фортепианной ткани и обрисовывает уникальный, национальный звуковой образ фортепиано.

Ключевые слова: тембр, темброколорит, китайская фортепианная музыка, Чу Ванхуа, фортепианный концерт «Желтая река».

Лю Фань, аспірант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
Особливості тембрового колориту фортепіанної музики Чу Ванхуа (на матеріалі
концерту для фортепіано з оркестром «Жовта ріка»)

Мета роботи. У статті розкриваються особливості тембрового колориту фортепіанної музики Чу Ванхуа на прикладі концерту для фортепіано з оркестром «Жовта ріка» – титульного твору для китайської фортепіанної музики XX століття, в якому блискуче реалізувалося самобутнє творче обдарування композитора. **Методологія** дослідження базується на принципах цілісного аналізу музичного твору. Застосовано також елементи стилевого та виконавського аналізу. Компаративний метод дозволяє виявити зв'язки між національною музичною традицією і стильовою специфікою музики Чу Ванхуа. **Наукова новизна** цього дослідження полягає в розгляді особливостей темброколориту фортепіанного концерту «Жовта ріка» і характеру піаністичного письма композитора в цілому крізь призму рецепції національного китайського фольклору. **Висновки.** У фортепіанному концерті «Жовта ріка» представлено характерний тип взаємодії ладової, ритмічної та фактурної організації звукового матеріалу, що визначає індивідуальний тембровий колорит музики Чу Ванхуа. Опора на фольклорні джерела на глибинному рівні веде до жанрової конкретності висловлювання, поліфонізації фортепіанної тканини і окреслює унікальний, національний звуковий образ фортепіано.

Ключові слова: тембр, темброколорит, китайська фортепіанна музика, Чу Ванхуа, фортепіанний концерт «Жовта ріка».

Lu Fan, postgraduate of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Special features of timbral color in piano music by Chu Wanhua (on the material of the «Yellow river» piano concerto)

Purpose of Research. The article reveals the peculiarities of timbral color in piano music by Chu Wanhua taking for an example the «Yellow River» Piano Concerto – the main work of the Chinese piano music of the twentieth century, where a brilliantly original creative talent of the composer was fully realized. **Methodology.** The research methodology is based on the principles of holistic analysis of musical composition, using elements of style and performance analysis. The comparative method reveals the relationship between the national musical tradition and style specifics of the Chu Wanhua music. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this study lies in examination of the timbral colour in the piano concerto «Yellow River» in the light of its connection with the reception of Chinese folklore. **Conclusions.** The piano concerto «Yellow River» shows a typical type of interaction of modal, rhythmic and textural organization of sound material, which determines the individual timbre color of Chu Wanhua's music. The fundamental basis on the folk sources leads to the genre specificity of creative statement and the poliphonization of piano texture and defines the unique, national piano sound image.

Key words: timbre, timbre color, Chinese piano music, Chu Wanhua, «Yellow River» Piano Concerto.

Актуальность темы исследования. Для современной китайской музыкальной культуры композитор, пианист, музыкальный педагог и теоретик Чу Ванхуа – фигура масштабная и знаковая. С его именем связывают становление национальной композиторской и пианистической школы Китая, пришедшей на 1960-1970-е годы, творчество же композитора сегодня популярно не только на его родине, но и далеко за ее пределами. Фортепианные произведения Чу Ванхуа вот уже на протяжении тридцати лет остаются самыми исполняемыми из сочинений китайских авторов на Западе (в Европе, Австралии и США); продолжается теоретическое осмысление творческого наследия композитора, о чем свидетельствует растущий с каждым годом объем специальных исследований и комментариев, посвященных его фортепианной музыке.

Главным достижением Чу Ванхуа, что определяет его как одного из ярчайших представителей национальной композиторской школы, стало создание оригинального стиля музыки для сольного фортепиано, опирающегося на аутентичную музыкальную традицию. Тем самым была обозначена кульминационная точка не только процесса европеизации китайских форм музыкального творчества (освоения китайскими композиторами жанрово-стилевых моделей западной фортепианной музыки), но и их адаптации к собственно китайской стилистической традиции. Так, гармоническая красочность фортепиано в сочинениях Чу Ванхуа оказывается привязана к национальной мелодике и ладовой специфике. При этом, как отмечает Е. Бай, фортепианные опусы композитора необычайно пианистичны, в них «проявляется тонкое композиторское слышание разных регистров рояля, свободное владение фортепианной фактурой» [0, 160].

Особого внимания в этой связи заслуживают тембровые характеристики фортепианной музыки Чу Ванхуа, которую отличают богатство звуковых красок, изысканная звукопись, утонченная колористичность образов. Узнаваемый

тембровый колорит этой музыки, являясь устойчивым признаком национального мышления композитора, оказывается едва ли не определяющим для понимания индивидуального стиля ее автора.

Анализ исследований и публикаций. При очевидной перспективности вопроса особенности тембрового колорита фортепианных произведений Чу Ванхуа ранее не рассматривались как самостоятельная проблема. Так, в изданной несколько лет назад работе американского музыковеда Вивиан Ли, первом обзоре фортепианного наследия композитора, акцент сделан прежде всего на «стилевом анализе избранных произведений Чу в контексте основных вех его биографии и на раскрытии воздействия политической атмосферы Китая на его композиционный стиль» [8, 5]. Цюй Ва, автор обстоятельного монографического исследования [6], рассматривает творчество композитора в широком стилевом контексте китайской музыки XX века, изучение же колористических особенностей сочинений Чу Ванхуа в данной диссертации не является приоритетным. Отчасти специфику тембровой палитры фортепианной музыки композитора затрагивает Елена Бай, характеризуя его ранние сочинения. Справедливые замечания и отдельные аналитические проекции ограничены пределами единственной на данный момент статьи указанного автора, вышедшей в печати в 2011-м году [0].

Цель данного исследования – раскрыть некоторые особенности тембрового колорита фортепианной музыки Чу Ванхуа на примере концерта для фортепиано с оркестром «Желтая река» – титульного сочинения для китайской фортепианной музыки XX века, в котором блестяще реализовалось самообытное творческое дарование композитора.

Изложение основного материала. Обозначенные исследовательские задачи требуют некоторых пояснений и предварительных комментариев. Прежде всего, в уточнении нуждается категория «тембровый колорит».

Напомним, что в музыке XX века тембр активно перенимает на себя ряд текстообразующих функций: тематическую, драматургическую, композиционную и смысловую, что наглядно демонстрирует творчество представителей европейского авангарда. В связи с возросшим вниманием западных композиторов к самой категории звука материалом для конструирования музыкальных идей становится любое звучание, шум и/или тишина (сонорика, сонористика, «конкретная музыка») ¹, а тембровые параметры музыкальной материи закономерно выходят на первый план ².

В современной музыковедческой литературе понятия «тембр» и «тембро-колорит» выступают как системные, при этом достаточно часто они трактуются либо как синонимы, либо (в первую очередь категория «темброколорит») приобретают характер метафоры. Так, различая узкое и широкое понимание тембра, В. Цытович отмечает, что «под словом “тембр” подразумевается не только узкая характеристика звучности отдельного инструмента, но и производное нескольких или многих тембров, которое принято называть “колоритом”. “Тембр” и “колорит” рассматриваются как идентичные понятия» [5, 3]. М. Манафова подразумевает под «темброколоритом» «некое суммарное звучание фрагмента

музыкальной ткани, синтетически объединяющее в себе различные факторы, в той или иной степени воздействующие на звуковой “облик” произведения, такие как инструментальный состав, особенности артикуляции и звукоизвлечения, регистровое расположение созвучий и тембровых комплексов, фактурные решения (интервалика вертикального комплекса, характер расположения тонов), определяющие конкретный колорит звучания» [4]. Вслед за исследовательницей предлагаем различать эти два понятия как:

- качество звучания конкретного инструмента (тембр);
- некое итоговое, синтезирующее звучание музыкальной ткани, соединяющее в себе те параметры, которые и определяют своеобразие «звукового ландшафта» данного музыкального произведения (темброколорит).

Среди путей достижения «тембровой» многокрасочности в пределах однородного фортепианного тембра А. Жарков называет «разделение музыкальной вертикали на пласты (мелодия, гармонический комплекс, басовый голос), выделение каждого фактурного компонента артикуляцией и штрихами» [3, 31]. Помимо артикуляции, фактурных и регистровых комбинаций, укажем также на ладовую специфику и ритмическую организацию материала, как на основные факторы создания специфического темброколорита того или иного фортепианного произведения.

Говоря об особенностях темброколорита фортепианной музыки Чу Ванхуа, отметим, что для восточной музыкальной традиции, относящейся к монодическим культурам, параметр тембра и колорита всегда был чрезвычайно важен (достаточно вспомнить о роли, отводимой звуку и звучанию в философско-эстетических концепциях музыки Востока). Показательно в этом отношении то, что, соприкоснувшись с основными тенденциями западной музыки конца XIX – начала XX веков, композиторы Японии выбирали для себя, как отмечает М. Есипова, «наиболее близкое – импрессионистскую трактовку средств музыкальной выразительности, с ее приоритетом фонизма» [2, 163]. Для китайских композиторов XX века, становление которых также происходит в диалоге с западными принципами музыкального творчества, тембровые характеристики оказываются фактором национально-стилевой идентичности. В этом смысле фортепианная музыка Чу Ванхуа 1960-1970-х годов (так называемого китайского периода – до отъезда композитора в США, а затем – в Австралию), в частности фортепианный концерт «Желтая река» – показательный пример такого рода взаимодействия, творческого синтеза национального и европейского опыта, который реализуется, в том числе, средствами фортепианной фактуры.

«Желтая река» (или «Хуанхэ», 1969) – первое в истории современной музыки Китая произведение в жанре сольного фортепианного концерта. Это результат коллективной работы четырех композиторов, основой для которого послужила одноименная кантата Сянь Синхай, написанная в 1939 году (во время японско-китайской войны); автором сольной фортепианной партии выступил Чу Ванхуа. К работе над сочинением композитор подошел уже со значительным творческим багажом – к 1968-му году им написано несколько

фортепианных транскрипций на фольклорные темы и темы массовых патриотических песен, ряд программных инструментальных пьес и циклов (отметим сюиту «Картинки Южной реки», 1958; Вариации для фортепиано и пьесу «Напевание чжэна и сяо», «Три прелюдии», 1961).

Уже в названных произведениях проявляется интерес композитора к тембровым краскам национального инструментария. Не порывая на данном этапе с тональным мышлением, Чу Ванхуа все чаще ориентирует музыкальное высказывание на ладовую специфику китайской вокальной аутентики (лады пентатоники), точно использует технику звукоизобразительности и звукоподражания (фактурно-тембровая имитация приемов игры на китайских традиционных инструментах – как струнно-щипковых, так и духовых – различного рода трели, форшлаги и т. д.).

При этом стилевой доминантой его фортепианного письма в 1960-е годы можно назвать европейский романтический пианизм. Так, одной из основных претензий критиков к музыке «Желтой реки» оказалась некоторая эклектичность музыкальной лексики; в звучании фортепиано здесь *расслышали* если не цитаты, то множество аллюзий к музыке Шопена, фортепианного Чайковского, Листа, Рахманинова, французской клавирной музыке XX века.

Такой эффект возникает из-за ориентации фортепианного письма на устойчивые фактурные модели и приемы игры, характерные для романтической пианистической традиции. *Martellato* и *tremolo*, виртуозные хроматические пассажи с перекрещиванием и перекладыванием рук, прием октавных дублированных и элементов крупной аккордовой техники, в особенности в кульминационных зонах, сигнализируют о воспринятых композитором идеях фортепианной музыки Ф. Листа; тип ритмико-гармонических фигураций (вторая и третья части концерта), явное расслоение фактуры на два регистровых пояса, пространственные эффекты, равно как и необычайная мелодическая напевность указывают на фактурные рецепции музыки С. Рахманинова, а отдельные тембро-фонические приемы (колористическая педаль, поддерживающая графически заостренные гармонические фигурации), токкатность вызывают в памяти звуковые образы фортепиано М. Равеля³.

Но не только (и не столько) понятными заимствованиями из европейской классики интересен тембровый колорит «Желтой реки». Интерес к фольклору и аутентичной музыкальной традиции на глубинном, «дотекстовом» уровне, определяет как собственно колористические особенности фортепиано в этом сочинении, так и характер пианистического письма – способ фактурного, ритмомелодического и артикуляционного решения звуковых идей, не ограничивающийся лишь изобразительностью и приемом тембровых подражаний.

Приведем несколько примеров. Сольное фортепианное вступление к лирической третьей части Концерта воспроизводит звучание китайской продольной бамбуковой флейты *сяо*. На фоне выдержанных в нижнем голосе тремолирующих созвучий, в которые время от времени вкрапляются форшлаги, в верхнем регистре в свободном метре (композиторская ремарка *ad libitum* соответствует китайскому «саньбань») разворачивается одноголосная каденция,

построенная на гексахорде. Уже первая реплика солиста – восходящий мотив, завершающийся трелью на выдержанном высоком тоне, легко формирует четкую тембровую ассоциацию. Агогическая свобода, импровизационность неизбежно переносится и на весь последующий материал: полифонизированная фактура, сохраняя регистровую утонченность, своего рода звуковой линейный аскетизм, приобретает необычайную ритмическую подвижность; включение пассажей, сохраняющих фигуративный принцип вступительной каденции, по принципу заполнения, в конце каждой мелодической фразы создает эффект «преодоления времени», нерегулярности метра, что свойственно в целом китайской инструментальной музыке аутентичной традиции.

Из опыта подражания другому древнекитайскому инструменту – *чжэн* (и всей исполнительской традиции на струнно-щипковых) – возникает ряд устойчивых фактурных и артикуляционных идей в Концерте. В первую очередь, это мелодическая линейность и формульность тематизма; композитор часто «работает» в пределах узкого регистрового диапазона с короткими мелодическими образованиями, скорее мотивами, намеренно обнажая аккордовую вертикаль, которая превращается в линейные дублировки мелодического голоса (первая тема Первой части), либо сопоставляя одноголосное звучание мотива с его «гармоническим» профилем. Узнаваемой звуковой краской таких построений становится включение интервала секунды в аккордовую вертикаль (композитор предлагает различные регистровые и «пространственные» расположения этого приметного комплекса), придающее особую терпкость и заостренность звучанию.

Не менее характерна и штриховая палитра, как бы вырастающая из тембровых ассоциаций автора – удар плектра по струне, отрывистость звука, увлекаемого из *чжэн*, воплощаются в тотальном *non legato*, *marcato*, с подчеркнутой акцентуацией отдельных тонов, беспедальной фактуре; эффект наигрывания реализуется и в орнаментации (множество мелизмов), и в лапидарном ритме секундовых попевок, которые композитор словно закольцовывает в главной теме Первой части. Таким образом, слуховые ассоциации автора, привязка к звуковым образам национальной традиции определяет как сам характер музыкального материала, так и способ дальнейшей с ним работы.

Научная новизна настоящего исследования состоит в рассмотрении особенностей темброкolorита фортепианного концерта «Желтая река» Чу Ванхуа и характера пианистического письма композитора в целом сквозь призму рецепции национального китайского фольклора. Интересом к последнему продиктовано не только ладовое наклонение, но и способ фактурного, ритмомелодического и артикуляционного воплощения музыкально-образного содержания сочинения.

Выводы. Фортепианный концерт «Желтая река» – произведение этапное в творчестве Чу Ванхуа. Здесь в ясную художественную форму отлиты основные признаки фортепианного письма композитора, найден характерный тип взаимодействия *ладовой, ритмической и фактурной организации звукового материала*, что определяет индивидуальный тембровый колорит его музыки и, в

свою очередь, раскрывается в своеобразии фортепианной фразировки, артикуляции, туше, педализации. Опора на фольклорные источники на глубинном уровне приводит к жанровой конкретности высказывания, полифонизации фортепианной ткани (ведущим приемом остается линейная полифония), и обрисовывает уникальный, *национальный звуковой образ фортепиано*.

В последующих сочинениях фактурно-тембровую имитацию звучания традиционных китайских инструментов композитор дополнит приемами, воспроизводящими колорит европейского оркестрового инструментария. Усилится роль фактурных экспериментов; композитор продолжит «играть» с плотностью музыкальной ткани, достигая выразительных пространственно-акустических эффектов. Найденный им фактурно-колористический прием (секундовая вертикаль, поддерживающая гармонизацию мелодии) заиграет новыми, политональными красками оригинальных темброво-регистровых комбинаций в поздних фортепианных сонатах и сонатинах, прелюдиях и сюите «Звуки храма».

Пластичность звуковых образов музыки Чу Ванхуа, ее темпоритмическая подвижность (за счет намеренной нерегулярности ритмов, их напластования) активизирует ритмическое начало, которое станет мощным драматургическим, формотворческим началом в сочинениях позднего периода творчества. В свою очередь, это выдвигает особые требования к исполнителю, важнейшей задачей которого становится овладение тонкостями «фортепианного времени».

Наконец, следует сказать и о фортепианной орнаментике, богато представленной в «Желтой реке». В позднем творчестве композитора она станет еще более значительным параметром колористической оригинальности фортепианного письма, что требует от интерпретатора тонкого штрихового вкуса, безусловного владения пианистическим туше, а вместе с тем развитых тембровых представлений и звуковых ассоциаций.

Примечания

¹ В этом проявилось влияние восточных музыкальных культур на европейскую композиторскую традицию.

² Стремление европейских творцов к созданию «максимально индивидуализированных звучностей, которые предполагают вслушивание в их колорит и восприятие его как единого звукообраза» [7, 22], наделяет темброколорит значением эвристической идеи, концепции, задающей характер и способ композиторского письма.

³ Появление указанных рецепций имеет свое логическое обоснование. Работая над Концертом, Чу Ванхуа изучил внушительный объем европейской фортепианной музыки, и, в особенности, музыки русской. С ней его познакомил учитель – Йи Кайжи, который был воспитанником русского пианиста Бориса Захарова.

Литература

1. Бай Е. Становление фортепианного стиля Чу Ванхуа: ранние сочинения / Е. Бай // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2011. – №5. – Харків: ХДАДМ, 2011. – С. 158–160.

2. Есипова М. Музыка Японии в исторических взаимодействиях / М. В. Есипова // Музыкальная академия. – 2001. – № 2. – С. 156–165.
3. Жарков А. Целостность тембрового развертывания в системе музыкального произведения как целого / А. Жарков // Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: сб. статей. – К., 2005. – Вып. 48. – С. 28-36.
4. Манафова М. Тембр и темброколорит в современной музыкальной системе / Марина Манафова // Relga: научно-культурологический журнал. – 2010. – № 14 (212). – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2735>
5. Цытович В. О специфике тембрового мышления Белы Бартока: автореф. дис. на соискание науч. степени кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02 / Цытович Владимир Иванович. – Л., 1973. – 23 с.
6. Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: автореф. дис. на соискание науч. степени кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ва Цюй. – Ростов-на-Дону, 2015. – 26 с.
7. Шутко Д. Французская спектральная музыка 1970-1980-х годов: теоретические основы музыкального языка: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Даниил Владимирович Шутко. – СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. – 181 с.
8. Li V. S. A survey of Chu Wang-Hua's piano works: D.M.A. Document / Li Vivian S.; University of Houston. – [USA], 2005. – 100 p.

References

1. Bay, Ye. (2011). Formation of the Chu Wanhua piano style: early works. Visnyk of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, 5, 158-160 [in Russian].
2. Yesipova, M. V. (2001). Music of Japan in historic interactions. Muzykalnaya akademiya, 2, 156-165 [in Russian].
3. Zharkov, A. (2005). Integrity of the timbral development in the system of musical composition. Naukovyy visnyk of the NMAU, 48, 28–36 [in Russian].
4. Manafova, M. (2010). Timbre and timbre color in contemporary music system. Relga, 14. Retrieved from <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2735> [in Russian].
5. Tsytoich, V. I. (1973). On specifics of timbral thinking of Bela Bartok. Candidat's thesis. Leningrad [in Russian].
6. Tsiuy, Va. (2015). Piano oeuvre by Chu Wanhua in the context of the XXth century Chinese music. Candidate's thesis. Rostov-na-Donu [in Russian].
7. Shutko, D. V. (2004). French spectral music of 1970-1980-ies: theoretical grounds of musical language. Candidate's thesis. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg state conservatory [in Russian].
8. Li, V. S. (2005). A survey of Chu Wang-Hua's piano works. D.M.A. Document. Houston: University of Houston [in English].