

Санкт-Петербургский государственный университет

Чжан Хао

**Синтез китайских и западноевропейских
музыкальных традиций в фортепианных
пьесах Чу Ванхуа**

Выпускная квалификационная работа

Уровень образования: магистратура

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5082

*«Историческое исполнительство
на клавишных музыкальных инструментах»*

Научный руководитель:

старший преподаватель

В. Г. Ким

Рецензент:

кандидат искусствоведения,

профессор, заведующая кафедрой

камерного пения

СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова

М.Г. Людько

Санкт-Петербург

2023

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА I. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ

1. Национальные особенности восприятия музыки в русле философских учений

1.1. Система обрядов и музыки династии Чжоу (1046–771)

1.2. Китайская музыка с позиций конфуцианства. «Книга обрядов» (Ли Цзи, 礼记) (IV–I вв. до н. э.)

2. Ладовые особенности народной музыки во взаимосвязи с мировоззрением китайского народа. Пентатоника

ГЛАВА II. РАЗВИТИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В КИТАЕ

1. История появления западноевропейских клавишных инструментов в Китае

2. Стилистические поиски китайских фортепианных композиторов

ГЛАВА III. ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА ЧУ ВАНХУА

1. Ранний период творчества (1950–1977 гг.)

2. Период формирования индивидуального стиля (1978–1990 гг.)

3. Фортепианное творчество на рубеже XX–XXI вв.

ГЛАВА IV. СОЕДИНЕНИЕ КИТАЙСКИХ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ПРИМЕРЕ ТРЕХ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС ЧУ
ВАНХУА

1. Имитация звучания китайского народного инструмента
эрху в пьесе *Отражение луны в озере* (Эр Цюань Инь Юэ, 二泉
映月) (1972)

2. Сочетание древнекитайской поэзии с
западноевропейской образностью в *Баркароле* (Чунь Цзян Чжоу
Инь, 春江舟影) (1980)

3. *Фантазия на Цветок жасмина* (Мо Ли Хуа Хуан Сян
Цю, 茉莉花幻想曲) (2003) как синтез китайской народной песни
и фортепианных исполнительских приемов XIX века

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ЛИТЕРАТУРА

ПРИЛОЖЕНИЕ

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

ВВЕДЕНИЕ

Музыка обладает универсальным языком, позволяющим преодолевать культурные границы и объединять людей из разных стран мира. С недавнего времени слияние различных музыкальных традиций стало популярной тенденцией, что привело к появлению новых музыкальных стилей и жанров. Примером такого слияния является творчество известного китайского композитора и пианиста Чу Ванхуа. Его фортепианные произведения, в которых мастерски сочетаются элементы традиционной китайской музыки с западноевропейскими средствами музыкальной выразительности, являются примером синтеза обеих культур.

Музыкальные традиции Китая, на которые опирается в своем творчестве Чу Ванхуа, восходят к глубокой древности. В этой связи в работе затрагиваются философские основы древней китайской музыки. Изучение фортепианного творчества и анализ трех фортепианных произведений *Отражение луны в озере* (1972). *Баркароле* (1980). *Фантазия на цветок жасмина* (2003) позволяет лучше понять специфику его музыкального языка, в котором сочетаются восточные и западноевропейские традиции.

Актуальность исследования

Чу Ванхуа – один из композиторов, внесших наибольший вклад в развитие фортепиано в Китае. Согласно поиску CNKI по запросу «Чу Ванхуа, фортепиано» на Китайском академическом

форуме, самые ранние статьи были опубликованы в 1978 году. Всего находится 15 статей в 1970-2000 годах, 85 новых статей в 2000-2010 годах, 231 новая статья в 2010-2020 годах, и с 2020 года по настоящее время 89 статей и докладов, опубликованных за короткий трехлетний период. Со временем его работы стали широко изучаться в Китае.

Поиск по имени «Чу Ванхуа» на сайте elibrary.ru выявил более 99 научных статей, посвященных различным аспектам жизни и творчества композитора, что является весьма примечательным явлением, доказывающим, что творчество композитора вызывает заслуженный интерес среди музыковедов. Данная работа основана на ряде научных трудов, в основном на китайском и английском языках, русские переводы которых отсутствуют.

Работа состоит из четырех глав, в которых автор рассматривает источники, хронологию, стилистические особенности и исполнение китайской фортепианной музыки. Помимо китайской фортепианной музыки, исследователь также изучает древнекитайскую правовую систему и музыкальные философские идеи, связанные с музыкой, а также появление в Китае и дальнейшую судьбу таких инструментов как орган, клавесина и фортепиано.

Первая глава посвящена древнекитайским музыкальным институтам и философским идеям, а также одному из средств музыкальной выразительности, глубоко связанному с

мировосприятием китайского народа – пентатонике. Во второй главе обсуждается взаимопроникновение музыкальных традиций между Западной Европой и Китаем в современную эпоху. В двух последних главах рассматриваются три периода его жизни и три отдельных фортепианных произведения. В центре обсуждения – влияние личного жизненного опыта Чу на его творчество в разное время. Китайский ученый Лян Маочунь провел обширное исследование жизни Чу Ванхуа в своем интервью под названием «Исторические достижения композитора, пианиста Чу Ванхуа», (октябрь 2021 года).

Одним из наиболее важных трудов является «Избранная музыка Чу Ванхуа» (ISBN: 9787539641140), в которой собраны все творческие идеи Чу Ванхуа, и где композитор приводит подробный список источников и музыкальный анализ каждого произведения. Кроме того, была использована оригинальная партитура «Избранных фортепианных произведений Чу Ванхуа»(ISBN.978787806679944/J-950) под редакцией Ван Цинъяна и Тун Даоцзиня.

В исследовании дается четкая хронологическая последовательность развития китайской фортепианной музыки, а также описываются различные периоды ее развития. Во введении подчеркивается, что история развития фортепиано в Китае заслуживает тщательного изучения. В то же время, поскольку она представляет собой отход от развития западноевропейской музыки,

утверждается, что китайская музыка испытала глубокое влияние западноевропейской музыки.

На основе большого количества научного материала предпринята попытка отразить специфику «китайского стиля» в фортепианных произведениях Чу Ванхуа. Основное внимание уделяется особенностям этого стиля в сочетании с западноевропейскими средствами музыкальной выразительности.

Итак, **объект исследования** — соединение китайских и западноевропейских музыкальных традиций в фортепианных произведениях Чу Ванхуа.

Предмет исследования — фортепианные произведения:

- 1) «Отражение луны в озере» (1972);
- 2) «Баркарола» (1980);
- 3) «Фантазия на цветок жасмина» (2003).

Цели исследования: История развития китайской музыки идет рука об руку с историей Китая, восходящей к периоду до нашей эры. Фортепиано как иностранное искусство и часть культуры Западной Европы вошло в быт китайского высшего общества менее века назад. Но благодаря усилиям таких выдающихся музыкантов как Чу Ванхуа, появилось множество музыкальных произведений, в которых традиционные китайские национальные и западноевропейские элементы прекрасно сочетаются друг с другом.

Данное исследование проводится, чтобы получить больше информации о замечательных музыкантах Китая и познакомить с их произведениями Россию, с девятнадцатого века известную своими фортепианными композиторами и исполнителями.

Задачи:

1. Дать представление о философских основах культуры Китая, определивших развитие китайской музыки.
2. Рассмотреть влияние древней китайской музыки и философии на творчество Чу Ванхуа.
3. Изучить становление и развитие фортепианного стиля Чу Ванхуа.
4. Посредством анализа трех упомянутых пьес Чу Ванхуа продемонстрировать, как синтез китайской и западноевропейской музыкальных традиций может привести к созданию уникальных музыкальных произведений.
5. Как итог — внести вклад в более глубокое понимание культурных и музыкальных пересечений между Китаем и Западной Европой, а также определить потенциал художественного синтеза и инноваций, которые могут возникнуть в результате этих пересечений.

Для решения поставленных задач применяются следующие

методы:

1. Чтение древнекитайских трактатов, посвященных музыке, и перевод их на современный китайский и русский языки.
2. Изучение китайских народных песен и музыки для народных инструментов.
3. Поиск сходства и различий между композиторскими техниками и подходами западноевропейских и китайских композиторов, в том числе в поэтических техниках западноевропейских и китайских литераторов.
4. Сбор и изучение научных исследований, а также анализ нотного текста каждого из трех произведений Чу Ванхуа с точки зрения стиля и техники исполнения.

ГЛАВА I. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ

1. Национальные особенности восприятия музыки в русле философских учений

1.1. Система обрядов и музыки династии Чжоу (1046–771 до н. э.)

Китай — это страна с тысячелетней историей. Правление династии Чжоу считается одним из наиболее ярких периодов расцвета китайской цивилизации. Материальное и духовное наследие этого периода оказали глубокое влияние на последующие поколения, особенно на появление и распространение ритуальной и музыкальной системы (Ли Юэ Чжи Ду, 礼乐制度) [Kyunra Wang, с. 1]. Китайский просветитель Цянь Му (钱穆) однажды сказал: «В древности китайцы ценили ритуал и музыку, но никогда не было, чтобы они ценили только одно и игнорировали другое» [Цянь Му, с. 78-80]. Ритуалы и музыка были исследованы отдельно от друг друга, и было обнаружено, что они не только имеют схожее происхождение, но и часто сопровождают друг друга в китайской культуре. Конечно, ритуальная музыкальная система, о которой мы говорим сегодня, не относится к определенному виду ритуальной музыкальной системы, но в целом имеет отношение к социальной культуре с системой норм и музыкой в качестве основных форм самовыражения. С широкой точки зрения, ритуальная система включает в себя некоторые нормативные элементы, которые регулируют политику, экономику, военное дело и религию [Минзи,

01]. Система ритуалов и музыки — это своего рода культурно-нормативная система, разработанная древнекитайским обществом для поддержания отношений между монархом и его подчиненными. Нет никаких сомнений в том, что как культурная форма она оказывала огромное влияние на основные династии Китая на протяжении веков. Итак, какова связь между ритуалом и музыкой? На самом деле, начиная с периода весенних и осенних, а также периода сражающихся царств, на протяжении всей древней китайской истории существовали различные ритуальные и музыкальные системы [*Народная музыка Китая*, с. 2].

Чжоу-гун(周 公 旦) — основоположник китайского конфуцианства в последние годы династии Шан и первые годы династии Чжоу (около 1046 г. до н. э.), выдающийся государственный деятель, мыслитель, просветитель, известный также под именем «Юань Шэн» (великий мудрец, 元 圣). С периода, когда Чжоу-гун официально написал памятник китайской классической литературы «Чжоу ли» (周 礼), ритуальная и музыкальная система династии Чжоу стала официальной основой для управления, образования и социального порядка [*Чжоу Сиюаня*, с. 45-46].

Ритуалы династии Чжоу глубоко обосновались во всех аспектах общественной жизни, включая похороны, жертвоприношения, церемонии стрельбы, императорские церемонии, свадьбы, суды, браки и т. д. Также в этом процессе рассматриваются

аспекты управления, этики и религии. Этическая концепция в ритуальной системе династии Чжоу претерпела концептуальную трансформацию, отличную от той, что была в ритуальной системе династий Ся (夏朝) и Шан (商朝). Благодаря этой однородной конструкции ритуалы династии Чжоу представляет собой ритуальную систему с четким порядком: принципами семейной привязанности и уважения, качеством взаимосвязи эмоций и разума, а также миром гармоничных ритуалов и музыки. С одной стороны, ввиду того что политика, этика, религия, система ритуалов и музыки династии Чжоу сосуществовали, система изначально имела недостатки. С другой стороны, поскольку ритуальная и музыкальная система династии Чжоу отличалась от системы династий Ся и Шан, смена режимов и политические потрясения пробудили идеологическое и гуманистическое сознание народа, что принесло просвещение раннему китайскому обществу [Чжоу Сиюаня, с. 56-58].

Носителями ритуально-музыкальной системы являются сами ритуал и музыка, которые имеют в качестве ядра и основы «ритуал 礼». А обряды и музыка включают в себя смысл существования обрядов и ритуалов в деталях. Музыка также включает в себя смысл «Ю эи, 乐义» (то, что представляет собой музыка) и ритуал «Ю эи, 乐仪» (обряд, связанный с исполнением музыки) [Ян Тяньюй, с. 246-248].

Церемониальная часть, в основном связанная с разделением

общества на классы, в конечном итоге формирует его иерархию. В произведении «Чжоу Ли Чунгуань - Цзунбо Сиши» (周礼·春官宗伯·肆师) сказано:

10. 凡国之大事，治其礼仪^①，以佐宗伯。凡国之小事，治其礼仪，而掌其事，如宗伯之礼。

Ил.1. [Сюй Чжэньин и Чан Пэйюй, с. 423].

Для всех важных церемоний в стране необходимо заранее научиться соответствующему ритуалу, чтобы стать «Да Цзунбо 大宗伯» (должность в императорском дворце в древнем Китае). Для небольших церемоний также необходимо заранее научиться соответствующему нормам, чтобы организовать особые церемонии, и стать «Сяо Цзунбо» (помощник «Да Цзунбо»), который возглавляет «Да Цзунбо 大宗伯» на больших церемониях.

В ритуальной и музыкальной системе династии Чжоу были специальные люди, которые руководили и обучали студентов ритуалам и музыке. Такая должность называлась «Да Си Ле» (大司乐). На столь уважаемую должность назначались только после очень строгого отбора. Так руководитель «Чжоу Ли - Чунгуань Цзунбо - Да Си Ле» (周礼·春官宗伯·大司乐) упоминает, что «Да Си Юэ основан на законе Чэнцзюня». «Закон Чэнцзюня» состоит из трех частей: «Юэ Дэ» (乐德, моральный характер, представленный музыкой), «Юэ Ю» (乐语, речевые навыки, представленные

музыкой)» и «Юэ Ву» (乐舞, танцы с музыкой)» [*Ян Тяньюй*, с. 326].
 Смысл всего этого является мораль, представленная музыкой, для обучения учащихся шести качествам и поведению, которыми должны обладать ученики: верность, мягкость, уважение к другим, принципиальность, уважение к родителям и братская любовь. Молодые люди также обучались цитированию классических книг, декламации, пению, ораторскому искусству и т. д. Также использовались танцы с музыкой, чтобы научить учащихся танцам шести династий (Лю Дай Чжи Ву, 六代之舞) [*Пэн Линь*, с. 38-40]:

2. 以乐德教国子中、和、祗、庸、孝、友^①, 以乐语教国子兴、道、讽、诵、言、语^②, 以乐舞教国子舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》^③。

Ил.2. [Сюй Чжэньин и Чан Пэйюй, с. 480]

Юнь Мэнь» (云门), «Да Цзюань (大卷), «Да Сянь» (大咸), «Да Шао» (大韶), «Да Ся» (大夏), «Да Хо» (大濩), «Да Ву» (大武), и другие танцы. И для того, чтобы претендовать на должность Да Си Юэ, нужно было не только обладать огромной силой, но и иметь хорошие моральные качества, а также быть образцом для подражания для учеников.

Важной частью ритуально-музыкальной системы является использование музыки в церемониях жертвоприношения. Считается, что с помощью музыки можно было общаться с богами и приносить

пользу обществу. В четвертом абзаце «Чжоу Ли, Чунь Гуан Цзун Бо, Да Си Ле» (周礼·春官宗伯·大司乐) упоминается что:

4. 乃分乐而序之^①,以祭,以享,以祀。乃奏黄钟,歌大吕^②,舞《云门》,以祀天神;乃奏大簇,歌应钟,舞《咸池》^③,以祭地示;乃奏姑洗,歌南吕,舞《大韶》,以祀四望;乃奏蕤宾,歌函钟^④,舞《大夏》,以祭山川;乃奏夷则,歌小吕^⑤,舞《大濩》,以享先妣^⑥;乃奏无射,歌夹钟,舞《大武》,以享先祖^⑦。凡六乐者,文之以五声,播之以八音^⑧。

Ил.3. [Сюй Чжэньин и Чан Пэйюй, с. 478]

Музыка и танец Шести династий (Лю Дай Чжи Ву, 六代之舞)

должны располагаться в строгом порядке в соответствии с порядком, и они нужны, чтобы поклоняться земле, небу, Богам и человеческим душам». Для поклонения Богам необходимо играть мелодию «Хуан Чжун» (黄钟, мелодия древней китайской музыки) на музыкальных инструментах, петь «Да Люй» (大吕) и танцевать «Юнь Мэнь» (云门); чтобы поклоняться Богам земли понадобится мелодия «Да Цуо» (大簇) и «Ин Чжун» (应钟), и танцевать «Сянь Чи» (咸池); чтобы поклоняться горам и рекам в четырех направлениях необходимо использовать инструменты для воспроизведения музыки в стиле мелодии «Гу Си» (姑洗), петь в стиле мелодии «Нань Люй» (南吕) и танцевать «Да Шао» (大韶); чтобы принести жертву горам и рекам необходимо использовать инструменты, чтобы играть музыку в стиле мелодии «Жуй Бинь» (蕤宾), и петь в стиле мелодии «Хань Чжун» (函钟) и танцевать «Да Ся» (大夏); чтобы поклоняться «Цзян Юань» (姜嫄), матери страны использовать музыкальные инструменты, играть музыку в стиле мелодии «И Цзе» (夷

则), петь в стиле мелодии «Чжу Люй» (中吕) и танцевать танец «Да Вэй» (大濩), чтобы принести жертву предкам королей и предков необходимо играть музыку в стиле мелодии «У Ше» (无射) на музыкальных инструментах, петь в стиле мелодии «Цзя Чжун» (夹钟) и танцевать «Да Ву» (大武). Все шесть стилей танцевальной музыки должны использовать стиль пентатоники и восемь музыкальных инструментов для согласования друг с другом при исполнении. [*Чжан Хао*, с. 22-23]

Упомянутые выше названия песен, относятся ко всем двенадцати видам мелодий древности. Понятие «Инь 阴» и «Ян 阳» является одной из мировоззренческих основ и важным содержанием древнекитайской культуры. Под влиянием этого понятия двенадцать мелодий в древнем Китае делятся на две категории: «Инь» и «Ян». Нечетный номер — это «мелодия ян 阳律», также известная как «Лю Люй» (六律), а четный номер — это «мелодия инь 阴律», известная как «Лю Люй» (六吕) [*Лю Цзайшэн*, с. 32]. На самом деле это своего рода «неравная мелодия», поэтому музыка, исполняемая двенадцатью стилями, не могут звучать одинаково. «Лю Люй» (六律) и «Лю Люй» (六吕) появляются поочередно, расположены в соответствии с порядком высоты звука и вместе образуют конечный итог — двенадцать мелодий [Полный текст см. в Таблица.1] [*Лю Цзайшэн*, с. 32].

Музыка, сопровождавшая древние обряды, была основана на ритуальной иерархии и использовалась для смягчения конфликтов

между людьми. Ритуально-музыкальная система основана на принципах, подчеркивающих важность музыки и ритуала в обществе. Считается, что музыка и ритуалы регулируют человеческое поведение, устанавливают общественный порядок и прививают людям моральные ценности. Следовательно, династия Чжоу приложила большие усилия для продвижения музыки и ритуалов в обществе, особенно среди правящего класса. [НЕСОРТИРОВАННОЕ, с. 7].

Классическая музыка ранней западной династии Чжоу и музыка в других местах того времени являются расцветом так называемой традиционной музыки в рамках ритуальной-музыкальной системы династии Чжоу. Последующее уменьшение роли этой системы называется «Ли Бенг Юэ Хуай¹» (礼崩乐坏). Во времена правления династии Чжоу ритуально-музыкальная система стала приходить в упадок. Люди больше не соблюдали строгую иерархию социальных статусов, а наслаждались новой музыкой и танцами, полученными путем смешения стилей музыки. Кроме этого, также существующие строгие правила по отношению порядка, где соблюдались различные стили музыки в ритуалах династии Чжоу, полностью игнорировались в более поздний период, и поэтому музыка исполнялась более хаотично [НЕСОРТИРОВАННОЕ, с. 1].

¹ 礼崩乐坏: Нарушение правил и нормы феодальной этики.

На мой взгляд, с момента создания ритуально-музыкальной системы правления династии Чжоу китайская древняя музыка претерпела большие изменения. Что не только сохранило власть правящего класса династии Чжоу, но также ускорило процесс распада иерархической системы и даже в определенной степени повлияло на политическую власть династии Чжоу. Ритуально-музыкальная система династии Чжоу являлась противоположностью музыки правления династии Шан. Во время правления династии Чжоу были приняты строгие нормы для ритуальной музыки и были установлены соответствующие правила ритуалов в отношении музыкальных инструментов, самой музыки и танцев, мест проведения, исполнителей музыки и музыкальных жанров. Эти правила привели к большим изменениям в развитии музыки во время правления династии Чжоу. Чтобы укрепить власть императора над подвластными ему государствами, музыку, ритуал, закон и наказание возвели в особый ранг: теперь они использовались как четыре основных инструмента управления.

1. 2. Китайская музыка с позиций конфуцианства. «Книга обрядов»
(Ли Цзи, 礼记, IV–I вв. до н. э.)

Как уже было сказано выше, со времен Западного Чжоу музыка являлась неотъемлемой частью ритуалов в Китае [Чжэн Фань и Сяо Дуань, Предисловие стр. 2.]. Постепенно эти ритуалы

приобретали все большую идеологическую окраску и, в конце концов, стали использоваться правителями как инструмент управления. Создание и толкование обрядов древнего Китая тесно связано с деятельностью политика Чжоу Гундан 周公² и философа Конфуция 孔夫子³.

Учение Конфуция (28 сентября 551 года до н. э. — 11 апреля 479 года до н. э.) оказало глубокое влияние не только на культуру Китая, но и на мировую культуру в целом. В книге «Ли цзи 礼记», которая является собранием трудов учеников Конфуция и других конфуцианских ученых периода Воюющих государств, объясняется понятие ритуала [Ху Пиншэн и Чжан Мэном, стр. 3.]. Книга также содержит большое количество философских афоризмов и изречений, обладающих большой литературной ценностью. Например, в двадцать седьмой главе книги «Ли цзи — Вопрос Ай Гуна 礼记·哀公问»⁴ Конфуций указывает:

公曰：“敢问君子何贵乎天道也？”孔子对曰：“贵其不已。如日月东西相从而不已也，是天道也。不闭其久^①，是天道也。无为而物成，是天道也。已成而明^②，是天道也。”

Ил.4. [Ху Пиншэн и Чжан Мэном, стр. 965.]

Солнце и луна зависят друг от друга. Они никогда не прекращают

² Чжоу Гундан 周公旦 (XI до н. э.) является создателем обрядов и музыки.

³ Конфуций 孔夫子 интерпретировал и усовершенствовал их систему, тем самым дав более прямое выражение ядру мысли конфуцианства — "жэнь 仁".

⁴ В нем говорится о герцоге Ай из государства Лу в конце периода Весны и Осени. Этот отрывок записан как вопрос и ответ между герцогом Ай и Конфуцием.

свой бег, и это путь Небес. Если мы не преграждаем путь информации, если мы постоянно учимся, прогрессируем и принимаем новое, если мы не пребываем в застое, тогда мы сможем жить вечно. Если мы ничего не будем делать, если мы будем следовать естественному ходу событий, то все придет в свое время. Это означает, что мы должны уважать путь Неба, поскольку у всего есть причина для существования, миссия и путь, который нужно пройти.

С точки зрения Конфуция система обрядов и музыки очень важна для правителя страны, и о важности самоанализа. В «Ли цзи — Вопрос Ай Гуна»⁵ он говорит следующее:

也。”孔子曰：“丘闻之，民之所由生，礼为大。非礼无以节事天地之神也，非礼无以辨君臣、上下、长幼之位也，非礼无以别男女、父子、兄弟之亲，昏姻、疏数之交也^①。君子以此之为尊敬然，然后以其所能教百姓，不废其会节。有成事，然

Ил.5. [Ху Пиншэн и Чжан Мэном, стр. 957.]

Обряды — это самое важное, на что люди должны опираться в своем существовании. Без обрядов было бы невозможно совершать подношения богам неба и земли в соответствии с предписанными вещами; без обрядов было бы невозможно проводить различие между правителями и подданными, между начальниками и подчиненными, между старшими и детьми; без обрядов было бы невозможно проводить различие между мужчинами и женщинами, между отцами и сыновьями, между братьями, между браком и дружбой. Поэтому господин с

⁵ «Ли цзи — Вопрос Ай Гуна 礼记·哀公问», В этом параграфе Конфуций подробно говорит о том, как быть хорошим правителем.

большим уважением относится к обрядам, а не обучает людей по своему разумению. Это необходимо, чтобы не пропустить подходящий момент для совершения церемоний.

Кроме того, Конфуций считал, что самовоспитание может быть улучшено посредством образования и нравственного развития. В первом предложении первого абзаца «Ли цзи — Великое обучение 礼记·大学⁶» он пишет:

大学之道^①, 在明明德^②, 在亲民^③, 在止于至善。知止而后有定, 定而后能静, 静而后能安^④, 安而后能虑, 虑而后能得^⑤。物有本末, 事有终始, 知所先后, 则近道矣。

Ил. 6. [Ху Пиншэн и Чжан Мэном, стр. 1161.]

Упорно трудиться и много учиться, демонстрируя свою честность, быть гибким, чтобы уметь обновлять себя и достичь высшего уровня добра и красоты. Только когда у человека будет четкое представление о том, чего он должен достичь, он сможет иметь определенные амбиции. Когда у него есть четкие амбиции, он может иметь спокойный ум и единоначалие; когда у него спокойный ум, он может иметь стабильный темперамент и не быть легко раздражительным; когда у него стабильный темперамент, он может думать обо всем и делать все в деталях; когда он думает обо всем, он может делать все правильно и достигать совершенства.

⁶ Находится в 42-й главе книги. В основном она посвящена взаимосвязи между самосовершенствованием и управлением государством.

По моему мнению, эту концепцию можно применять и к традиционной китайской музыке. Музыканты должны постоянно совершенствовать свои навыки и оттачивать технику, чтобы создавать качественную музыку. Кроме того, процесс изучения и исполнения традиционной китайской музыки является одной из форм самосовершенствования, требующей дисциплины, настойчивости и самоотдачи.

Одним из основных постулатов конфуцианства является концепция «жэнь 仁», или человечности. Она говорит о важности морального воспитания и развития добродетельного характера, подчеркивая необходимость таких добродетелей, как благожелательность, праведность и почитание родителей. Конфуций был первым в истории китайской культурной мысли, кто связал человека (жэнь 人) с благожелательным (жэнь 仁). Он утверждал, что благожелательность — это доброта и забота, которые человек проявляет по отношению к другим.

В «Ли цзи — Срединный путь 礼记·中庸» есть такие слова:

刑禁暴, 爵举贤, 则政均矣。仁以爱之, 义以正之, 如此则民治行矣。

Ил.7. [Ху Пиншэн и Чжан Мэном, стр. 720.]

«Заботьтесь о людях и защищайте их с добротой, наказывайте их с праведностью, чтобы хорошо управлять ими».

Идеи Конфуция оказали большое влияние на традиционную китайскую музыку. В «Ли цзи — музыка 礼记·乐记», который

является самым ранним трактатом о музыке, философ изложил свои взгляды не только на ритуально-музыкальную систему династии Чжоу, но и на музыку в целом:

乐者,天地之和也;礼者,天地之序也。和,故百物皆化;序,故群物皆别。乐由天作,礼以地制。过制则乱,过作则暴。明于天地,然后能兴礼乐也。

Ил.8. [Ху Пиншэн и Чжан Мэном, стр. 723.]

«Обряды 礼 — это применение различных правил этикета, чтобы заставить людей уважать друг друга; музыка — это применение различных форм музыки, чтобы люди больше ценили друг друга».

Суть обрядов и музыки одна и та же, поэтому мудрые правители следовали древним традициям. Обряды, которые они предписывали исполнять, соответствовали потребностям времени, а музыка, которую они создавали, должна была быть соразмерна совершаемым ими подвигам. Музыка рассматривалась как средство для установления гармонии в обществе.

Кроме того, философские рассуждения Конфуция повлияли на исполнение и оценку традиционной китайской музыки, и это определило направление ее развития на века. Например, в «Ли цзи — музыка» написано:

故钟、鼓、管、磬^①，羽、籥、干、戚^②，乐之器也。屈伸俯仰，缀、兆、舒疾^③，乐之文也。簠、簋、俎、豆^④，制度、文章，礼之器也。升降上下，周还、裼裘^⑤，礼之文也。故知礼乐之情者能作，识礼乐之文者能述。作者之谓圣，述者之谓明。

圣者，述作之谓也。

Ил.9. [Ху Пиншэн и Чжан Мэном, стр. 722-723.]

Итак, Чжун 钟 Гу 鼓 Гуань 管 Цин 磬 Юй 羽 Юэ 籥 Гань 干 Ци 戚⁷, все они были инструментами для выражения музыки. Любое движение тела, траектория танца и успокаивающий ритм движений — все это формы выражения музыки. Фу 簠, Гуй 簋, Цзу 俎, Доу 豆⁸, ритуальная система в одежде, еде и жилье, а также узоры и литературные украшения — все это инструменты, играющие большую роль в том или ином обряде. Подъем и спуск по ступеням, путь по коридору, обход и разворот, то, как мы снимаем или надеваем верхнюю одежду, — все это формы выражения ритуала. Поэтому те, кто разбирается в обрядах и музыке, могут их создавать, а те, кто знает формы выражения обрядов и музыки, могут обучать им других. Тех, кто может создавать обряды и музыку, называют "Шенг 圣", а тех, кто может обучать им, называют "Минг 明". Термин "Шенг 明 圣" означает учить и создавать обряды и

⁷ Все восемь предметов, упомянутых выше, были музыкальными инструментами, которые держали танцоры во время древних ритуалов или праздников [Чжан Хао, с. 22].

⁸ Все четыре вышеупомянутых предмета утвари использовались древними князьями и вельможами для проведения ритуалов при жертвоприношениях, похоронах, завоеваниях и банкетах. [Чжан Хао, с. 22]

музыку.

Многие традиционные китайские инструменты, например, Гуцинь⁹ (古琴) и эрху (二胡), использовались как средство для морального и социального воспитания подданных. Гуцинь считается символом идеального конфуцианского «Джентльмена 儒家君子» и используется для обучения самосовершенствованию, скромности и искренности.

Идеи Конфуция привели не только к тому, что традиционные музыкальные инструменты стали использоваться в целях воспитания. Его философия повлияла на темы и содержание традиционной китайской музыки. Например, многие традиционные китайские песни и оперы раскрывают конфуцианские идеалы и добродетели: верность, почтительность к родителям и справедливость. Данные темы часто передаются с помощью поэтических текстов и символических образов, которые побуждают зрителя к размышлениям о морали.

Одним словом, связь между традиционной китайской музыкой и древней китайской философией, в частности философией Конфуция, сложна и многогранна. Традиционная, или народная китайская музыка отражает философские концепции и ценности,

⁹ Гуцинь: также известный как яоцинь, нефритовый цинь и семиструнный цинь, является традиционным китайским щипковым струнным инструментом. Его история насчитывает более трех тысяч лет. Относится к восьми тонам шелка. 7 ноября 2003 года Комитет всемирного наследия ЮНЕСКО объявил, что китайский гуцинь выбран в качестве всемирного нематериального культурного наследия..

которые являются центральными в конфуцианстве: стремление к гармонии, самосовершенствованию и нравственному образу жизни. Конфуцианство повлияло также на темы, содержание и исполнение традиционной китайской музыки. Таким образом, и традиционная китайская музыка, и философия Конфуция, существуя во взаимосвязи, сыграли очень важную роль в формировании китайской культуры на протяжении веков.

2. Ладовые особенности народной музыки во взаимосвязи с мировоззрением китайского народа. Пентатоника

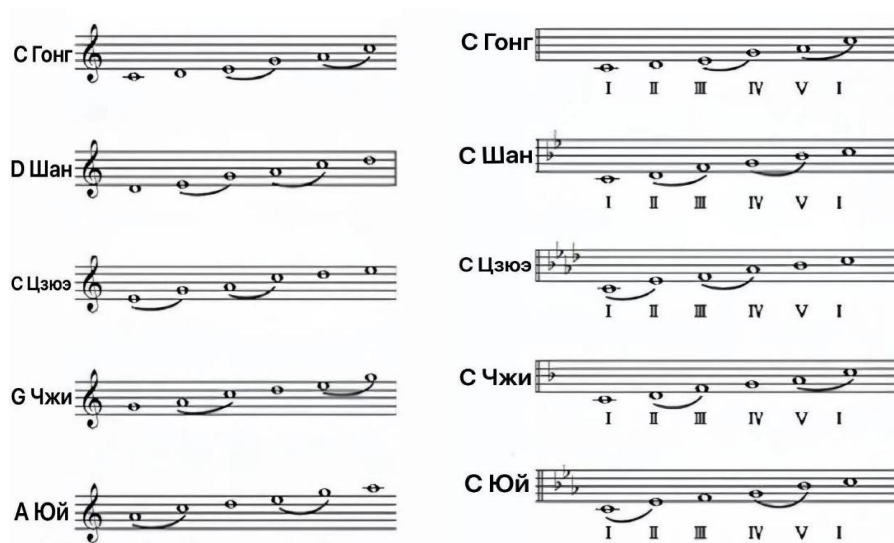
Особенности мировосприятия древних китайцев сыграли особую для музыки роль; они повлияли на средства музыкальной выразительности. Одним из таких средств, придающих музыке особое неповторимое звучание, является лад, известный как пентатоника. Пентатонический звукоряд состоит из пяти нот. Его интервальная структура отличается от диатоники, используемой в западноевропейской музыке.



Ил.10.

Пентатоническая шкала использовалась в китайской музыке на протяжении нескольких тысячелетий. Она отражает уникальные эстетические и философские принципы культуры страны. Каждый

тон имеет свое название — Гонг 宫, Шан 商, Цзюэ 角, Чжи 徵, Юй 羽, которое указывает не на высоту звука, а лишь на фиксированные тональные отношения между различными уровнями шкалы. Например, шан — это большой второй над гонг, цзюэ — большой третий над гонг, чжи — чистый пятый над гонг или чистый четвертый под ним, юй — большой шестой над гонг или малый третий под ним и т. д.



Ил.11.

Тоны обозначаются римскими цифрами: I, II, III, V, VI. Кроме того, считается, что пентатоническая гамма отражает социальную гармонию, которая имеет важное значение в китайской культуре. Согласно учению Конфуция, доминировавшем в Китае на протяжении многих веков, гармония в обществе достигается через нравственное поведение и культивирование личных добродетелей. Пентатоническая гамма, с ее простой и понятной структурой, рассматривается как воплощение этого идеала. Поэтому ее

использование в музыке является отражением не только художественного начала, но и морально-этических ценностей китайского общества.

В главе «Ли цзи — музыка» есть такой фрагмент:

明象天,广大象地,终始象四时,周还象风雨^②。五色成文而不乱^③,八风从律而不奸^④;百度得数而有常^⑤。小大相成,终始相生。倡和清浊,迭相为经。故乐行而伦清,耳目聪明,血气和平,移风易俗,天下皆宁。故曰:“乐者,乐也^⑥。”

Ил.12. [Ху Пиниэн и Чжан Мэном, стр. 735.]

В нем говорится о том, что пентатоника образует музыку, подобно тому, как все видимое складывается из пяти цветов¹⁰. Восемь музыкальных инструментов¹¹, соединяются в единой гармонии. Как и восемь ветров¹², она не агрессивна. Музыкальный ритм меняется так же, как день сменяет ночь. Низкие и высокие тоны чередуются, музыка в начале и в конце произведения перекликается. Основная мелодия переплетается с гармонией так же, как, ясные тоны смешиваются с замутненными. Поэтому такая музыка призвана не только помочь людям понять многие вещи, но и принести мир стране и людям. Вот почему в древних трактатах говорится, что музыка — это счастье.

Как сказано выше, восемь инструментов традиционной

¹⁰ Согласно китайской традиции, существует пять базовых цветов: зеленый, красный, белый, черный и желтый. Древние устанавливали соответствие между ними и пятью тонами, которые в то же время соответствовали пяти элементам: золоту, дереву, воде, огню и земле. Пять цветов фактически приравниваются к пяти тонам — Гонг, Шан, Цзюэ, Чжи и Юй, которые такие же гладкие и незамутненные, как пять элементов.

¹¹ Китайские музыкальные инструменты делятся на восемь видов в зависимости от материалов, используемых для их изготовления (металл, камень, шелк, бамбук, тыква, земля, кожа, дерево).

¹² Здесь подразумеваются северо-восточный, восточный, юго-восточный, южный, юго-западный, западный, северо-западный и северный ветры. Словосочетание «восемь тонов» иногда используется вместо «восемь ветров».

китайской музыки образуют такую же гармонию, что и восемь ветров. Это отражает еще одну важную философскую идею в использовании китайской пентатоники — понятие «ци 气». В китайской философии «ци» представляет собой величественную и одновременно нежную жизненную силу природы, которая течет почти через все. С «ци» приходит музыка. Считалось, что пентатоническая гамма резонирует с природой и вызывает «ци» Вселенной благодаря своей простой, но гармоничной структуре.

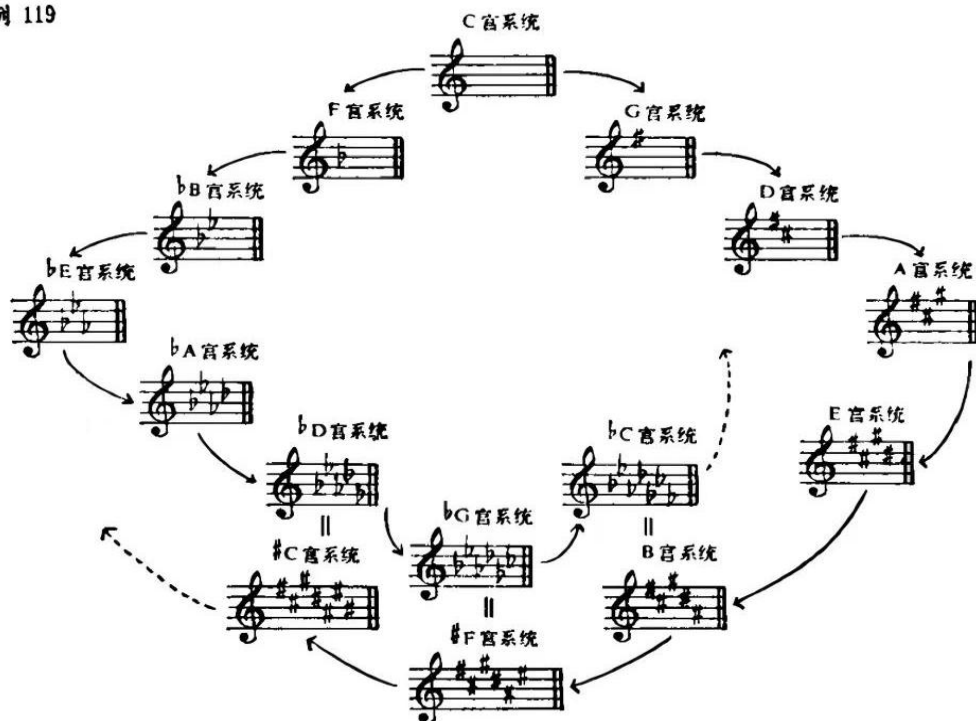
В древнекитайском философском мировоззрении пять нот пентатоники считались соответствующими пяти элементам Вселенной: дереву, огню, земле, металлу и воде. Таким образом, пентатоника воплощает идею равновесия и гармонии в мире природы. В статье Андрулиана: например, говорится следующее: «Число 5 имело космогенное значение, и пять нот часто ассоциировались с планетами, животными, цветами и т. д.». Некоторые из этих ассоциаций показаны ниже [Полный текст см. в Таблица.2].

Тоны <u>пентатонической</u> гаммы	Гонг 宫	<u>Шан</u> 商	<u>Цзюэ</u> 角	Чжи 徵	<u>Юй</u> 羽
Политическая структура	Император	Министры	Люди	Государств енные дела	Мир природы
Направление	Центр	Запад	Восток	Юг	Север
Цвет	Желтый	Белый	Синий	Красный	Черный
Сезон	-	Осень	Весна	Лето	Зима
Элемент	Земля	Металл	Дерево	Огонь	Вода
Планета	Сатурн	Венера	Юпитер	Марс	Меркурий
Животное	Корова	Овца	Домашняя птица	Свинья	Лошадь

Таблица.2

Согласно «Основам теории музыки», в определенном смысле существует сходство между западноевропейским квинтовым кругом и китайским «циклом пятых» [Ли Чонгкуанг, стр. 65.].

例 119



Ил.13. [Ли Чонгкуанг, стр. 66.]

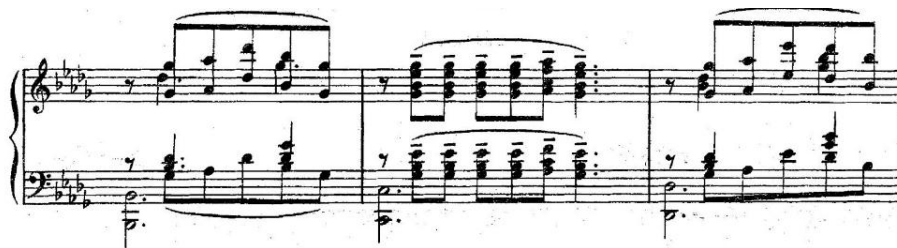
Приведенная иллюстрация показывает, что эта система, «цикл пятых» напоминает кровеносную систему человеческого организма. Древние трактаты упоминают, что пентатоническая гамма обладает целебными свойствами. Согласно традиционной китайской медицине, эти пять нот соответствуют различным внутренним органам тела. Даже в наше время существует мнение, что, слушая музыку, основанную на пентатонике, пациент стимулирует правильную работу внутренних органов, и это приводит организм в равновесие и гармонию.

Пентатоника не только стала отражением китайского мировоззрения. Она оказала большое влияние на развитие страны на протяжении всей ее истории. Действительно, многие из известных китайских музыкальных произведений основаны на пентатонической гамме, в том числе «Высокая гора, текущая вода» (Гао Шань Лю Шуй, 高山流水) и «Лян Чжу (梁祝)».

Кроме того, пентатоника играет важную роль не только в музыке, но и в китайской культуре в целом. Например, ее часто используют в поэзии, каллиграфии и живописи, чтобы передать сущность природы и естественного мира. Таким образом, этот лад, с древних времен глубоко укоренившийся в сердцах и умах народа, стал достоянием китайской культуры.

Стоит также отметить, что с некоторых пор пентатоника приобрела популярность в западноевропейской музыке. В частности, французский композитор Дебюсси использовал этот лад в своих

произведениях.



Пр.1.

Итак, пентатоника — это не просто лад, а символ китайской культуры и отражение китайского мировоззрения. Символизируя естественную гармонию Вселенной, она применяется как в музыке, так и в других формах художественного выражения, что свидетельствует о ее универсальности и вневременной привлекательности. Пентатоника стала свидетельством богатого культурного наследия страны, а ее влияние распространилось далеко за пределы Китая.

ГЛАВА II. РАЗВИТИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В КИТАЕ

1. История появления западноевропейских клавишных инструментов в Китае

История западноевропейских клавишных инструментов в Китае начинается с XIII века. Еще в 1260–1264 годах в страну был завезен духовой орган, который широко использовался в западноевропейской церковной музыке.

В *New Grove Dictionary of Musical Instruments* упоминается 90-нотный орган, подаренный императору Китая арабским двором в XIII веке [*Peter Williams and Barbara Owen*, с. 50]. Самое раннее упоминание о трубном органе содержится в «Юань ши (元史)»¹³. Сун Ляня 宋濂 династии Мин. В главе 22 71-й книги есть такой отрывок:

“兴隆笙，制以楠木，形如夹屏，上锐而面平，缕金雕镂枇杷、宝相、孔雀、竹木、云气，两旁侧立花板，居背三之一。中为虚柜，如笙之匏。上竖紫竹管九十，管端实以木莲苞。柜外出小撮十五，上竖小管，管端实以铜杏叶。下有座，狮象绕之。座上柜前立花板一，雕镂如背，板间出二皮风口，用则设朱漆小架于座前，系风囊于风口，囊面如琵琶，朱漆杂花，有柄。一人授小管，一人鼓风囊，则簧自随调而鸣。中统间回回国所进。以竹为簧，有声而无律。玉宸乐院判官郑秀乃考音律，分定清浊，增改如今制。其在殿上者，盾头两旁立刻木孔雀二，饰以真孔雀羽，中设机。每奏，工三人，一人鼓风囊，一人按律，一人运动其机，则孔雀飞舞应节。殿庭笙十，延祐间增制，不用孔雀。”^③

Ил.14. [Тан Сяобо, с. 107-109]

¹³ История Юань — хроника династии Мин, составленная Ли Шаньчаном и другими по приказу императора Мин. Состоит из 210 томов, включая 47 томов хроник, 58 томов чжи, 8 томов таблиц и 97 томов биографий.

Синь Лонг Шенг (兴隆盛)¹⁴ — это пневматический орган из вереска. Сделан в форме экрана, заостренного сверху и плоского снизу, высотой около 1,66 метра (пять футов в высоту) и шириной 1 метр (три фута в ширину), с 90 трубами, расположенными в 15 рядах и 6 колоннах. Имеет два барабанных мешка.

Для игры требовалось два человека: один управлял мехами, в то время как другой играл¹⁵. Существовал только мануал и 15 прототипов клавиатур. Самые ранние органые клавиатуры обладали характеристиками трубного органа. Для получения звука следовало манипулировать звуковой трубой. Звук получался при помощи-воздуха, нагнетаемого устройством. Несмотря на то, что эта форма отличается от более поздних трубных органов, принцип артикуляции в них тот же самый. Отдельно стоит отметить, что это не те большие органы, которые мы видим в современных церквях и концертных залах, а небольшие эквиваленты стационарных органов (позитивные органы).

9 июня 2018 года Ян Питтауэй взял интервью у исполнительницы и исследователя Кристины Алис Раурих на тему «Средневековый портативный орган». На иллюстрации ниже хорошо видна форма органа и то, как на нем играли в то время: [Jan Pittaway, с. 2].

¹⁴ Синь Лонг Шенг 兴隆盛 — древнекитайское название трубного органа. В современном китайском языке дословно означает громкий, блестящий и величественный инструмент.

¹⁵ The medieval portative organ: an interview with Cristina Alis Raurich, <https://earlymusicmuse.com/portative-organ> .



Ил.15. [Ian Pittaway, с. 3]

Как мы видим, большинство органов, отправленных в качестве дипломатических подарков в то время, были красиво оформлены и представляли собой большую художественную, а также декоративную ценность. Хотя китайские мастера пытались имитировать Синь Лонг Шенг (兴隆盛) после его появления в Китае, он использовался в редких случаях при дворе династии Юань. По всей видимости, Синь Лонг Шенг использовался не более ста лет с периода Чжунтун 中统年间 до конца правления династии Юань в 1368 году. После падения династии Юань Синь Лонг Шенг искусство игры на этом инструменте было забыто [Тан Сяобо, с. 108].

Период династий Мин 明 и Цин 清¹⁶ часто рассматривается учеными как важный этап в развитии китайского общества. Это объясняется тем, что, начиная с конца правления династии Цин,

¹⁶ Династия Мин (1368–1644) — последняя феодальная династия в истории Китая, основанная ханьцами. Династия Цин (1636–1912), династия, основанная маньчжурами на Дальнем Востоке, обычно считается последней феодальной династией в Китае. Династии Мин и Цин часто упоминаются вместе как «Мин и Цин».

между Китаем и Западной Европой происходил дружественный культурный и художественный обмен. Особенную роль в этом сыграли христианские миссионеры, которых в Китае было достаточно много в то время.



Ил. 16. Портрет Маттео Риччи (Источник: Zhang Xiping, *Following Matteo Ricci to China*, p. 52)

Клавесины считаются предшественником современного фортепиано и делятся на два основных типа: клавишно-вставной и клинчато-молоточковый. В определенном смысле этот инструмент ведет свое начало от монохордовых лир Древней Греции [Ван Сяосяо, с. 11].

Что касается появления фортепиано в Китае, самое раннее упоминание о нем, а точнее сказать о клавишном инструменте, который являлся непосредственным его предшественником, можно найти—в дневнике¹⁷ итальянского миссионера Маттео Риччи¹⁸. В

¹⁷ Эта книга написана на итальянском языке в последние годы жизни Маттео Риччи.

¹⁸ Маттео Риччиус: лат. *Mattheus Riccius*, итальянский священник-иезуит, был одним из основателей миссии иезуитов в Китае. Первый западный ученый, читавший китайскую литературу и углубившийся в китайский канон. Завел дружбу с китайскими чиновниками и

1583 году он прибыл в Гуандун (Китай). В августе того же года для миссионерских целей (Сянь Хуа Си 仙花寺) Маттео основал храм. [Сюй Шуансян, с. 21]. В 1600 году вместе с испанским миссионером Понди Во¹⁹ он отправился в столицу на встречу с императором и подарил ему фортепиано²⁰ из Италии. Это событие описано в книге «Общее исследование документов династии Цин»²¹. Об этом также упоминается в 120-й книге:

16.續文獻通考*

(明)王圻

16.1 萬曆二十八年，大西洋利瑪竇獻其國樂器。利瑪竇自大西洋來，自言泛海九年始至，因天津御用監少監馬堂進貢土物。其俗自有音樂，所為琴，縱三尺，橫五尺，藏櫃中，弦七十二，以金銀或煉鐵為之，弦各有柱，端通於外，鼓其端而自應。

卷一二〇<樂考>二〇

Ил.17. [Чжан Тинъюем, том 120]

В 1600 году иностранец Маттео Риччи представил императорскому двору музыкальные инструменты своей страны. Сам Риччи рассказал, что он прибыл из Атлантического океана и плывал девять лет, прежде чем прибыл в Китай. Он попросил Ма Танга, молодого евнуха императорского двора в Тяньцзине, пойти во дворец, чтобы встретиться с императором и преподнести ему подарок. Подарок представлял собой лиру, три фута в длину и пять футов в поперечнике, спрятанную в деревянный шкаф (ящик), с семьюдесятью двумя струнами,

светскими людьми и распространял западные знания в области астрономии, математики, географии и других научных методов. [Ван Сяосяо, с. 11]

¹⁹ Понди Во (1571–1618) прибыл в Макао, Китай, в 1599 году и позже встретился с Маттео Риччи в Нанкине, чтобы начать свое миссионерское путешествие. [Ван Сяосяо, с. 11]

²⁰ Здесь для краткости клавишный инструмент из Западной Европы того времени называется «фортепиано».

²¹ Общее исследование документов династии Цин 清朝续文献通考 Династия Цин Чжан Тинъюй и другие императорские писатели, 1784, книга разделена на 30 экзаменов, 254 тома.

сделанными из золота, серебра или железа, каждая из которых была соединена со столбом (деревянным ключом), концы которого были соединены. Когда по столбу (ключу) ударяли, раздавался звук.

Подарок из Западной Европы, который был роскошным и в то же время изысканным, покорило сердце не только императора. Министры и чиновники столпились вокруг миссионеров и попросили обучить их технике игры на новом инструменте. Для последних антикварное фортепиано было лишь вспомогательным средством, чтобы наладить контакты с китайской элитой того времени, но этот жест доброй воли стал началом истории фортепиано и распространения западноевропейской музыки в Китае. Миссионеры также распространяли в стране традиционные мелодии западноевропейской религиозной и светской музыки [Линь Цзиньшуй, с. 42].

К сожалению, преподавание Понди проходило в основном в дворце, поэтому фортепиано в то время в Китае оставалось редкостью, недоступной для большинства. Распространение западноевропейской музыки не доходило до широкой общественности [Линь Цзиньшуй, с. 43]. Однако, будучи пионером в распространении и преподавании фортепиано в восточных землях Китая, Понди открыл западноевропейскую музыку для китайской цивилизации. Его деятельность явилась большим вкладом не только в распространение западноевропейской техники игры на инструментах, но и предпосылкой для будущего

взаимного влияния западного и китайского искусства.

После падения династии Мин в 1644 году, пришли маньчжуры²², которые постепенно установили диктатуру на земле Китая. Во время потрясений, связанных со сменой режима, христианство как иностранная религия также столкнулось с трудностями. В августе 1842 года Китай и Великобритания подписали Нанкинский договор²³. С этого момента британские бизнесмены заинтересовались китайским рынком, и одна торговая компания решила экспортировать пианино в Китай [*Дай Байшэн*, с. 6]. Современное фортепиано в том виде, в каком мы его знаем, попало в страну из Италии.

В переводе с китайского Си Цинь 西琴 означало «фортепиано, привезенное с Запада». Из-за своей редкости и высокой цены они считались предметом роскоши и могли принадлежать только богатым семьям. В 1872 году американский миссионер Кэлвин Уилсон Матир²⁴ и его жена, Джулия Браун Мейтер²⁵, миссионер и основатель Культурной ассоциации Дэнчжоу 登州文会馆 в городе

²² Народ маньчжуры — одна из этнических групп Китая. Маньчжурские обычаи схожи с ханскими, но сохранили много своих особенностей..

²³ Нанкинский договор, также известный как Ваньнянский мирный договор. Первый договор, подписанный династией Цин в результате поражения в войне с европейскими и американскими странами. Основные условия — уступка острова Гонконга и открытие пяти портов для торговли.

²⁴ Кэлвин Уилсон (Calvin Wilson Mateer, 1836–1908), известный в Китае как Ди Коувен, — американец, миссионер в Китае для Пресвитерианской церкви Северной Америки.

²⁵ Джулия Браун Мейтер, (Julia Brown Mateer, 1837–1898), или миссис Дикоуэн, — миссионер Северной пресвитерианской церкви и школьная учительница. Вместе со своим мужем Кельвином Уилсоном Мейтером в течение тридцати четырех лет управляла школой в Дэнчжоу, Китай.

Дэнчжоу, Китай (ныне Пэнлай, Шаньдун, Китай) ввели курс «Музыкальные методы(乐法)» и опубликовали книгу «Посвящение в музыканты (乐法启蒙)». Общий курс музыки был введен во второй четверти первого года обучения и преподавался четыре раза в неделю [Лю Цзайшэн, с. 116]. В первом и втором изданиях книги использовалась обычная пентатоническая нотация. В 1892 году был составлен «Гимнал», и нотацию изменили на символическую. Это можно ясно увидеть, сравнив следующие два примера нотации «Гун Чи Пу 工尺谱»:

谱名	唱 名								
二四谱	二	三 (轻)	三 (重)	四	五	六 (轻)	六 (重)	七	八
工尺谱	合	士	乙	上	尺	工	凡	六	五
简谱	5	6	7	1	2	3	4	5	6

Ил.18. Эр Си Пу 二四谱, Гун Чи Пу 工尺谱 и упрощенная партитура

(1892《圣诗谱》的“六八”谱例)

Ил.19. «Гимнал» в 1892. [Гун Хуньюй, с. 23]

Миссионерская пара также прочитала доклад «Отношение

христианской церкви к образованию» на Первом конгрессе христианских миссий в Китае, проходившем в Шанхае в 1877 году. Они утверждали, что «образование имеет огромное значение в подготовке людей для внедрения наук и искусств Европы в Китай, дни изоляции которого сочтены. Хочет он того или нет, но западная цивилизация и прогресс надвигаются на него, и этот непреодолимый поток обязательно распространится по всей Поднебесной [Сунь Цзиньнань, с. 7]».

Одним из факторов, сыгравших большую роль в более широком распространении западной музыки, явилось создание церковных школ. Они познакомили Китай с церковными гимнами и элементами светской музыки. В 1872 году Джулия Браун Мейтер опубликовала в шанхайском книжном магазине «Мейхуа» (上海美华书馆) «Книгу гимнов», содержащую более 360 партитур религиозных гимнов. В издании также были изложены основы западной музыкальной теории с использованием пентатонической нотации, которая предназначалась для удобства миссионеров. В 1883 году Тимоти Ли, английский миссионер, дабы поспособствовать распространению христианской веры, опубликовал «Маленькие стихи плюс(小诗增)», где в качестве упражнений использовались народные песни.

Распространяя западноевропейскую музыку в Китае, миссионеры, несомненно, сыграли положительную роль. Бянь Мэн 卞萌 в книге «Формирование и развитие китайской фортепианной

культуры» (Чжун Го Гань Цинь Вэнь Хуа Чжи Синь Чэн Юй Фа Чжань, *中国钢琴文化之形成与发展*) пишет об этом так:

Только после 1905 года, с созданием миссионерских школ в Китае стало широко распространяться пение с западным фортепианным сопровождением. Некоторые школы предлагали музыкальные курсы, использовали учебники, включающие обучение игре на фортепиано, а некоторые даже предлагали практические курсы фортепиано. Но недостатком было то, что количество учителей оставалось небольшим, поэтому учеников было не так много [Бянь Мэн, с. 9].

Таким образом, фортепиано фактически вошло в китайскую культуру в период между XIX и XX веками, когда романтическая музыка Западной Европы достигла своей зрелости и когда по всему Китаю появились христианские церковные школы. После этого началась народная, уже не ограниченная только императорским двором деятельность по обучению игре на фортепиано.

Распространение западных клавишных инструментов в Китае сыграло важную роль в формировании китайской музыкальной культуры. Введение этих инструментов не только познакомило китайских музыкантов с западной музыкальной теорией и техникой, но и способствовало сочетания восточных и западных музыкальных стилей.

В заключение следует отметить, что развитие классических клавишных инструментов в Китае было результатом культурного обмена и взаимодействия между Китаем и Западом. Появление этих

инструментов, особенно фортепиано, внесло значительные изменения в китайскую историю музыки и способствовало проникновению западноевропейских средств выразительности в китайскую профессиональную музыку.

2. Стилистические поиски китайских фортепианных композиторов

Использование и распространение западных клавишных инструментов позволило китайским музыкантам и композиторам ознакомиться с теорией западной музыки, а также попытаться внедрить ее в китайскую музыку.

Самое раннее упоминание об открытии школы для изучения музыки выходцами из Китая и изучения западноевропейских музыкальных систем можно найти в *Хронология истории современного китайского музыкального образования*²⁶. С тех пор постепенно увеличивалось количество музыкальных школ.

²⁶ Например, Академия Тимина (Ши Мин Сюэ Тан时敏学堂) (1898, Гуанчжоу), Академия Цзинчжэн (Цзин Чжэн Нью Шу 经正女塾) (1898, Шанхай), Школа Янчжэн (Ян Чжэн Шу Шу 养正书塾) (1899, Ханчжоу), «Школа для девочек Мамамото» (Ву Бен Нью Шу 务本女塾) (1902, Шанхай), Школа девочек Янь (Янь Ши Нью Шу 严氏女塾) (1902, Тяньцзинь), Начальная школа, дочерняя государственная школа Наньян (Нань Ян Гун Сюэ Фу Шу Сяо Сюэ 南洋公学附属小学) (1903, Шанхай), Патриотическая школа для девочек (Ай Го Нью Сяо 爱国女校) (1903, Шанхай), Лейклендский детский сад (Ху Бэй Ты Чжи Юань 湖北幼稚园) (1903, Учан), Цзянсуская нормальная школа (Цзян Су Ши Фань Сюэ Тан 江苏师范学堂) (1904, Сучжоу), Городская Восточная школа для девочек (Чэн Дун Нью Сюэ 城东女学) (1904, Шанхай), Частная школа для девочек "Цзинчжи" в Уси (У Си Си Ли Цзин Чжи Нью Сюэ 无锡私立竞志女学) (1905, Уси), Академия Дайтун (Да Тун Сюэ Тан 大通学堂) (1905, Шаосин), Хунаньский монастырь (Ху Нань Мэн Ян Юань 湖南蒙养院) (1905, Чанша), Бэйянский нормальный колледж (Бэй Ян Ши Фань Сюэ Тань 北洋师范学堂) (1906, Баодин), Шанхайская гимнастическая академия (Шань Хай Ти Цао Сюэ Тань 上海体操学堂) (1908, Шанхай), а позднее Академия Цинхуа (Цин Хуа Сюэ Тан 清华学堂) (1911, Пекин), Пекинская высшая педагогическая школа (Бэй Цзин Гао Дэн Ши Фан Сюэ 北京高等师范学校) (1912, Пекин), Чжэцзянская средняя нормальная школа (Чжэ Цзян Эр Цзи Ши Фан Сюэ 浙江二级师范学校) (1912, Ханчжоу) и др. [Лю Цзайшэн.с. 117.]

Вспоминая о занятиях музыкой с господином Ли Шутуном²⁷ в Чжэцзянской средней нормальной школе в 1914 году, Фэн Цзыкай²⁸ сказал:

Мы были студентами педагогического колледжа, и все должны были учиться играть на фортепиано. Во всей школе было пятьдесят или шестьдесят аккордеонов и два фортепиано. В каждом классе было по два аккордеона, чтобы ученики могли заниматься. Одно из двух пианино было установлено в классе пения, а другое - в классе специального фортепиано [*Лю Цзайшэнс*, с. 117].

К началу XX века фортепиано прижилось в Китае и заняло свое место в обществе во время движения «Школьные музыкальные песни (Сюэ Тан Юэ Гэ, 学堂乐歌)»²⁹. Эти песни были написаны с использованием двух основных методов: «сочинение текстов для мелодий» и «сочинение мелодий из текстов». Большинство мелодий были заимствованы из Японии и европейских стран, хотя некоторые использовали мелодии из традиционных китайских народных песен или были написаны китайскими композиторами от руки с текстами на китайском языке. В них были отражены такие идеи как

²⁷ Ли Шутун 李叔同 (1880–1942) — художник, музыкант, драматург, каллиграф, резчик печатей, поэт, преподаватель искусства. Китайский буддийский монах. Был одной из ключевых фигур и пионеров современного китайского искусства. Ввел в Китае масляную живопись, фортепиано и драму.

²⁸ Фэн Цзыкай 丰子恺 (1898–1975), псевдоним Т. К. — китайский эссеист, художник, литературовед, музыкальный педагог. Учился у Ли Шутуна. Известен тем, что соединил китайские и западные методы живописи для создания карикатур и прозы. Пионер китайского искусства карикатуры.

²⁹ «Школьные музыкальные песни» — это термин, используемый для обозначения серии песен, написанных в Китае в конце XIX века специально для исполнения на уроках музыки или в новых учебных заведениях. Он символизирует культурное движение.

стремление к процветанию и сильной армии, патриотизм, современность и прогрессивные взгляды [Лю Цзайшэнс, с. 119]. «Школьные музыкальные песни» стала важной частью процесса усвоения западной музыки в современном Китае. Они заложили основу для развития современной системы музыкального образования³⁰.

С распространением фортепиано в Китае появилось новое поколение композиторов, стремящихся соединить китайскую традиционную музыку с элементами западной музыки. Эти композиторы также стремились применить изученные ими методы композиции классической западной музыки³¹.

Здесь возникает спорный вопрос, какую композицию считать первой китайской фортепианной музыкой: «*Марше мира 和平进行曲*» Чжао Юэньрена, опубликованной в 1915 году, или «*Старой восьмерке Пана*», созданную ранее, но опубликованную позже, чем

³⁰ Кульминацией периода «Школьные музыкальные песни» стало появление песен, сочиненных такими деятелями, как Ли Шутун, которые стали самыми популярными и широко исполняемыми из всех музыкальных форм того времени. Например, «Прощание (送别)» — произведение Ли Шутуна по мотивам американского композитора Дж. П. Ордвея (John Pond Ordway, 1824–1880), созданное на основе народной песни «Мечтая о доме и матери (梦见家和母亲)», «Китайские мужчины (中国男儿)» с текстом Ши Гэна 石更 и музыкой Синь Хана 辛汉.

³¹ В 1909 году известный китайский лингвист Чжао Юаньрэн 赵元任 поступил в США на математический факультет как студент, финансируемый правительством. Он занимался физикой и музыкой в Корнельском университете, изучал композицию у Э. Джонстона (E. Johnstone), фортепиано и гармонию у Дж. Т. Кварлеса (J. T. Quarles) и фортепиано у С. П. Зивермана (S. P. Siwertman), а также много лет брал уроки вокала. В 1915 году, после года обучения уже на философском факультете, поступил в Гарвардский университет. Одновременно молодой человек продолжал заниматься музыкой — под руководством профессоров Э. Б. Хилла (E. B. Hill) и У. Р. Сполдинга (W. R. Spaulding). Получил степень доктора философии в Гарварде в 1918 году [Musical Instruments Learning Network, с. 2.] «Дж. Т. Куорлз был замечательным преподавателем. Учился у него игре на фортепиано и гармонии. Я аранжировал китайскую народную мелодию *Старой восьмерке Пана (Лао Ба Бань 老八板)*, добавив гармоническую обработку. 18 мая 1914 года, на концерте на органе, Дж. Т. Куорлз впервые исполнил мою аранжировку публично. В своем дневнике я записал свои впечатления от прослушивания: "Эта композиция звучит великолепно"». [Гуань Хун и Вэй Пин, с. 116]

«Марш мира»? Обсуждение этого вопроса было подробно исследовано такими учеными, как Ли Биньян 李滨扬, Цзи Ле 姬乐, Чжан Имин 张奕明. С точки зрения времени публикации, «Марше мира» был опубликован в 1915 году в первом выпуске журнала "Наука", что предшествует «Старой восьмерке Пана». Это наиболее раннее известное произведение для фортепиано.

С моей точки зрения невозможно пренебрегать значимостью композиции «Старой восьмерке Пана» в творческом пути Чжао Юэньрэна. Путем аранжировки китайской традиционной мелодии для фортепиано и гармонии, Чжао Юэньрэн открывает новую страницу в истории китайской фортепианной музыки. В «Полном собрании сочинений Чжао Юэньрэна. Том XI: Музыкальные произведения (赵元任全集 - 第十一卷音乐卷)» ясно указаны используемые инструменты и даты публикации этих двух произведений, что дополнительно подчеркивает их историческую позицию и значение в свою эпоху.

其他作品	(179)
1. 花八板与湘江浪(风琴曲,约 1913)	民间乐曲旋律 赵元任编曲(181)
2. 尽力中华(1914)	焰口调 赵元任作词、配伴奏(185)
3. 和平进行曲(钢琴曲,1915)	赵元任曲(188)

Ил.20. «Полном собрании сочинений Чжао Юэньрэна. Том XI: Музыкальные произведения».

стр. XX

Из представленного в графе под номером 1 можно ясно видеть аннотацию автора, где указано, что «Старой восьмерке Пана» является «органным произведением», созданным в 1913 году,

в то время как третье произведение, «Марше мира», является «фортепианным произведением», созданным в 1915 году. В качестве дополнительного источника информации можно также привести оглавление издания *Сто лет классических сольных произведений для фортепиано в Китае* 中国钢琴独奏作品百年经典 - Том I, выпущенного в сотрудничестве Студии музыки Шанхайского издательства и Шанхайского издательства по литературе и искусству.

一、作 品 The Works

1. 花八板与湘江浪 (约 1913)	赵元任	3
The Fancy Ba Ban and the Waves of Xiang Jiang (circa 1913)	Zhao Yuan-Ren	
	[Yuanren Chao]	
演奏者: 周 挺 / Pianist: Zhou Ting		
2. 和平进行曲 (1915)	赵元任	6
March of Peace	Zhao Yuan-Ren	
	[Yuanren Chao]	

Ил.21.

В данной версии мы можем ясно видеть, что в содержании не только указано время создания произведений, но также подробно указаны точные английские переводы названий двух фортепианных произведений, что придает каталогу большую значимость в академическом отношении.

Чжао Юаньрэн не остановился в своем творческом пути и последовательно создал произведения, такие «*Время от времени* 偶成» и «*Детский марш* 小朋友进行曲», объединив европейское искусство игры на фортепиано и традиционные китайские средства выразительности, открыв новые пути в китайской фортепианной

музыке.

После Октябрьской революции 1918 года многие русские переселились на север Китая, поселившись в городе Харбин. Там они основали музыкальную школу. Вскоре японцы оккупировали часть севера Китая и также основали музыкальную школу в городе Дали провинции Юньнань, введя музыкальный факультет в университете. Эти три учреждения предоставляли возможность изучения музыки на фортепиано и преподавания фортепиано. [Чжао Цзюнь, с. 12].

В 1934 году произошло значительное событие в развитии китайского фортепианного искусства. Известный американский русский пианист и композитор Александр Николаевич Черепнин 齐尔品³² в Китае. Увлеченный китайской культурой, этот музыкант провел композиторский конкурс, призывающий к созданию китайских фортепианных произведений в национальном стиле. Таким образом, был явно поставлен вопрос о «китайском стиле», что привело к появлению ряда произведений, таких как «Колыбельная (摇篮曲)» Цзян Динсянь 江定仙³³ (1932) и «Мальчик-пастухом на пикколо (牧童短笛)» Хэ Лутином 贺绿汀³⁴ (1934), которые стали

³² Александр Николаевич Черепнин (齐尔品) (1899–1977) — русско-американский композитор, сын пианиста Николая Черепнина. Среди его произведений — опера «Нимфа и фермер», фортепианные пьесы «Семь китайских стихотворений» и «Семь знаменитых китайских песен».

³³ Цзян Динсянь 江定仙(1912–2000) — китайский педагог, академический композитор и профессор Центральной консерватории музыки, где он также занимал должность вице-президента. Способствовал развитию китайской народной музыки, написал много композиций.

³⁴ Хэ Лутин 贺绿汀 (1903–1999) — китайский композитор, музыкальный теоретик и музыкальным педагог. Был членом Комитета по художественному образованию Министерства образования Китайской Народной Республики, почетным председателем Китайской музыкальной ассоциации и Шанхайской музыкальной ассоциации, президентом и почетным деканом Шанхайской консерватории музыки. В 1982 году избран почетным пожизненным членом Международного музыкального совета. В настоящее время единственный китайский

первыми вехами в национальной стилизации фортепианного творчества [Ли Минцяна и Ян Юньлиня, с. 2].

Огромный вклад в эту область также внес известный китайский пианист и композитор Дин Шандэ 丁善德³⁵. В 1934 году он записал на фонограф произведение «Мальчик-пастух на пикколо» композитора Хэ Лутина. В мае 1935 года Хэ Лутин дал концерты в Шанхае, Пекине и Тяньцзине, что явилось первым случаем сольного фортепианного концерта китайского пианиста [Ли Минцяна и Ян Юньлиня, с. 3]. В этот период появилось еще одно характерное произведение, где Санг Тун 桑桐 смело сочетает традиционную мелодику народных песен с атональной гармонией, и создает самое передовое в то время фортепианное произведение «В том далеком месте(在那遥远的地方)» (1947) [Ли Минцяна и Ян Юньлиня, с. 3].

В период с 1958 по 1965 годы была предложена концепция «трех характеристик» - революционизации, национализации и массовости в литературно-художественной политике. В это время китайские композиторы активно занимались аранжировкой песен на основе традиционных народных мелодий разных регионов. В результате, коллекция фортепианных произведений этого периода включает в себя музыкальные композиции, собранные из разных областей и этнических групп Китая, среди которых представлено множество произведений [Ли Минцяна и Ян Юньлиня, с. 2].

музыкант, удостоившийся этой чести.

³⁵ Дин Шандэ 丁善德(1911–1995) — китайский композитор, пианист и музыкальный педагог, занимавший пост заместителя председателя Китайской ассоциации музыкантов и почетного председателя Шанхайской ассоциации музыкантов.

Фортепианные произведения стали проникать в повседневную жизнь народа. Популярными среди простых людей были композиции «Картина Башу 巴蜀之画» (1958), отражающая обычаи региона Сычуань, написанная Хуан Хувэем 黄虎威, и «Народные песни Юньнани 云南民歌» (1958) Ван Цзяньчжуна 王建中.

В 1966 году в Китае началась Культурная революция³⁶. Это движение привело к тому, что развитие фортепианной культуры в стране было приостановлено. За длительный период времени китайские композиторы создали только два фортепианных произведения. Одно из них принадлежит авторству Инь Чэнцзуна 殷承宗³⁷ — фортепианное сопровождение «Истории красного фонаря 红灯记» на основе отрывков из китайской Пекинской оперы³⁸. Другое — «Желтая река 黄河» фортепианный концерт, написанный в 1969 году (преьера состоялась в 1970-м) Чу Ванхуа 储望华 в сотрудничестве с Инь Чэнцзуном 殷承宗, Шэн Лихуном 盛礼洪, Сюй Пэйсином 许裴星, Лю Жуаном 刘庄, Ши Шучэном 石叔诚 и еще шестью музыкантами. Произведение продолжает главную тему кантаты «Кантата Желтая река» Сянь Синхя 冼星海. Большинство композиций Чу во время Культурной революции были основаны на

36 Великая пролетарская культурная революция, широко известная как Культурная революция, — общенациональное политическое движение. Происходила с 16 мая 1966 года по 6 октября 1976 года. Инициирована Мао Цзэдуном, началась с «Уведомления от 16 мая 1966 года», также известна как «Десять лет гражданских беспорядков», «Десять лет потрясений» и «Десять лет катастрофы» из-за своей десятилетней продолжительности и огромного ущерба, который она нанесла китайскому обществу.

37 Инь Чэнцзун (родился 3 декабря 1941 года) — китайско-американский музыкант, пианист и композитор.

38 В 1968 году Инь Чэнцзун завершил сочинение «Истории красного фонаря» для фортепианного сопровождения. Она была включена в список «Восьми образцовых опер» и стала одним из важнейших произведений китайской Пекинской оперы. «История...» — пример искусства, созданного для рабочих, крестьян и солдат.

индивидуальных сочинениях. В целом же в то время в Китае были популярны произведения, написанные в соавторстве.

К концу 1960-х и началу 1970-х годов появилось несколько прекрасных фортепианных адаптаций, отвечающих требованиям политической пропаганды того времени. Композиторы часто брали качественные традиционные китайские инструментальные пьесы, песни или оперы и переделывали их в фортепианные произведения, сохраняя при этом оригинальный репертуар. Это и позволило сохранить данное искусство в Китае. Среди прочих можно выделить такие композиции, как «На реке Сонхуа 松花江上» Цуй Шигуана 崔世光(1967), «Вариации на тему народной песни северной Шэньси 陕北民歌主题变奏曲» Чжоу Гуангрена 周广仁(1972), «Отражение луны в озере 二泉映月» Чу Ванхуа (1972) [полностью см. в приложении 1], «Сто птиц перед лицом феникса 百鸟朝凤» Ван Цзяньчжуна 王建中 (1973) и «Спокойное озеро и осенняя луна 平湖秋月 1966» Чэнь Пэйсюня 陈培勋 (1975).

Влияние западных клавишных инструментов можно увидеть и сегодня. Они используются во многих традиционных китайских музыкальных жанрах. К 1980-м годам в Китае началась политика реформ и открытости³⁹. В это время фортепианное искусство в Китае стало расцветать. Композиторы стали смело внедрять инновации, используя различные современные композиционные техники в сочетании с китайским стилем. Среди прочих можно

³⁹ Реформа и открытость — политика внутренних реформ и открытости внешнему миру, начавшаяся в Китае на Третьем пленуме Одиннадцатого Центрального комитета в декабре 1978 года.

выделить четыре пьесы Дин Шандэ 丁善德 «Маленькая прелюдия и четыре фуги 小序曲和赋格四首» (1988). Среди выдающихся произведений — «Тайцзи 太极» Чжао Сяошэна 赵晓生 (1987), «Сценарий 情景» Ван Цзяньчжуна 王建中 (1994), «Момент пекинской оперы 京剧瞬间» Чэнь Цигана 陈其钢 (2000), «Фантазия на цветок жасмина 茉莉花"幻想曲» Чу Ванхуа (2003), «Намукуо 纳木错» Е Сяогана 叶小刚 (2006) и др.

В настоящее время фортепиано стало важнейшим инструментом во многих традиционных китайских музыкальных жанрах, в том числе в кантонской музыке и пекинской опере. С моей точки зрения, чем больше будет выдающихся произведений с характерными национальными особенностями, тем скорее они смогут преодолеть региональные и культурные различия, и тем ярче они засияют на мировой сцене. Так китайские композиторы и пианисты постепенно смогут найти свой собственный путь в фортепианном искусстве.

ГЛАВА III. ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА ЧУ ВАНХУА

1. Ранний период творчества (1950–1977 гг.)

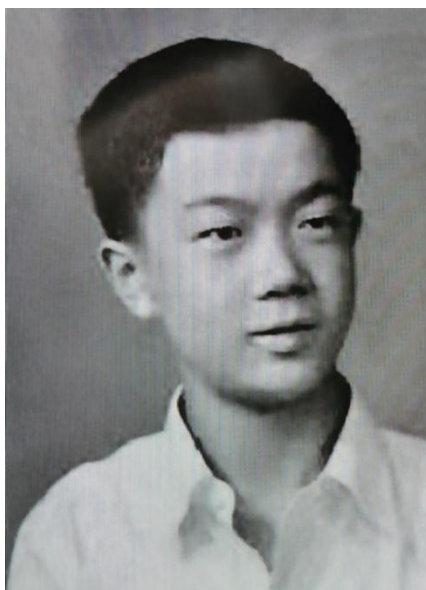
Чу Ванхуа родился в 1941 году в провинции Хунань, в семье Чу Аньпина 储安平. О своей семье он рассказывал так: «Она была практически изолирована от музыкальных кругов. Мои родители были образованными людьми. Они дали мне то, что могла бы дать типичная интеллектуальная семья в Китае — любовь к познанию» [Чу Ванхуа - *Piano Arts*, с. 4].

В возрасте 11 лет, Чу Ванхуа поступил в младший класс «Центральной музыкальной консерватории» по классу фортепиано. В то время существовало три экзаменационных центра — в Пекине, Шанхае и Тяньцзине. Заявку на поступление подали 1 000 человек, но принято было всего 30 студентов. В отличие от современных средних школ, подавляющее большинство принятых в то время совсем не разбирались в музыке, большинство не умело играть ни на одном инструменте.

Только четверо или пятеро из нас могли играть на фортепиано пьесы начального уровня, такие как «Бургмюллер» или «Маленькая соната». Я попал в младший класс, просто спев две популярные песни: «Поющая Родина» (歌唱祖国) и «Откройте глаза, растратчики!» (贪污份子你睁开眼) и пройдя тест на наличие музыкального слуха и чувство ритма. Я с нежностью вспоминаю мою-учительницу по фортепиано — мисс Чэнь Вэнь 陈文. Я благодарен ей за то, что она подарила мне вдохновение и развила мое музыкальное чувство, которое стало для меня основой и пригодилось мне на всю оставшуюся жизнь [Лю Су

Линг, с. 2].

После поступления в среднюю школу Чу полюбил играть песни на фортепиано, причем не только простые мелодии, но и гармонии и аккомпанементы. Иногда он играл произведения, которые учителя не задавали, но которые ему нравились и были интересны [*Антология/Чу Ванхуа, с. 26].*



Ил. 22. Фотография Чу Ванхуа в 1957 году. [Лян Маочунь Том 1, с. 26].

Вот как об этом вспоминает Чу:

Мои предпочтения в музыке охватывают широкий спектр жанров и разнообразных музыкальных инструментов, при этом мне также интересно заниматься аранжировкой и переработкой музыкальных произведений. В результате, моя основная сфера интересов постепенно сместилась от исполнения на фортепиано к композиции. В 1956 году я закончил свое дебютное произведение, сольную пьесу для эрху «Деревенская песня» (村歌), которую исполнил мой одноклассник Ван Готун 王国潼 на первой «Национальной неделе музыки». Я стал самым

молодым композитором во всех программах музыкальной недели. В это время мне было 14 лет» [*Чу Ванхуа - Piano Arts*, с. 5].

Получив приз на неделе музыки, Чу Ванхуа официально перешел с отделения фортепиано на отделение теории музыки:

Теории музыки я учился у Сюй Чжэньмина 徐振民, Хуан Сянпэна 黄翔鹏, Хэ Чжэньцзина 何振京 и Чжу Цихуна 朱起鸿, прослушал промежуточный курс теории композиции и начал сочинять для фортепиано соло, флейты соло, эрху соло и деревянных духовых квинтетов [*Антология/Чу Ванхуа*, с. 26].

Во время обучения в консерватории Чу не просто усердно учился, а активно следовал за своим учителем, собирая китайскую народную музыку:

Летом 1957 года господин Хэ Чжэньцин 何振京 повел нас собирать народные песни в районе Цзяньинь провинции Цзянсу. Этот район — мой родной город, и у меня есть особая привязанность к песням Цзянсу. Затем этот материал был использован для написания сюиты «Сцены из Цзяннан» (江南情景). Я чувствовал, что богатая и разнообразная народная музыка моей страны была моим лучшим учителем и неиссякаемым источником в моих композициях [*Антология/Чу Ванхуа*, с. 28].

В 1958 году Чу Ванхуа решил поступать на композиторское отделение Центральной консерватории. Но в это время его отец «К счастью, директор колледжа, посоветовавшись с директором

средней школы, придумал план: я мог поступить на фортепианное отделение, и это тоже был хороший вариант» [*Антология/Чу Ванхуа*, с. 27]. Поступив, Чу Ванхуа начал обучение в бакалавриате.

Мне повезло, что меня определили к профессору И Кайджи 易开基.

Он сосредоточился на стандартном обучении и корректировке моих все более непослушных пальцев, дав мне всестороннюю и хорошую основу в музыкальных навыках [*Антология/Чу Ванхуа*, с. 27].

В то время фортепиано не было распространенным инструментом. Чтобы сделать музыку доступной для простых китайцев, Чу Ванхуа работал над рядом проектов. В 1961–1962 годах он взял на себя инициативу организовать группу студентов-пианистов для доставки нескольких фортепиано в центральный кинотеатр в Пекине. Там они по очереди играли на фортепиано для зрителей перед каждым киносеансом. Цель такого мероприятия — приблизить китайских слушателей к фортепиано [*Антология/Чу Ванхуа*, с. 21].

Однако в начале 1960-х годов простому народу Китая не хватало даже еды, удовлетворение повседневных потребностей было настоящей проблемой. В таких обстоятельствах искусство не считалось первостепенной ценностью. Поэтому Чу было невообразимо трудно пробудить интерес его соотечественников к искусству фортепиано. Но, даже когда будущее музыки казалось смутным, Чу не переставал писать.

К 1960 году пьесы для исполнения на фортепиано,

сочиненные и адаптированные Чу Ванхуа, не получили широкого распространения из-за общей социальной обстановки того времени. Тем не менее, они использовались как учебные материалы в некоторых китайских консерваториях [*Антология/Чу Ванхуа*, с. 23].

Произведения для фортепиано, сочиненные и адаптированные Чу Ванхуа в период 1960–1965 годов [*Антология/Чу Ванхуа*, с. 17]. [Таблица.3]. После окончания консерватории, в период своей преподавательской карьеры он достиг своего творческого расцвета. Острая музыкальная пронизательность и богатое художественное воображение Чу позволили ему развить свой художественный талант в сочинении музыки в национальном стиле. Он не только расширил выразительные возможности народной музыки, объединив приемы западных композиторов, но и внес богатые инновации в музыкальный уровень и структуру произведения [*Антология/Чу Ванхуа*, с. 27], что придало богатую художественную и эстетическую окраску фольклорной музыке на фортепиано.

Произведением, которое привлекло внимание всей страны, стала пьеса, написанная для фортепиано «*Небо в освобожденной зоне*» (解 放 区 的 天) (1963) основанная на одноименной революционной песне. Следует также отметить «*День перелома* 翻 身 的 日 子» (1964) на основе народной музыки Чжу Цзяньэра 朱 践 耳.

В произведении «*День перелома*» автор использовал малую

секунду в подражание стиля игры на Баньху (板胡)⁴⁰ создавая живую атмосферу в китайских фортепианных произведениях и достигая очень хорошего эффекта [Антология/Чу Ванхуа, с. 27].

Эти две адаптации для фортепиано, были созданы накануне «Культурной революции» (文化大革命). Интересно отметить, что за прошедшие 60 лет с момента их создания, эти произведения не только не были забыты, но, благодаря своему особому политическому подтексту, часто становились победителями на престижных конкурсах в Китае.

В 1965 году была выпущена первая успешная совместная работа Чу Ванхуа и Инь Чэнцзуна 殷承宗 — сюита «Новые песни для сельской местности» (农村新歌). Главной идеей этой сюиты было «фортепиано на службе у крестьян». Во время исполнения Инь Чэнцзун играл на первом фортепиано и пел, а Чу Ванхуа играл на втором фортепиано. Произведение включает литературную форму декламации, и Инь Чэнцзун и Чу Ванхуа прекрасно работали вместе, используя свои сильные стороны и являлись прекрасными партнерами [Антология/Чу Ванхуа, с. 28]. Чу Ванхуа писал в своих воспоминаниях, что «даже молодые преподаватели с кафедры фортепиано, такие как Бао Хуэйцяо 鲍蕙荞 и Пань Ифэй 潘一飞, появились на сцене, чтобы поддержать наше выступление [Антология/Чу Ванхуа, с. 28]».

⁴⁰ Баньху — струнный инструмент, история которого в Китае насчитывает около 300 лет. Обладает высоким, твердым, пронзительным тембром и является основным аккомпанирующим инструментом в северной опере и рэпе. Может использоваться для ансамблевых и сольных выступлений.

Самым сложным периодом в музыкальном творчестве Чу Ванхуа были 1966–1976 годы. В это десятилетие власти требовали от музыкантов отказаться от фортепиано «во имя пролетарской революции», что причинило музыканту огромную боль. Его путь стал более трудным и извилистым, но творческие достижения — стали еще более блестящими.

После 1970 года деятельность Центральной консерватории приостановили. Весь преподавательский состав и студенты были депортированы для проведения трудовой реформы. Однако, благодаря усилиям китайских пианистов и энтузиастов, в это десятилетие было создано выдающееся произведение – концерт для фортепиано «*Желтая река*» (黄河) (1970), который является переложением «*Кантаты Желтой реки* 黄河大合唱» (1939) Сянь Синхая 冼星海.

Концерт для фортепиано с оркестром «*Желтая река*», была коллективным сочинением. Хотя замысел произведения обсуждался совместно, 90 процентов партитуры написал Чу Ванхуа [Лю Сяолун, с. 8].



Ил.23. Групповая фотография творческой группы «Желтая река» в 1970 году, первый ряд справа налево: Лю Жуань 刘庄, Инь Чэнцзун 殷承宗, Чу Ванхуа 储望华, Шэн Лихун 盛礼洪, второй ряд справа налево: Ши Шучэн 石叔诚, Сюй Фэйсин 许斐星. [Лян Маочунь Том 1, с. 28].

Это произведение, связанное с темой культурной революции, стало вехой в китайской концертной фортепианной музыке, и пока ни одно другое произведение не может с ним сравниться.

Еще одно показательное произведение Чу Ванхуа этого периода — пьеса «Отражение луны в озере» (二泉映月). Она основана на одноименной пьесе для эрху, написанной А Бингом 阿炳 (Хуа Яньцзюнь 华彦钧) в 1972 году. Кроме того, в сотрудничестве с Чэнь Пэйсюнем 陈培勋 он сочинил «Международная gloria» (国际歌颂). В 1973 году музыкант совместно с Инь Чэнцзуном 殷承宗 и Лю Чжуаном 刘庄 адаптировали одноименную фортепианную пьесу из сольной пьесы для пипы 琵琶 «Засада от десяти лиц» (十面埋伏); в 1974 году, также совместно с Чжу Гуньи 朱工一, написал фортепианный концерт «Дети Южного моря» (南海儿女). Фортепианная пьеса «Красная звезда сияет ярко» (红星闪闪放光彩), которую Чу Ванхуа

адаптировал в 1974 году, написана на мелодию «Песни красной звезды» (红星歌), эпизода, сочиненного Фу Гэнчэном 傅庚辰 для фильма «Сияние красной звезды»(闪闪的红星) в фортепианной пьесе «Плетение рыбных сетей», сочиненной в том же году, и «Детях рыбака Южного моря», сочиненной в 1975 году, использовались мелодии кантонских рыбацких песен [Го Ифэй, стр. 6].

2. Период формирования индивидуального стиля (1978–1990 гг.)

В 1976 году окончание «Культурной революции» и конец мрачного периода принесли радость всему китайскому народу. Одним из первых произведений, выражающих это ликование, стали «Синьцзянские последователи» (新疆随想曲) Чу Ванхуа (1977) Рассказывая о произведении, он пишет

В то время лицо страны начало радикально меняться, вся страна ликовала, и призыв к «идеологическому освобождению» звучал и на севере, и на юге. Мои творческие мысли были подобны скачущей лошади, сорвавшейся с поводьев, мое сердце было полно эмоций, руки летали по клавишам, и я закончил эту сольную пьесу за очень короткое время [Лян Маочунь Том 2, стр. 5].

«Синьцзянские последователи» фактически являются адаптацией песни, сочиненной и написанной Чжэн Цюфэном 郑秋枫. Явное ее отличие от предыдущих адаптаций Чу Ванхуа в том, что композитор больше не копирует мелодию песню в точности, а

видоизменяет ее. Ослепительное фортепианное соло исполняется более уверенно и свободно [Антология/Чу Ванхуа, стр. 110].

Пр.1.

Радостная атмосфера танца передана с помощью танцевальных ритмов мелодии в стиле Синьцзян. «Синьцзянские последователи» действительно символизируют эпоху реформ и открытости Китая!

Среди произведений Чу Ванхуа тех лет — прелюдия «Элегия 挽歌» (1977), адаптации народных песен «Песня любви 情歌» и «Угадай мелодию 猜调» (Все они были созданы в 1979 году), «Баракола» (春江舟影), «Концерт № 1» (随想曲第一号), «Вторая вариация» (第二变奏曲) (Все они были созданы в 1980 году) и «трехчастная Соната № 1» (第一奏鸣曲) (1981). Помимо фортепианных пьес, он также написал трио для фортепиано, скрипки и виолончели «Песня рыболовного острова» (渔岛之歌) (1978). О том, какой огромный импульс художественному

творчеству дала эпоха эмансипации, реформ и открытости, свидетельствует эта коллекция фортепианных композиций Чу.



Ил.24. Концерт фортепианных произведений Чу Ванхуа 储望华 (Пекин, 1978). Пятая справа — Чжоу Гуангрен 周广仁, далее справа налево от нее Чу Ванхуа, Ин Шичжэнь 应诗真, Ян Цзюнь 杨峻 и Ли Цифан 李其芳. [Лян Маочунь Том 2, стр. 5].

В своих сочинениях и адаптациях фортепианной музыки Чу разработал собственную систему композиционных приемов через слияние интервалов, гармоний и т. д., которые подчеркивают особенности стиля китайской музыки [Лян Маочунь Том 2, стр. 6].

В сердце Чу Ванхуа всегда жила «мечта композитора» - научиться профессионально сочинять музыку. Поэтому с 1979 по 1981 год он изучал композицию у профессора Цзян Динсяня 江定仙. *Соната № 1* (1981) была сочинена во время учебы. Это произведение философского содержания представляет собой размышление на тему исторической трагедии [Лян Маочунь Том 2, стр. 5].

В июне 1982 года, Чу Ванхуа поступил на музыкальный факультет Мельбурнского университета (Австралия). Он учился у

австралийских композиторов Питера Тахурдена (Peter Tahourden) и доктора Барри Конингама (Dr. Barry Conyngham), а также у приглашенного профессора-композитора Дональда Эрба (Donald Erb) из США для изучения современной теории композиции XX века и техники исполнения [Антология/Чу Ванхуа, стр. 28]. В результате занятий с перечисленными преподавателями, Чу Ванхуа стал сочинять в других жанрах. Теперь в круг его интересов вошли симфонии, камерная и хоровая музыка. Так, например, он сочинил «Струнный квартет № 1» (1983), «Гуаньшанью» (关山月) для сопрано и октета (Основано на стихотворении поэта династии Тан - Ли Бая李白), симфоническую поэму «Пепельная среда» (灰烬星期三) (1984), «Пить в одиночестве под луной» (月下独酌) (1985). Стоит также отметить такие произведения как симфоническая поэма «Осенний крик» (秋之泣) (1986) для сопрано и малого оркестра, «Засада с десяти сторон» (十面埋伏) (1988) для ударных инструментов и симфония «Шелковый путь» (丝绸之路) (1990).

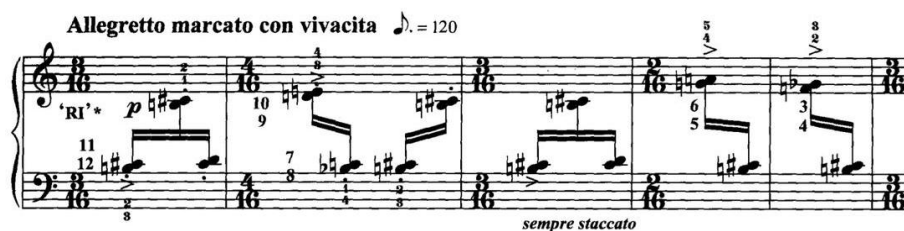
Таким образом, становится очевидным, что во время обучения в Мельбурне Чу Ванхуа расширил свои горизонты, усовершенствовал композиционные навыки, завершив превращение от «композитора для фортепиано» до «универсального композитора». Фортепианными пьесами, написанными в этот период, являются: «Сюита капризов — голос Линьинь» (随想组曲—灵隐之声) (1982), «Первый фортепианный концерт Бамбук» (第一钢琴协奏曲“竹”) (1985), «Второй фортепианный концерт» (1987),

кроме того, Чу Ванхуа сделал переложение хунаньской оперы о цветочных барабанах 花鼓戏⁴¹ «Лю Хай рубит дрова»(刘海砍樵) в одноименную фортепианную пьесу (1985), а позже переработал ее в «Семь китайских народных песен» (中国民歌七首).

Обучение за границей сыграло для Чу огромную роль. После изучения современных техник композиции он стал использовать в своем творчестве новые выразительные средства.

Одной из наиболее известных работ этого периода является фортепианная «Сюита капризов — голос Линьинь» (1982), которое представляет собой «сочетание пентатонической гаммы в китайском стиле с атональным стилем западного модернизма» [Лян Маочунь Том 2, стр. 6].

«Линьинь» в названии означает древней храм в глубине гор. В первой части изображено пение монахов в храме. Вторая часть напоминает токкату и имеет очень сложный ритм, который подвергается постоянному метрическому изменению.



Пр.2.

Третья часть выражает спокойствие храма и умиротворенное сердце совершенствующегося.

В отличие от фортепианного концерта «Желтая река»,

⁴¹ Опера "Цветочный барабан" (Чанша, провинция Хунань). Традиционная драма провинции Хунань, одно из национальных нематериальных культурных наследий Китая.

Второй фортепианный концерт (1989) - произведение, исполненное в современном музыкальном стиле, чистая «музыка без названия». Оно принадлежит к одному из самых знаменитых произведений Чу Ванхуа [*Лян Маочунь Том 2*, стр. 6].

При создании и адаптации произведений фортепианной музыки Чу Ванхуа использует свою собственную своеобразную технику, которая подчеркивает уникальные стилистические особенности и богатые этнические особенности фольклорной музыки. Он постоянно исследует новые и более современные средства музыкальной выразительности неизменно сохраняя верность китайскому национальному стилю.

3. Фортепианное творчество на рубеже XX–XXI вв.

Этот последний период творчества композитора примечателен. После появления на свет «Маленькой сонаты-посвященной сегодняшним детям, столпам завтрашнего дня» (小奏鸣曲——献给今天的孩子, 明日之栋梁) (1999) он сочинил «Прелюдию и токкату» (2000) и импровизацию на темы Пекинской оперы «Экспромт» (即兴曲) (2000). Также следует отметить «Прелюдию для левой руки - Мэн Цзян Хун» (左手前奏曲——满江红) (2002) и «Фантазия на цветок жасмина (茉莉花幻想曲)» (2003). Этот творческий период можно охарактеризовать как период слияния стилей, в которых сочинял на протяжении всей жизни Чу Ванхуа.

Сам Чу Ванхуа однажды сказал:

Что касается создания музыки для фортепиано, я никогда не стремился к «модернизму». Я просто надеялся работать как можно усерднее, чтобы добиться усовершенствования стиля, который применялся в моих «прошлых работах». Самое главное, что в творческом процессе я всегда в глубине души думаю о наших пианистах и огромной аудитории на Родине. [*Лян Маочунь Том 2*, стр. 7].

В конце XX века в творчестве Чу Ванхуа больше не было таких произведений, как «Сюита капризов - голос Линьинь» и «Концерт для фортепиано с оркестром № 2», которые были сосредоточены на современных музыкальных техниках. Вместо этого в его музыкальных произведениях наблюдается феномен «возвращения»: возвращение к более традиционным средствам музыкальной выразительности музыке, возвращение к аудитории, возвращение в Китай, туда, где всегда оставалось его сердце.

В «Прелюдии и Токкате», например, современные композиционные приемы используются в сочетании с полифоническими приемами. При этом пьесу отличает ярко выраженный национальный характер. «Прелюдия для левой руки - Мэн Цзян Хун» написана специально для левой руки, что является большой редкостью для Китая. Этот факт позволяет поставить ее в один ряд с наиболее значимыми произведениями в столетней истории китайского фортепианного творчества.

В список произведений, написанных на рубеже веков также входят «Большая река» (一条大河)(2001), «Концерт для фортепиано № 3 — «Городской мальчик»(第三钢琴协奏曲—“城市少年”)(2002), «Вторая соната» (2006), «Вариации маленькой звезды»(小星星变奏曲) (2014), «Вариации на тему случайных мыслей»(随想变奏曲) (2014).

Все эти фортепианные произведения были написаны Чу Ванхуа во время проживания в Мельбурне. В подавляющем большинстве они основаны на мелодиях в китайском стиле. Эти произведения не только берут за основу традиционную китайскую музыку, но также обнаруживают глубокую связь с западноевропейской музыкой.

В 2014 году Чу Ванхуа написал «*Вариации маленькой звезды*» (小星星变奏曲), на тему известной британской детской песенки «Twinkle, Twinkle, Little Star». В этом произведении композитор продемонстрировал богатейшие технические возможности фортепиано. Поэтому версия «Вариаций маленькой звезды» Чу Ванхуа пользуется большой популярностью у китайских и зарубежных пианистов. Этот пример показывает, что китайские композиторы способны прославить Китай за рубежом в плане тематики своих произведений и стиля музыки.

Из вышесказанного следует, что эволюция фортепианного стиля Чу Ванхуа не случайна. Причина, по которой его композиторский стиль менялся, заключается в том, что Чу, как и

другие выдающиеся композиторы, на протяжении жизненного пути все время развивался и проявлял интерес к освоению новых техник. Фортепианные произведения Чу Ванхуа всегда были посвящены китайской теме, которую мы можем видеть как в переложениях, так и в его оригинальных произведениях. В то же время стиль композитора отличается яркими индивидуальными чертами.

ГЛАВА IV. СОЕДИНЕНИЕ КИТАЙСКИХ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ПРИМЕРЕ ТРЕХ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС ЧУ ВАНХУА

1. Имитация звучания китайского народного инструмента эрху в пьесе «Отражение луны в озере» (Эр Цюань Инь Юэ, 二泉映月) (1972)

Струнный народный инструмент эрху, имеет более чем тысячелетнюю историю, но по-настоящему популярным стал с 1930-х годов благодаря творчеству народного исполнителя Лю Тяньхуа 刘天华⁴². В репертуар исполнителя входила песня «Отражение луны в озере», которая вдохновила Чу Ванхуа на создание произведения для фортепиано. Автором этой песни является народный музыкант Хуа Яньцзюнь 华彦钧 (1893-1950), выступающий под псевдонимом - А Бинг 阿炳. Эта песня о многолетних страданиях А Бинга во время его скитаний. Первоначальная песня не имела названия в начале своего создания; название произведения было выбрано Ян Мэнлю 杨荫浏 и Цао Аньхэ 曹安 из Центральной музыкальной консерватории [Хуан Даган. Ян Мэнлю, 1998(1):9-13.].

Произведение «Отражение луны в озере» [полностью см. в приложении 3] является истинным отражением тягот жизни А Бинга во время его скитаний в дореволюционном Китае, выражая негодование композитора по поводу его тяжелой участи. Музыка

⁴² Лю Тяньхуа 刘天华 (4 февраля 1895 - 8 июня 1932), ранее известный как Лю Шоучунь, был китайским композитором, исполнителем и музыкальным педагогом современной эпохи.

передает вначале печальное настроение, отражающее подавленность и безразличие композитора в его скитальческой жизни на фоне природы.

Пьеса «Отражение луны в озере», написанная для эрху, одна из самых популярных произведений в репертуаре китайской народной музыки. Данная пьеса идеально подходит игры на западноевропейских инструментах. На основе этой пьесы были созданы переложения для фортепиано, струнных и других инструментов. Это способствовало слиянию китайской народной и мировой музыки [Лю Кунь, № 424].

В пьесе Чу Ванхуа использует художественные особенности фортепиано, чередуя низкие, средние и высокие регистры, и имитируя тембр эрху с помощью специальной техники исполнения, сохраняя этнические особенности мелодии, привнесенное инструментальной музыкой оригинального произведения. Версию для фортепиано можно считать самой известной и успешной адаптацией «Отражение луны в озере», поскольку она включает в себя полифонию и уникальные гармонические техники, что делает музыку более глубокой и находит отклик у слушателей.

В статье, которую он посвятил собственным произведениям Чу Ванхуа указывает, что свои слабые стороны творчества он восполнил с помощью использования китайской традиционной музыки [Лю Шичжэ, 2020, 04]. У эрху и фортепиано есть свои преимущества и недостатки. Эрху, как струнный инструмент, имеет

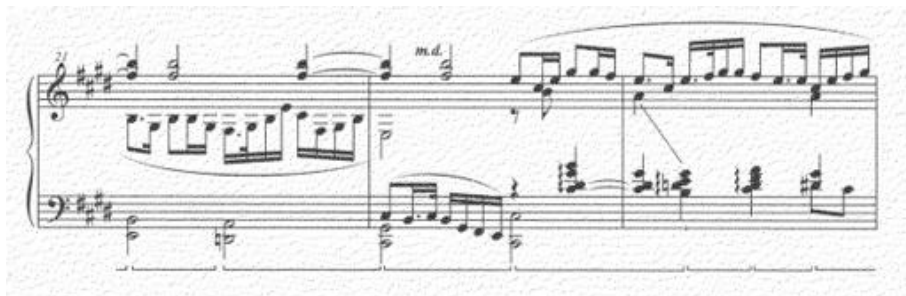
долгий и непрерывный звук, в то время как звук фортепиано совсем другой. Композитор хотел сгладить контраст между этими двумя инструментами. Однако богатство гармоничного звучания фортепиано, разнообразие контрастов музыки и изменения интенсивности могут компенсировать недостатки произведения.

В структуре многих китайских произведений для фортепиано можно увидеть структуру западных композиций, и «Отражение луны в озере» не является исключением. Его можно классифицировать как вариации. Изначально «Отражение луны в озере» имеет шесть вариаций, при этом Чу Ванхуа сохранил изначальный вариант музыкального стиля в максимальной степени, на основе оригинальной композиции сделал более наполненную музыку: изменил тему, вступление, три вариации и коды, добавил 65 тактов. Старался избегать свободных аспектов оригинальной композиции и изменил технику исполнения, чтобы сделать пьесу более богатой.

«Отражение луны в озере», исполненное музыкантом А Бингом на эрху, выражает его гнев и печаль, а также стремление к лучшей жизни. Пьеса исполняется с глиссандо, которое обычно используется в игре на эрху вместе с фортепиано. Также добавляется большое количество орнаментальных нот, что также имитирует особый стиль игры на этнических инструментах. Кроме того, используется арпеджио, один из приемов игры на «Гучжэн» (古筝). Все это призвано усилить китайский народный стиль в

звучании и лучше передать ритм оригинального произведения. Чу Ванхуа превращает ее в фортепианную пьесу стройной формы, состоящую из вступления, темы, трех вариаций и кодов. Использование гармонического плетения особенно заметно в первой вариации к третьей (такты 11-51).

В этих трех вариациях Чу постепенно добавил большое количество плотных столбчатых гармонических переплетений, похожих на арпеджио в технике игры на Гучжэне, другом китайском народном инструменте:



Пр.3.

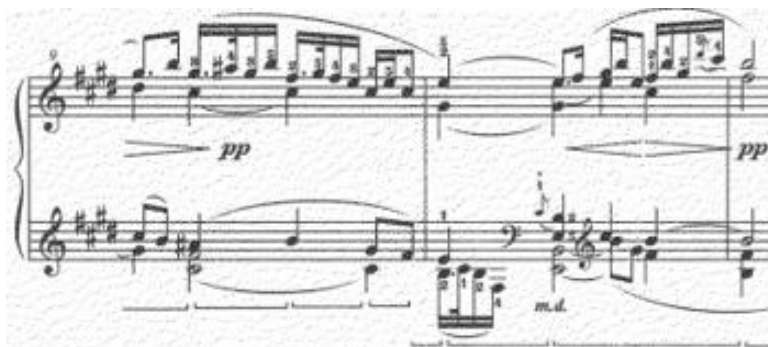
Главной задачей композитора являлось сохранить уникальный звук и ритм эрху. Сложная часть процесса – выбрать и сохранить основные части изначального произведения, а также создать разделы, которые в большей степени соответствуют экспрессии фортепиано. Избегать разницы в тембре между фортепиано и струнными в фортепианном переложении «Отражение луны в озере» в полной мере помогают арпеджио фортепиано, которые «текучи, как вода», они изображают-отражение воды в ночи. Оригинальная сольная пьеса для эрху была обогащена добавлением эффекта волнообразности. Добавленная в аранжировку

волнообразность делает музыку более яркой, тему более объемной, а кульминации более драматичными. Широкий диапазон фортепиано и его интенсивность используются в максимальной степени, внося коррективы по мере подъема и спада настроения. Постепенно все произведение доводится до кульминации:



Пр.4.

Вся пьеса играет с большим количеством приемов, имитирующих звучание эрху. Например, глиссандо, скачки по фортепианной клавиатуре для имитации щипков и ударов эрху. Исполнитель должен контролировать силу нажатия клавиш, следить за равномерностью легато, расслаблять запястье, держать кончики пальцев близко к клавишам, подчеркивать тембр, чистоту и ясность, и брать дыхание.



Пр.5.

На сильных долях форшлага следует играть быстро, мощно и быстро. На слабых долях форшлага следует играть медленно, обращая внимание на согласованность и используя запястье для управления пальцами, чтобы сделать тон более округлым и менее угловатым. Исполнитель должен тесно связать фразу с форшлагом и сочетать различные штрихи, чтобы имитировать настроение оригинального произведения на эрху.



Пр.6.

Эти имитации обогащают выразительность сольной фортепианной пьесы, а также учитывают сложность произведения, заставляя фортепиано тонко имитировать эрху.

В конце пьесы появляется короткая трель для левой руки, которую необходимо играть как легато.



Пр.7.

На фоне аккордов правой руки трелями левой руки изображается рябь лунной весны. Важно контролировать силу нижнего голоса, чистого и острого, чтобы избежать резких тонов, которые портят музыку произведения. Использование этих ритмических приемов делает спокойные мелодии оригинальной китайской народной музыки объемными и богатыми, компенсируя недостаток гармонических эффектов в исполнении эрху, и в то же время, после адаптации, выражение музыкальных эмоций будет более нежным и богатым, полным музыкальной экспрессии.

В западной музыке идея темы произведения помещается в первой части произведения и проходит через всю мелодию. А в китайской музыке ядро произведения, то есть тема музыки, часто помещается в конце произведения, что также отражает разницу между китайским и западным образом мышления. Известный пианист Чжао Сяошэн 赵晓生 проанализировал структурные

особенности фортепианной пьесы «Отражение луны в озере», которые он называет «постоянными окончаниями (начало и конец предложения идеально сбалансированы)» [Чжао Сяошэн, стр. 163].

При исполнении музыки дыхание также является очень важной частью произведения, иногда очень спокойное и ровное, иногда резкое. В китайской народной музыке существует много свободных ритмов, и в этом произведении можно уделить внимание дыханию, чтобы идеально вписаться в произведение. К примеру, равномерная частота дыхания, когда мелодия спокойная, и напряженное дыхание, во время волнительной части пьесы. Главное - выразить эмоции музыки, общий стиль музыки и т.д.

Благодаря доработке Чу, произведение не было растеряно в период Китайской революции, и так же в настоящее время эту пьесу можно услышать со сцен мира

Таким образом можно сказать, что великий мастер игры на фортепиано Чу Ванхуа, «Отражение луны в озере», несомненно, является фортепианной пьесой, которая полностью отражает его эмоции и является результатом постоянного обмена между китайской и западной музыкой. Адаптация традиционных китайских музыкальных инструментов объединяет разные культуры, разную музыку и разное творческое мышление, чтобы сделать музыку более многогранной.

2. Сочетание древнекитайской поэзии с западноевропейской

образностью в *Баркароле* (Чунь Цзян Чжоу Инь, 春江舟影)
(1980)

Фортепианное произведение «*Баркарола*» было написано Чу Ванхуа в 1980 году после конкурса пианистов «Весна в Шанхае», когда он вернулся в свой родной город в Хунань. Во время прогулки, проходил мимо красивого озера Дунтин⁴³[Хуан Цинцзя, № 16, 2018 г.]. Так же, китайский поэт династии Сун Чжан Сяоян张孝祥, глядя на прекрасный пейзаж озера Дунтин, написал следующие строки: «Зеленой травы на берегу озера Дунтин становится меньше, и уже почти наступил праздник середины осени. (Нянь Ню Цзяо-Гуо Дун Тинь念奴娇·过洞庭)»⁴⁴

Название «*Баркарола*» автор придумал, чтобы адаптировать произведение для западного зрителя. Оригинальное название «Чунь Цзян Чжоу Инь» (春江舟影) буквально означает пьеса «Тень лодки на весенней реке» [полностью см. в приложении 2]. Река — это фон, изображающая природу, а тень лодки представляет собой туманную фигуру человека. Таким образом, в композиции реализована идея композитора о сочетании реальности и вымысла, а также об использовании предметов в качестве метафор для людей. В своих

⁴³ Дунтин;洞庭湖 — второе по величине пресноводное озеро Китая, расположенное в северной части провинции Хунань.

念 奴 娇

洞庭青草^(一),近中秋,更无一点风色。玉界琼田^(二)三万顷,著我扁舟一叶。素月分辉,银河共影,表里俱澄澈。怡然心会,妙处难与君说。应念岭海经年^(三),孤光自照,肝胆皆冰雪。短发萧骚襟袖冷,稳泛沧浪空阔。尽挹西江,细斟北斗,万象^(四)为宾客。扣舷独啸,不知今夕何夕。

музыкальных произведениях Чу Ванхуа не только изображает пейзаж, но и передает настоящие эмоции, объединяя их в одно целое. Сцена на реке является воплощением сознания композитора, находящегося в единении с природой.

Восприятие природы у китайцев в определенной степени может быть сравним с восприятием древних греков⁴⁵. Древнегреческий философ Деметрий Фалерский однажды сказал: «Образованные музыканты могут получить много вдохновения от «Мадонны» Рафаэля (Raffaello Sanzio) . Точно так же художник может извлечь большую пользу из симфоний Моцарта. Так же как для скульптора каждый актер — это статуя, так же в сознании художника поэзия становится картиной, а музыкант видит в окружающем его мире музыку» [Янсен Г., стр. 148.].

Органы чувств в творческой деятельности связаны друг с другом, что является настоящим феноменом. Это результат взаимосвязи органов чувств: зрения, слуха, осязания, вкуса и обоняния. При интерпретации музыкальных произведений художественное чувство связано не только с приемами музыкальных инструментов и звуков, но и с ассоциациями (психический процесс осмысления одной вещи на основе другой [Редакционная коллегия *Морской словарь*, стр. 1818.]). Трансформация различных ощущений происходит само по себе.

⁴⁵ Слово «синестезия» происходит от древнегреческого слова *Συναίσθησις* (Synesthesia). Оно обозначает акт реакции на стимул одним из органов чувств, в то время как другие органы чувств реагируют по другой цепочке. Это процесс трансформации, проникновения и взаимосвязи органов чувств — от восприятия, представления до формирования образов.

Структура музыкального произведения подобна скелету человеческого тела и поддерживает общий каркас произведения. Строфическая форма (Strophic form) — это простой каркас во всей системе. С течением времени и совершенствованием эстетических потребностей людей появились простая двоичная форма (Simple binary form) и простая троичная форма (Simple ternary form, а позже были выведены сложная троичная форма (Compound ternary form) и рондо (Rondo). Тернарная форма (Ternary Form) — структура, часто используемая западными композиторами. К концу Культурной революции фортепианная музыка стала меняться. Композиторы начали применять более смелые композиционные техники, не только демонстрируя сильный китайский народный колорит в своем стиле, но и используя традиционные оперные структуры. Так обстоит дело с пьесой «Баракола», которую мы можем проанализировать начиная со структуры композиции [Таблица.4].

Произведение начинается с Rubato в ключе Ля-бемоль Гонг и изображает рыбаков, отдыхающих в лодке на озере Донгтинг. Появляется ощущение иллюзии, сна. В строке 9 ключ меняется на Фа Шан. С 20-го бара раздел Adagio возвращается к предыдущему Ля-бемоль Гонг, с триольным сопровождением левой руки, подобно движущемуся веслу, медленно гребущему по озеру, прокладывая путь для вступления мелодии темы правой руки.

И затем, с 34-го такта, вступает модерато. Аккомпанемент левой руки течет как волна, и настроение начинает нагнетаться до 60

бара. В этот момент постепенно происходит небольшая кульминация всего произведения, которая является развитием и производной мелодии части *Rubato*. Затем с 110-го такта переходит на *Largo*, музыка нагнетается, достигая пика и кульминации всей песни, и, наконец, после воссоздания темы в тактах как 121-124, произведение завершается на *Rubato*, как будто все снова возвращается к исходной точке.

«Баркарола» использует в своей композиции приемы китайской народной музыки, заметны западные композиционные приемы. Например, выражение мелодии темы в сопровождении триолей левой руки.



Пр.8. Выражение мелодии темы в сопровождении триолей левой руки

Эта схема аккомпанемента встречается в «Песне венецианской лодки-гондолы (Venetian Gondola Boat Song op.30 Nr.6)» Мендельсона.



Пр.9. Песни венецианской лодки-гондолы op.30 Nr.6 Мендельсона

и во «Временах года – Июнь» Чайковского, где есть

аналогичный рисунок аккомпанемента в левой руке.



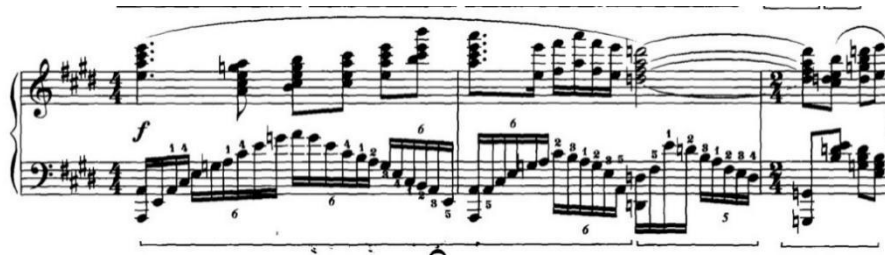
Пр.10. Фрагмент из «Времена года – Июнь» Чайковского

Оба они используют скачок, чтобы показать ощущение качающихся на воде лодок, но разница в том, что в «Баркарола» Чу Ванхуа использует китайскую пентатоническую гамму, чтобы воссоздать картину набегающих на озеро волн.

Данное сравнение показывает различия в музыкальном стиле и композиторском подходе этих трех композиторов. В отличие от Чайковского и Мендельсона, у которых выражена гармоническая мелодия, в то время как Чу Ванхуа использовал имитацию китайских народных мелодий с помощью инструмента пипы и пентатонической гаммы.

Кроме того, он сочетает западные мотивы современной музыки, уделяя больше внимания чувственности мелодии, переданным в «Баркарола» через тембр, ритм, гармонию и мелодию. В своих композициях он добавляет элементы традиционных китайских особенностей звуков, например имитирует шум волн.

«Баркарола» широко использует полихорды (polychord) в китайском народном стиле.



Пр.11. Пример полихорда

Этот полихорд характеризуется корнем и терцией, состоящей в основном из интервалов, которые находятся во втором, четвертом или пятом ладу, а затем аккорд образуется путем добавления октав на основе трезвучия. Его также можно увидеть в «Бургамасской сюите — *Clair de lune*» Дебюсси, западного импрессиониста:



Пр.12. Дебюсси

Благодаря частому появлению октавных аккордов в этой части слушатель как будто видит свет луны, постепенно пробивающийся из-за облаков и небо, постепенно, озаряется ее серебристым сиянием. Очевидно, что эта часть добавляет красочности в произведение в вертикальных и горизонтальных мелодических линиях.

Все орнаментальные ноты в «Баркарола» встречаются в Adagio. Adagio — большая, успокаивающая лирическая фраза и добавление орнамента сразу оживляет эту мелодию.

Орнаментальные тона, имитирующие народные инструменты, широко используются в фортепианных адаптациях Чу Ванхуа и являются ключевыми для китайских народных мелодий. В «Баркарола» наиболее используемые орнаментальные тона — мордент (Mordent) и апподжиатура (Appoggiatur):



Пр.13. Пример мордента и апподжиатура из «Баркарола»

Как видно из примеров, мордент и апподжиатура предназначены для модификации фраз, поэтому не стоит слишком выделять их. Лучше сосредоточиться на выразительности мелодических фраз. При исполнении мордента мы снова обращаемся к *Clair de lune* Дебюсси:



Пр.14. пример Мордента из «Clair de Lune»

Здесь последовательные морденты идут слоями, имитируя мерцающие волны на озере, поэтому необходимо контролировать прикосновения к клавишам, чтобы четко слышать каждую ноту и

мягко проходить над мордентом одним движением:



Пр.15. пример Мордента из «Claire de Lune»

Здесь мордент как фоновый звук песни.

Для того чтобы хорошо исполнить «Баркарола» Чу Ванхуа, не только обратил внимание на технические аспекты, но и уделил внимание на контекст произведения.

Например, когда возникает тема медленной части «Баркарола».



Пр.16. Фрагмент из «Баркарола»

Для того, чтобы понять предысторию произведения, необходимо понять настроение композиции Чу Ванхуа

Сочетая синестезию с фортепианным исполнением, «Баркарола» Чу мобилизует активное участие органов чувств, ощущений

Пьеса «Баркарола», выражает эмоции, описывая вид лодки на озере под лунным светом. Чу Ванхуа описывает через музыку изменения ритма описывая пейзаж лунного света. Изменение ритма

представляет собой изменение человеческих эмоций. Таким образом, можно выразить не только лунный свет, но и внутренние чувства. Мысли композитора могут быть прочувствованы органами чувств. Так-же как и пейзаж лунного света ложатся в музыку композитора. Таким образом, через воображение, ассоциации, можно понять чувства музыканта.

Чу Ванхуа дал мне понять важность чувственной музыкальной композиции. Соединение переживаний с музыкой, изображение человеческих эмоций и прекрасных пейзажей и преобразовать воображение в невидимые силы природы в человеческие эмоции, найти гармонию между собственными чувствами и природой.

Он умело сочетает эмоции и пейзажи в своей музыке, позволяя слушателю почувствовать более глубокий эмоциональный и культурный подтекст. Каждое созданное им музыкальное произведение достойно более глубокого изучения и исследования, а «*Баркарола*» сочетает в себе красоту Китая, красоту музыки и красоту эмоций и имеет много значений и смыслов в истории развития китайского фортепиано.

3. *Фантазия на Цветок жасмина* (Мо Ли Хуа Хуан Сян Цю, 茉莉花幻想曲) (2003) как синтез китайской народной песни и фортепианных исполнительских приемов XIX века

Жасмин (лат. *Jasminum sambac*) произрастает в Индии и

южном Китае, аромат жасмина приятен, а цвет очень красив, поэтому он часто упоминается в стихах и песнях. «*Жасмин*» [полностью см. в приложении 4.] — одна из самых популярных китайских народных песен. Создана в конце династии Мин и начале династии Цин (1628-1700), также известна как «Цветочная мелодия» 鲜花调. Исполняется в различных вариантах в разных регионах Китая. Существует около 40-50 различных версий данного произведения [Фань Вэньдо, №13, 2021.]. Наиболее известна Цзянсуйская версия — «Фантазия на цветок жасмина». Это самая исполняемая фортепианная пьеса, мелодия которой имеет характерные восточные музыкальные черты.

Чу Ванхуа говорит, что жасмин — один из символов восточных цветов, поэтому фортепианная пьеса «*Фантазия на цветок жасмина*» описывает историю любви. Данная пьеса описывает спокойствие и благоухание цветов жасмина в саду, полном весенних красок; красоту Востока, красоту китайских женщин. [Антология/Чу Ванхуа, стр.120.]».

В этой пьесе Чу описывает одну из знаковых музыкальных тем Запада, созданной в Италии в конце XVI века. Основными чертами идеи XVIII века являются свобода ритма, доходящая до отсутствия штриховых линий, и разнообразие тональных вариаций. Как и в XVI и XVII веках, многие произведения XVIII века сочинялись для танцев, прелюдий, мадригалов, вариаций, токкат и сонат. Таким образом, пьеса полна импровизации, форма

произведения относительно свободна. Так же название, которое позволяет композитору играть с выбранной темой. И наконец, вариации, которые позволяют воображать, изменять и развивать музыку в соответствии с нарастанием темы.

Вариационный стиль с характером рефрена характерен для пьесы «Фантазия на цветок жасмина». Произведение состоит из вступления, А (презентационный раздел), В (контрастный раздел), А1 (вариационный раздел) и коды и выдержано в национальном пентатоническом ладу [Таблица.5]:

Структура песни	Вступление	А (a+b+a1)	В	А1	Финальная часть
такт	1-6	7-56	57-83	9-23, 84-91	92-99
Общее количество такт	6	50	27	23	8
Модуляция	А Гонг	Е Чжи	Г Чжи	Е Чжи	А Гонг

Таблица.6. Состав произведения «Фантазия на цветок жасмина»

Вступление «Фантазия на цветок жасмина» состоит из тактов 1-6, оно короткое и виртуозное. Основная мелодия играет правой рукой, а левая рука вспомогательная и заканчиваются в ключе А. Ключевая подпись принадлежит ключу А, поэтому ключ вступления — ключ А Гонг.

Пр.17.

В каждом из этих тактов используется диатонический интервал с китайскими народными красками, который мгновенно погружает слушателя в мир китайской народной музыки. В правой части вступления больше монофонических мелодий, образующих тихий, но не монотонный акустический эффект с мордентом в левой руке.

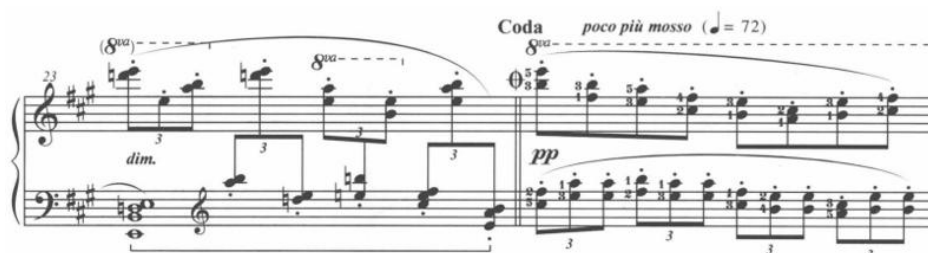
Раздел А состоит из разделов а (такты 5-23), в (такты 24-32) и а1 (такты 33-56), причем раздел а1 является вариацией раздела а, и все они используются в качестве материала на главную тему.

Пр.18.

Основная мелодия этой части играется левой рукой, в основном в виде одной ноты, как еще не раскрывшийся цветок жасмина, а легкие и подвижные диатонические интервалы правой руки и мелодии большого диапазона, падают будто капли дождя на

распускающийся цветок.

Сразу после окончания части а, раздела б, диатонические интервалы правой руки становятся более гармоничными терциями и четвертями. Текстура левой руки аналогична текстуре правой руки, с преобладанием гармонического интервала.



Пр.19. Мелодические линии левой и правой рук из произведения «Фантазия на цветок жасмина»

Мелодические линии левой и правой рук отличаются, перекликаясь друг с другом. В части а1 раздела А основная мелодия переходит в партию правой руки и сгущает мелодичный голос, постепенно доводя настроение произведения до кульминации в форме от простого к сложному.



Пр.20. Часть а1 раздела А произведения.

В разделе В в качестве тематического материала используется мелодия народной песни «Фантазия на цветок жасмина», при этом основная мелодия остается в высоком голосе. Основная мелодия сгущается на октаву и обозначается

интенсивностью *f*, доводя все произведение до кульминации.

Moderato ♩ = 92 47

Пр.21. Кульминация произведения

В тактах 84-87 г-н Чу Ванхуа повторяет мелодию «Е EG АССА» и основную мелодию EDEG AGCA народной песни «Фантазия на цветок жасмина», что создает ощущение неоконченности:

8^{va} 49

Coda poco più mosso ♩ = 72

tre corda *p* *D.S. al Coda*

Пр.22. Такт 84-87

В этом произведении используется много триолей (triplets), квинтуплетов (quintuplets), секступлетов (sextuplets), гептатонических (heptatonic) и одиннадцато-теноровых (eleventh-tenor) ритмических рисунков.

Ad lib.

una corda ppp pp

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

Cadenza

ppp tre corda mf f

molto cresc.

Пр.23.

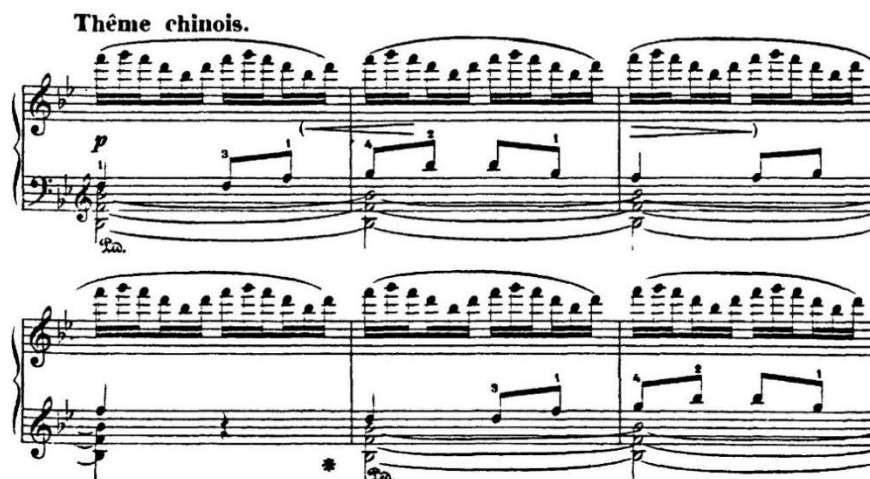
Сопровождающие голоса, в основном, образуют асимметричные ритмы с основной мелодией, что придает произведению ощущение импровизации, а нотации свободного расширения в отдельных фразах и в конце фраз используются для большего настроения и музыкальной выразительности.

В пьесе «Фантазия на цветок жасмина», сочиненной Чу Ванхуа, тематическая мелодия народной песни Цзянсу «Жасмин» объединена в одно произведение, причем тематическая мелодия переходит от левой руки к правой. Основная мелодия каждого раздела имеет свою текстуру, что делает основную мелодию более подвижной и объемной, и обогащает «историю» произведения.

О мелодии жасмина упоминал на Западе в 1793 году английский ученый Джон Барроу в своем «Путешествии по Китаю (Travels in China)» [Фань Вэньдо, №13, 2021].

Русский композитор Антон Степанович Аренский, родившийся в 1861 году, отметил партитуру «Этюд оп. 25 № 3»

словами «Thème chinois (китайская тема)», что указывает на использование совершенно иного материала, чем в первой половине этого упражнения, а именно основной мелодии народной песни Цзянсу *Жасмин*.



Пр.24.

В отличие от пьесы «Фантазия на цветок жасмина», Чу Ванхуа поместил тему жасмина в презентационную часть, а Аленский — во вставную, сохранив основную мелодичную часть в левой руке, что удобно для пения при тренировке техники левой руки. Он наполнил упражнение красивыми и свежими элементами Китая, обогатив художественный подтекст произведения.

В 1926 году знаменитый итальянский композитор Джакомо Пуччини также использовал мелодию песни «Жасмин» в своей опере «Турандот». «Турандот» — это опера в трех действиях о принцессе древнего Китая, по имени Турандот, которая сказала, что если кто-то отгадает три ее загадки, женится на ней, а если он отгадает ошибется то, его казнят.

Разные принцы пытались отгадать ее загадки, но все безуспешно и за три года погибло много людей. В то время принц Татарской империи Калаф (Calaf), отец Тимур (Timur) и их служанка Лю (Liù), находившись в Пекине, застают сцену казни очередного, не отгадавшего загадку принца. И принц Калаф увидев принцессу Турандот, очаровывается ее красотой и принимает ее вызов. Он, к удивлению принцессы, правильно отгадывает все три загадки. Но принцесса отказывается от своих слов выйти замуж за победителя. Тогда Калаф сам задает загадку для принцессы отгадать его имя. Принцесса пытается узнать его имя, пытаясь отца Калафа и его служанку, так и не добившись ответа, она выходит замуж за принца.⁴⁶

Оркестр под управлением духовых играет мелодию песни «Жасмин», выражая гордый статус Турандот как принцессы.

Cr. in Fa *fff* *rit.* *gl.* *in alto*

Trb. in Fa *a. 3*

Trbn. III *a. 2* *III.*

Trbn. Ch. *fff*

Trp. *fff*

Trg. Tmb. *fff*

G.C. e P. *fff*

T.T. *fff*

G. Ch. *fff*

Trb. in Do *fff*

Trbn. III *III.*

Trbn. III *III.*

Sop. A. 1. *ne. Un raggio di luna la inverto. La falda si prostra. In piedi sono soltanto il Principe! Persin, il Principe e il duca gigantesco.*

(Turandot ha un gesto imperioso e definitivo. È la condanna. Il corteo si muove.)

Пр.25.

Калаф трижды выкрикивает «Турандот!». Вновь появляется

⁴⁶ Turandot.

первая мелодия «Жасмин», по-прежнему исполняемая духовыми:

Cl.B. in Sib
Fg.
C. Fg.
in Fa
Cr.
in Fa
Trb.
in Fa

senza Sordina
senza Sordina
senza Sordina

I.

Пр.26.

Принцесса Турандот появляется вновь, на этот раз с мелодией «Жасмин», исполняемой хором детских голосов:

2 Sxfo in Mi
Ragazzi (interni ma sensibili)
Sop. Dal de - ser - to al mar non o - di mille voci sospi - rar: Prin - ci - pes - sa, scendia me!
CORO (volgendo il dorso al pubblico)
(a bocca chiusa)
Bassi (a bocca chiusa)

(nascosti ma in scena)
pp
pp

Пр.27.

После того как Калаф правильно ответил на все вопросы, принцесса Турандот от страха в сердце запела мелодию «Жасмин», а Калаф в это время начинает, чтобы утешить Турандот:

TUR.
IL PRINCIPE

for - za ri - luttan - te, fre - men - te?...
No, no, Prin - ci - pes - sa al - te - ra! Ti - ero, è sa - cro il giura - men - to, è sa - ero!
- ero, è sa - cro il giura - men - to, è sa - ero!
- ero, è sa - cro, è sa - ero!

Пр.28.

Конечно, мелодия китайской песни «*Жасмин*» встречается и в других частях «*Турандот*». Но приведенных примеров достаточно, чтобы доказать важность основной мелодии «*Жасмин*» для всей оперы.

В 1982 году ЮНЕСКО включила песню «*Жасмин*» в список выдающихся народных песен Китая и представила его миру.

Культурный образ цветка жасмин в Китае романтичен, и частушки и песни из песни «*Жасмин*» не менее романтичны. А «*Фантазия на цветок жасмина*» — это еще и прекрасная фортепианная пьеса. В ней присутствует большое количество перекрестного ритма. Я считаю, причина, по которой композитор выделяет данную технику, заключается в том, что с ее помощью легче передать контекст произведения и усилить национальные особенности. Ритм имеет характерный лирический характер, с разнообразным звуковым эффектом. Поэтому при исполнении кросс-ритма необходимо не только правильно уловить силу нот, играя двумя руками, но также правильно скоординировать внутренние эмоции.

Композитор дает собственную интерпретацию каждой музыкальной части в композиции: «Музыка имеет развитие в выражении содержания и настроения, такое как начало, первое представление, продолжение, прогрессия, поворот, кульминация, спад, рекапитуляция и ретроспекция. [*Антология/Чу Ванхуа.стр120*]». Первые два отрывка (Начало + Первое

представление) и последние два отрывка (Воспроизведение + Воспоминание) логичны как в отношении тематического изложения, так и в отношении количества тактов, в итоге образуя вариативную структуру, похожую на арку. То есть здесь мы видим полную структуру повествования, в которой есть скелет, затем меридиан, затем плоть и кровь. Чу Ванхуа тщательно обрабатывает каждую часть, умело используя язык музыки, показывая сюжетные подсказки и эмоциональные краски в соответствии с мелодией, ритмом, легкостью и весом.

«*Фантазия на цветок жасмина*» реализует слияние китайских и западных аранжировок и использует большое количество национальных приемов. Этот инновационный подход добавляет сложность в исполнение, изменение настроения и стиля произведения, которое стало одним из классических фортепианных произведений народной музыки. После выдающегося исполнения и использования в опере Пуччини «Турандот» «Жасмин» стал глобальной визитной карточкой китайского творчества. Произведение Чу Ванхуа «Фантазия на цветок жасмина» использует западноевропейские мотивы, что не только обогащает художественное выражение китайских народных песен, но и расширяет их диапазон, делая народную музыку известной во всей стране.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В целом, данное исследование посвящено объединению китайских и западноевропейских музыкальных мотивов в фортепианных произведениях Чу Ванхуа. При изучении работы мы также принимали во внимание важные аспекты древнекитайской философии, в том числе содержащиеся в «Книга обрядов» (Ли Цзи, 礼记), что способствовало глубокому пониманию связей между музыкой и китайской культурой.

В ходе работы мы рассмотрели исторический контекст развития китайской музыкальной культуры, а также проанализировали влияние западноевропейской музыки на творчество китайского композитора. Благодаря применению современных методов исследования и детальному анализу произведений Чу Ванхуа, мы смогли выявить уникальность и значимость его пьес в контексте мировой музыкальной сцены.

Это исследование имеет важное значение для культурного обмена между Китаем и Западом, способствуя обогащению и развитию мировой музыкальной культуры. Оно открывает новые горизонты для артистов и композиторов, позволяя им осваивать и совмещать различные музыкальные традиции и техники.

Таким образом, наше исследование подтверждает, что соединение китайских и западноевропейских музыкальных мотивов является важным и перспективным направлением в современной

музыке. Работы Чу Ванхуа представляют собой прекрасный пример этого объединения, демонстрируя высокую художественную ценность и потенциал для дальнейшего исследования.

Надеемся, что наше исследование будет способствовать дальнейшему развитию музыкальной науки и практики, а также станет отправной точкой для новых исследований в области объединения музыкальных мотивов. Мы верим, что продолжение диалога между китайской и западной музыкальной культурой приведет к еще более глубокому взаимопониманию и обмену, способствуя развитию музыкального искусства и расширению границ музыкального мира.

С уверенностью можно сказать, что объединение китайских и западноевропейских музыкальных традиций в фортепианных пьесах Чу Ванхуа открывает новые горизонты для музыкальных выражений и является прекрасным примером культурного обогащения и творческого сотрудничества между различными музыкальными традициями.

ЛИТЕРАТУРА

Куунга Wang [электронный ресурс] // *«Правление династии Чжоу»*.

—статья.: 2021 г. — URL:

http://www.360doc.com/content/21/1125/23/33667232_1005918364.shtml (дата обращения: 29.03.2023).

Цянь Му 钱穆 : *«Современные китайские академические оценки · Краткое обсуждение китайской музыки 现代中国学术论衡·略论中国音乐»*, Пекин: совместное издание «Жизнь. Чтение. Новые знания», издание №6. - 2005 г., с.78-80.

Минзи 闵子 : *Какие большие изменения произошли в весенний и осенний периоды Воюющих государств?* — [электронный ресурс]// — статья.: 2021 г. — URL: <http://www.qulishi.com/article/202107/535018.html> (дата обращения: 29.03.2023).

Народная музыка Китая [электронный ресурс] // — доклад: 2023 г. — URL: <https://obrazovanie-gid.ru/doklady/narodnaya-muzyka-kitaya-doklad.html> (дата обращения: 29.03.2023).

Чжоу Сиюаня 周思源 — *«Комментарии Мао Цзэдуна о сущности древних и современных персонажей 毛泽东评点古今人物精华»* — Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2015. - С.45-46.56-58

Ян Тяньбуй 杨天宇, «Чжоу Ли · Чун Гуан · Да Си Юэ 周礼·春官·大司乐», Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2014, - С. 246-248.326.

Сюй Чжэнъин 徐正英 и Чан Пэйюй 常佩雨 Перевод и аннотация, «Обряды Чжоу 周礼», Китайское книжное издательство, ISBN:9787101098075, издание 2014 года, стр. 423,478,480,

Пэн Линь 彭琳, «Критика и обсуждение «Шести поколений великого танца» в «Чжоу Гуань» 《周官》“六代大舞”说考辨», в журн.: Университет Цинхуа. – Серия философия и социальные науки. – № 3.-15.01.2018. – с.38-40

Чжан Хао «История китайских образцовых опер», в проект выпуска журнала «Научный аспект No2-2023» » (свидетельство ПИ No ФС 77-84349, ISSN 2226-5694) Статья № 02/23-07-001.

Чжан Хао «Развитие фортепианной музыки в Китае» в проект выпуска журнала «Научный аспект No2-2023» (свидетельство ПИ No ФС 77-84349, ISSN 2226-5694). Статья № 02/23-07-002. с.22-23.

Лю Цзайшэн 刘再生, «Краткий курс истории китайской музыки, том 1 (中国音乐史简明教程)», Издательство Шанхайской консерватории музыки. Опубликовано в мае 2006 года. ISBN:978-7-80692-195-1. стр. 32.116.117.119.

«Музыка и танец в конфуцианских обрядах» [электронный ресурс] // «Религия Китая и Японии». — в журн.: «Журнал Смоленского Государственного университета», серия

«Филологические науки». — № 4, 2021. — URL:
<https://studfile.net/preview/10003287/page:7/> (дата обращения:
 12.03.2023). стр. 7.

«История развития китайской музыки. Музыка древнего Китая»
 [электронный ресурс] // — статья:
 URL:https://studbooks.net/667012/kulturologiya/istoriya_razvitiya_a_kitayskoy_muzyki_muzyka_drevnego_kitaya (дата обращения:
 12.03.2023). с. 1.

Чжэн Фань 郑方 и Сяо Дуань 肖端. Перевод и аннотация. «Введение к
 «Книге музыки»», Издательство «Мировое знание».
 опубликованный в 2015 году. ISBN:
 9787501248445. Предисловие стр. 2.

Переведено и составлено Ху Пиншэном 胡平生 и Чжан Мэном 张萌,
 «Книга обрядов (Ли цз. 礼记)», Китайское книжное
 издательство, ISBN: 9787101128567, издание 2017 года,
 предисловие, стр. 3.720. 722-723.723.735957.965.1161.

Andrulia «*A brief essay on history of music in China*» [электронный
 ресурс] // — статья: URL:
<https://www.andrulian.com/a-brief-essay-on-history-of-music-in-china/>
[hina/](https://www.andrulian.com/a-brief-essay-on-history-of-music-in-china/) (дата обращения: 01.03.2023).

Ли Чонгкуанг 李重光, «Основы теории музыки 音乐理论基础»,
 Народное музыкальное издательство, 2007 г. изд.
 ISBN:97871013003466. стр.65.66.

Peter Williams and Barbara Owen “Organ”: *«The New Grove Dictionary of Instruments»*, Macmillan London Limited, 1988 г. изд., стр. 50.

Тан Сяобо 唐晓博 . *«Исследование развития культуры органной музыки в Китае до 1840 года»*. в журн.: Северная музыка .04(2022): стр.107-113.

Ian Pittaway. «The medieval portative organ: an interview with Cristina Alís Raurich». [электронный ресурс] // — статья: URL: <https://earlymusicmuse.com/portative-organ/>

Ван Сяосяо 王笑笑 . *«Аналитическое исследование локализации христианской музыки в конце династии Мин и начале династии Цин»* [D]. Сианьская консерватория музыки, 2018. стр.11.

Сюй Шуансян 徐爽爽 . *«Размышления о времени появления фортепиано в Китае: связь между древним и современным фортепиано»*, Художественная галерея, № 6, 2012, Журнал литературы и истории. стр.21-25.

Книга была написана Чжан Тинъюем 张廷玉 и другими во времена династии Цин. *«Общее исследование документов династии Цин 清朝续文献通考»*, затем продолжена Чжи Хуаном 嵇璜, Лю Юном 刘墉 и другими, пересмотрена Чжи Юнем 纪昀 и другими, и была завершена в 1784 году. Написанная Чжан Тинъюем и другими во времена династии Цин, а затем продолженная Чжи Хуаном и Лю Юном, пересмотренная

Чжи Юнем и другими, книга была завершена в сорок девятом году эпохи Цяньлун (1784). Книга разделена на 30 категорий, в общей сложности 254 тома. URL: <https://www.macaudata.mo/macaubook/book256/html/007901>.

(дата обращения: 12.03.2023). том 120.

Линь Цзиньшуй. 林金水. «*Маттео Риччи и Китай*利玛窦与中国», 1996. стр.42-43. URL.<https://www.google.ru/books/edition/>(дата обращения: 01.03.2023).

Дай Байшэн 戴白生. «Китайский стиль - китайской фортепианной музыки 中国钢琴音乐的中国风格». «Хуан Чжун 黄钟» (журнал Уханьской консерватории музыки). 2013. № 2 стр. 3-13, 26.

Гун Хуньюй 宫宏宇, «*Джулия Браун Мейтер — Посвящение в музыканты и гимн*», — в журн.: Китайская музыка (ежеквартально) 2008, № 4, CHINESE MUSIC. стр. 23.

Сунь Цзиньнань 孙继南, «*Хронология истории современного китайского музыкального образования 中国近现代音乐教育史纪年*» (обновленная) (1840–2000), Шаньдунское издательство образования, издание 2004 года, стр. 7.

Бянь Мэн 卞萌: *Формирование и развитие китайской фортепианной культуры 中国钢琴文化之形成与发展*, перевод Бянь Шани 卞善艺, Хуа Юэ Издательство, издание 1996 года, стр. 9.

Musical Instruments Learning Network. «*Famous Composers: Zhao Yuanren's Personal Information and Photographs*». 2018-11-28 |

[электронный ресурс] // — статья: URL:
<https://m.yueqixuexi.com/musician/20181128208843.html> . стр. 2

Гуань Хун 关鸿 и Вэй Пин 魏平, ред. *«Из дома в Америку: Ранние воспоминания Чжао Юаньрена 从家乡到美国: 赵元任的早期回忆»*, Сюэ Линь Пресс, 1997, с. 116.

Чжао Цзюнь 赵军. *«Культурная интерпретация и создание учебной программы обучения фортепианной музыке в китайском обществе 中国社会的文化诠释与钢琴音乐课程的创建»*. Хунаньский нормальный университет. 2013.стр.12

Под редакцией Ли Минцяна 李名强 и Ян Юньлиня 杨韵琳. *«Сто лет классических сольных произведений для фортепиано в Китае 中国钢琴独奏作品百年经典 - Том I»*, Предисловие. стр.2

Чу Ванхуа - Piano Arts, *«Путь к композиторской деятельности 我怎样走上作曲之路»*. Мельбурне, Австралия, 28 января 1999 года, опубликовано в журнале Piano Arts № 5, 1999 год. стр.4

Лю Су Линг 柳苏凌, Серия *«Детские воспоминания современных музыкантов» № 7 — Чу Ванхуа, интервью «Родители — первые дизайнеры будущего своих детей 现当代音乐家们的童年回忆系列之七——储望华访谈 «父母是孩子未来的第一设计人»*, журнал «Музыкальные инструменты», 2021 г. Выпуск 04, 2021. стр.2

Антология/Чу Ванхуа, *«Антология музыкального искусства Чу Ванхуа 储望华音乐艺术文集»*, апрель 2013, Аньхойское издательство литературы и искусства, стр. 17.21-28.110.120.

- Лян Маочунь Том 1 梁茂春 . *«Сердце Китая — исторические достижения композитора и пианиста Чу Ванхуа (Том 1) 琴韵悠悠华夏心 —作曲家、钢琴家储望华钢琴创作的历史成就 (上)»*, Журнал «Искусство фортепиано», вкладчик. стр. 25-30.
- Сон Вангрюй 宋璿芮, *«Музыка — это дорога в никуда, интервью с Чу Ванхуа 音乐是条“不归路”——访著名音乐家储望华»*, Журнал. Маленький музыкант, выпуск 01, 2016. стр. 16-20.
- Чу Ванхуа 储望华. *«Фортепианные композиции Чу Ванхуа в первой половине 1960-х годов 20 世纪六十年代上半叶储望华的钢琴创作»*, Написано 20 ноября 2009 года, народная музыка, № 02, 2011. стр. 32-37.
- Лю Сяолун 刘小龙, *«Сорок лет «Желтой реки», искусство фортепиано на всю жизнь — интервью с господином Инь Чэнцзуном 黄河四十载, 琴艺寄终生——殷承宗先生访谈录»*, — в журн.: «Искусство фортепиано», № 8, 2010. стр. 6-11.
- Го Ифэй 郭以飞. *«Музыкальный анализ и исполнение фортепианных адаптаций Чу Ванхуа (1998–2003) 储望华钢琴改编作品的音乐分析和演奏 (1998-2003)»*, ноябрь 2019. стр. 6
- Лян Маочунь Том 2 梁茂春 . *«Сердце Китая — исторические достижения композитора и пианиста Чу Ванхуа (Том 2) 琴韵悠悠华夏心 —作曲家、钢琴家储望华钢琴创作的历史成就 (下)»*, Журнал «Искусство фортепиано», вкладчик. стр. 4-9.

Хуан Даган 黄大岗. Ян Мэнлю. 杨萌浏. «*Отражение луны в озере - интервью с Цао Аньхэ «二泉映月»-曹安和访谈录*» [J]. «Музыкальные исследования», 1998(1):9-13.

Лю Кунь 刘坤. «*Слияние народной и современной музыки - на примере произведения эрху Отражение луны в озере. 民族音乐与现代音乐的融合 ——以二胡曲 二泉映月为例*», — в журн.: Дом драмы, том 16, № 424, 2022.

Лю Шичжэ 刘诗哲, «*Характеристика китайских фортепианных адаптаций господина Чу Ванхуа 浅谈储望华先生的中国钢琴改编作品之特色*», опубликовано 2020-02-29, — в журн.: Оценка искусства, 2020-04.

Чжао Сяошэн 赵晓生, «*В храм музыки 通向音乐圣殿*», Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2006, стр. 163.

Хуан Цинцзя 黄庆佳, «*Одна рама в Хунани, одна сторона воды — О музыкальной композиции и региональных особенностях фортепианной пьесы Баркароле 湖湘一格, 在水一方——论钢琴曲〈春江舟影〉的音乐创作与地域性特点*», — в журн.: Художественное обозрение, № 16, 2018 г.

Тан Гуйчжаном 唐圭璋, *Триста песенных текстов, аннотированных 宋词三百首笺注*, опубликованных издательством «Народная литература», август 2005 г., стр. 203.

Янсен Г. Перевод с немецкого Чэнь Дэньи 陈登义. *Шуман о музыке и музыкантах* [М]. Пекинское народное музыкальное

издательство, издание 1978 года,.URL :

<https://book.douban.com/subject/2158245/> .стр. 148

Редакционная коллегия Морской словарь. «*Морской словарь 辞海*».

[M]. Шанхай: Шанхайское словарное издательство, издание 1985 года, стр. 1818.

Фань Вэньдо 范文多, «Анализ и гармонические характеристики фантазии Чу Ванхуа «Цветок жасмина» 《浅谈储望华茉莉花幻想曲曲式分析及和声特色》, — в журн.: Песня Желтой реки, №13, 2021.

ПРИЛОЖЕНИЕ

阳律 «мелодия ян»	阴律 «мелодия инь»
黄钟 «Хуан Чжун»	大吕 «Да Люй»
大簇 «Да Цуо»	应钟 «Ин Чжун»
姑洗 «Гу Си»	南吕 «Нань Люй»
蕤宾 «Жуй Бинь»	林钟 «Линь Чжун»
夷则 «И Цзе»	仲吕 «Чжун Люй»
无射 «У Ше»	夹钟 «Цзя Чжун»

Таблица 1

Тоны пентатонической гаммы	Гонг 宫	Шан 商	Цзюэ 角	Чжи 徵	Юй 羽
Политическая структура	Император	Министры	Люди	Государственные дела	Мир природы
Направление	Центр	Запад	Восток	Юг	Север
Цвет	Желтый	Белый	Синий	Красный	Черный
Сезон	-	Осень	Весна	Лето	Зима
Элемент	Земля	Металл	Дерево	Огонь	Вода
Планета	Сатурн	Венера	Юпитер	Марс	Меркурий
Животное	Корова	Овца	Домашняя птица	Свинья	Лошадь

Таблица.2

Год	Название работы	Примечания
1960	<i>Сцены из Цзяннаньской сюиты</i>	-
1960	<i>Вариации</i>	-
1961	Прелюдия «Чжэн Сяо Инь»	-
1961	«Глядя друг на друга через реку»	-
1961	Колыбельная	-
1961	Вариации на тему из «Маленькой капусты»	-
1961	Упражнения в октавах	-
1961	Упражнение «Вместе через толстый и тонкий слой»	-
1961	Симфоническая поэма «Влюбленные бабочки» для хора фортепиано	(с Го Чжихуном и др.)
1963	<i>«Небо в освобожденной зоне»</i>	-
1964	<i>«День перелома»</i>	-
1964	<i>«Новая песня сельской местности»</i> для двух фортепиано	(с Инь Чэнцзуном)
1965	<i>«Скучаю по председателю»</i>	-

	<i>Мао день и ночь»</i>	
1965	<i>Пение «Наша коммуна хороша»</i>	-
1965	<i>Вьетнамская сюита</i>	(с Го Чжихуном и Инь Чэнцзуном)
1965	<i>«Брат бедного крестьянина Лу» Чуаньянь. Повествовательные пьесы для фортепиано</i>	-

Таблица.3

Музыкальная фраза	Rubato		Adagio	Moderato						Largo	Adagio	Rubato
	а	б	в	г	д	е	ё	ж	и	й	к	а'
Число тактов	8	11	14	13	12	13	8	18	12	12	4	10
Модуляция	Ля-бемоль Гонг	Фа Шан	Ля-бемоль Гонг	Фа Шан						Ля-бемоль Гонг		

Таблица.4

Структура песни	Вступление	А (a+b+a1)	В	А1	Финальная часть
такт	1-6	7-56	57-83	9-23, 84-91	92-99
Общее количество такт	6	50	27	23	8
Модуляция	А Гонг	Е Чжи	Г Чжи	Е Чжи	А Гонг

Таблица.5

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1. Чу Ванхуа 储望华. «Отражение луны в озере 二泉映月» (1972) 《中国钢琴独奏作品百年经典·第四卷 (1966-1976) 》, Столетняя классика китайских произведений для сольного фортепиано-Том IV (1966-1976), Шанхайское музыкальное издательство, первое издание, март 2015, стр.18-24

18

45. 二泉映月
The Moon Mirrored in the Spring
(1972) 储望华
Chu Wang-Hua

Andante cantabile ♩ = 48-52

p espr.
sempre legato e cantabile
pp

dolce
mp

p
m.d.

pp
pp
p
m.d.
8^b

2. «Баркароле 春江舟影» Чу Ванхуа 储望华 «Избранные фортепианные произведения Чу Ванхуа (储望华钢琴作品选)», Шанхайское музыкальное издательство, опубликовано в августе 2010 года, стр. 119-128

119

春江舟影
BARCAROLLE

作于1980年

Lento placido

pp

con ped. ad lib.

8^{va}

p

mp

mf

12

19

* Ossia: Slow glissando. (或者慢滑奏)

3. Пьеса для эрху 《Отражение луны в озере (二泉映月)》, 《Китайский сборник песен на эрху - Том I》, издательство Blue Sky, январь 2013 года. Хуа Яньцзюнь 华彦钧 играет партитуру, Ян Инъюлю 杨荫浏 нотирует партитуру, Чу Шичжу 储师竹 и Ли Сонгшоу 黎松寿 устанавливают аппликатуру, а Цзэн Цзяцин 曾加庆 аккомпанирует. стр. 5-10

2. 二泉映月

1 = G (1 5 弦) (用专用弦定弦g-d, 比一般二胡低五度)
 每分钟48拍至58拍

华彦钧演奏谱
 杨荫浏记谱
 储师竹、黎松寿订弓指法
 曾加庆伴奏

二胡 $\frac{4}{4}$ 0. 6̣ 5̣ 6̣ 4̣ 3̣ | 2 - 2. 3̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 3. 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ |

扬琴 $\frac{4}{4}$ 0 0 | 2. 6̣ 5̣ 6̣ 4̣ 3̣ 2̣ 5̣ 6̣ | 1̣ 1̣ 2̣ 1̣ 0 4. 0 2. |

5. 3̣ 5̣ 5. 3̣ 2̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ | 3. 5̣ 2. 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 1 - 1̣ 6̣ 1̣ 3̣ 3̣ 2̣ |

1̣ 0 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ 0 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ | 1̣ 1̣ 2̣ 1̣ 0 2̣ 0 6̣ | 1. 1. 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ 1̣ 5̣ |

1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ | 5 - 5̣ 0 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5. 3̣ 5̣ 5̣ 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ |

1 6̣ 0 0 | 2. 5̣ - | 5. 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 0 6̣ | 3 5̣ 6̣ 5̣ |

3. 5̣ 3̣ 4̣ 3̣ 5̣ 2. 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ | 1 1. 2̣ 3̣ 5̣ 1̣ 2̣ 5̣ 3̣ 6̣ | 5 - 5̣ 0 1̣ 0 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ |

3 5̣ | 1 0 2. - | 1 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 0 5̣ 0 2. | 5 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 3̣ 0 6̣ 2̣ |

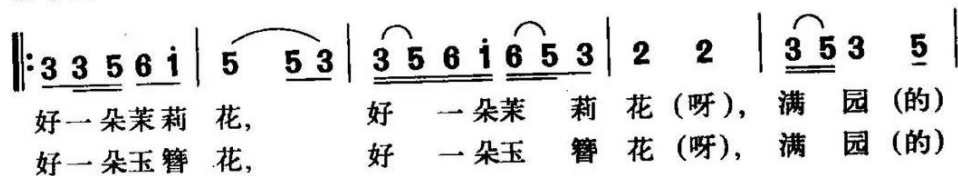
4. «Жасмин茉莉花», 《222 китайские народные песни中国民歌 222 首》, под редакцией Бай Янь白燕、文英Вэнь Ин、艺力И ли 编订, Пекин, Китайская литературно-издательская компания, август 1997. стр. 245-246

茉莉花

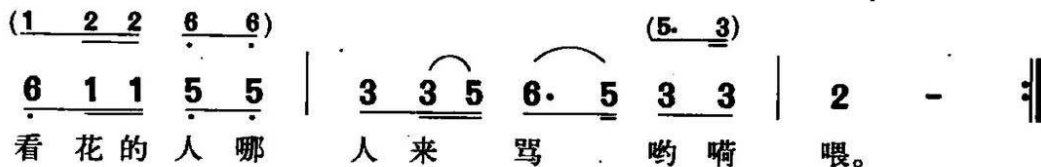
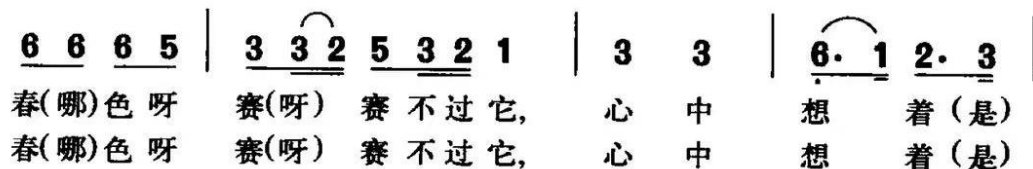
贵州民族

1=D $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

慢中板



—245—



5. Чу Ванхуа «Фантазия на цветок жасмина “茉莉花”幻想曲
 » (2003) 《Столетняя классика китайских произведений для сольного
 фортепиано-Том VII (2000-2013) 》, Шанхайское музыкальное
 издательство, первое издание, март 2015, стр. 42-49

42

92. “茉莉花”幻想曲
Jasmine Flower Fantasia
 (2003)

储望华
 Chu Wang-Hua

Lento Grazioso ♩ = 60

p *pp* *una corda pp*

p *tre corda* *pp* *con ped.*

pp cantabile *mp* *sim.*

8^{va} 8^{va}-1 8^{va}-1 8^{va}-1 8^{va}-1