

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВАН ЛИСАНЯ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ПРОЦЕССА ГЛОБАЛИЗАЦИИ ИСКУССТВА

Фортепианной музыке принадлежит значительная роль в становлении китайского музыкального искусства XX века. Такие композиторы, как Хэ Лутин, Дин Шандэ, Жианг Венье, Ван Лисань прошли под влиянием больших социальных сдвигов сложный путь самоопределения и становления. Используя достижения китайской культуры и лучшие западноевропейские традиции, они обогатили национальную музыку, а своей неутомимой исполнительской деятельностью активно приобщали широкую аудиторию слушателей к сокровищам музыкального искусства.

На нынешнем этапе развития китайской фортепианной музыки можно наблюдать, с одной стороны, переориентацию на западные, особенно американские, культурные ценности. Ведь многие китайские музыканты реализуют свои композиторские замыслы в других странах, не теряя, однако, национальной самобытности и связи с родной культурой. Так, например, сегодня в США успешно работают Чжоу Лонг, Чен И, Брайт Шенг, Лей Лянг и другие, в Канаде – Хуан Ан-Лун, Алексина Луи.

В условиях постоянного влияния современного музыкального искусства разных стран и континентов развитие китайской фортепианной музыки, придерживаясь курса на художественное разнообразие, демократизацию, в то же время осуществляется на основе уникального культурного наследия китайской нации, обращаясь к насущным проблемам китайского народа и глубинным вопросам жизни китайского общества, избегая слепого копирования западноевропейского и американского искусства.

Поэтому *представляется актуальным* возможно более полно рассмотреть различные мировые влияния на современное китайское фортепианное искусство. Изучение взаимопроникновения в фортепианных сочинениях китайских композиторов национальных музыкальных традиций и музыкального опыта Европы, Канады, Амери-

ки и Австралии помогает ответить на вопрос, каким образом национальный колорит китайского фортепианного искусства сочетается со стремлением авторов выйти за рамки национального начала, перейдя на глобальный уровень.

Ван Лисань является одним из наиболее известных композиторов в Китае, а его фортепианные произведения всегда воспринимаются китайцами как грандиозное явление. Творчество Ван Лисаня имеет принципиально поисковый характер и направлено на преодоление узких национальных границ, на выход к проблематике общечеловеческого значения. *Цель данного исследования* – выявить процессы взаимопроникновения национальных музыкальных традиций и мирового музыкального опыта в фортепианных сочинениях Ван Лисаня.

Своё начальное музыкальное образование выдающийся китайский композитор получал на примерах западной классической музыки. Он учился игре фортепиано, когда был подростком, и уже тогда проявил себя как очень одарённый музыкант. После того, как в 1951 г. Ван Лисань поступил в Шанхайскую консерваторию, у юноши появилась возможность получить систематическое западноевропейское музыкальное образование. Он интенсивно изучал музыку разных эпох, начиная от периода барокко до периода позднего романтизма. Учитывая, что в те годы Китай был в очень хороших отношениях с Советским Союзом, все учебные планы музыкальной образовательной системы в китайских консерваториях были разработаны совместно с планами российских консерваторий, и, в частности, Московской консерватории. Произведения таких композиторов, как Глинка, Рахманинов, Мусоргский, Прокофьев, Шостакович, были широко известны и исполнялись в Шанхайской консерватории на этапе обучения. Благодаря интенсивному воздействию на Ван Лисаня в годы обучения национальных идей, романтизма и неоклассицизма, влияния этих течений стали очевидны во всей его музыке, и его более поздняя сюита «Другой холм» не стала исключением.

Первые фортепианные сочинения Ван Лисаня появились в 1950 г. Творческая манера композитора уже в первом его произведении – «Лан Хуанхуа – прекрасная девушка» – отличалась смелым новаторством. В нём наблюдалось взаимодействие традиций музы-

кальной классики с китайским фольклором и импрессионистическими элементами. В этой пьесе началось формирование черт стиля Ван Лисаня, особенностей его поэтики, основ его образного видения, обретших окончательное выражение во «Впечатлениях от живописи Каи Хигашиямы». Композитор, безусловно, использовал свои знания, полученные в классе композиции, однако его произведение не похоже ни на одну из традиционных западных композиционных форм.

В 1957 г., во время учебы в классе Сан Тонга, Ван Лисань создаст «Сонатину» для фортепиано. В этом произведении мы наблюдаем отдельные индивидуально-характерные черты будущего самобытного стиля композитора – ясно выраженную национальную основу: использование интонационных оборотов, типичных для китайских народных мелодий, имитацию приёмов игры на народных инструментах (остинатные квинты и секунды на сильных долях, напоминающие звучание шэна и цитры чжен); своеобразное применение орнаментальных украшений (в данном случае большей частью в гармонических комплексах); пунктирность – постепенно становящиеся основными особенностями музыкального языка Ван Лисаня.

Сюита «Впечатления от живописи Каи Хигашиямы» была создана Ван Лисанем в 1979 г. Она состоит из четырёх пьес («Зимние рассветы», «Принарядившиеся осенние деревья», «Озеро», «Крушение волн»), которые стали своеобразным музыкальным ответом композитора на творчество выдающегося японского пейзажиста XX в. Каи Хигашияма. Каждая пьеса – это поэма, навеянная соответствующей картиной. Однако пьесы цикла выглядят лишь поэтическими контурами, а не законченными сочинениями. Признавая экспрессивную глубину, исключительные изящество и красоту, оригинальность и новизну сюиты Ван Лисаня, исследователи отмечали произведение как «краеугольный камень современной китайской фортепианной музыки» [8, с. 20].

Фортепианная сюита «Впечатления от живописи Каи Хигашиямы» – не просто отклик музыканта на искусство живописца, она соединила в себе историю двух народов. Художник Каи Хигашияма был человеком созерцательного склада ума и пацифистом. В Китае он, безусловно, стал одним из наиболее признанных и почитаемых японских живописцев своего поколения. Бесспорно, центральная пьеса

фортепианной сюиты – «Крушение волн» – посвящена влиянию китайской культуры на японскую посредством миссионерской роли китайского монаха-буддиста.

Ярчайшим подтверждением безграничных возможностей культурного взаимодействия стала пятичастная фортепианная сюита Ван Лисаня «Другой Холм» (1980) – знаковое произведение композитора, написанное в стиле «Новой волны» – тенденции в сфере композиции, которая наметилась в Китае в 1977 г., сразу после окончания Культурной революции.

В 1977 г. Пекинскую центральную консерваторию посетил китайско-американский композитор Чоу Венчанг¹ и буквально «зажёл» китайских композиторов, предложив им «рецепт» создания нового произведения: «берётся типичная китайская мелодия плюс гармонические приёмы из западной музыки девятнадцатого века и, *vu a la*, – сочинение готово!» [6, с. 80]. Чоу представил ряд произведений Бартока, Хиндемита, Равеля, Дебюсси и Стравинского. Он вызвал смятение в умах молодого поколения композиторов, среди которых оказался и Ван Лисань, и заронил в их сознание свежую мысль о новом претворении национальной идеи, новых возможностях синтеза западной и китайской музыки.

С тех пор китайские композиторы не ограничиваются простой аранжировкой народной музыки, что привело к настоящему китайскому музыкальному ренессансу. Кроме того, источником композиторского вдохновения стала не только фольклорная музыка – он был расширен до рамок всей традиционной культуры, включая изобразительные искусства, такие как живопись и каллиграфия, и литературу; а в некоторых случаях музыка непосредственно связывалась с определёнными аспектами национальной философии и религии.

Сюита Ван Лисаня «Другой холм» получила широкую известность благодаря новым идеям, применённым композитором в китайской фортепианной музыке, таким как синтезирование и мультикультурная направленность.

¹ Чоу Венчанг, р. 1923 – современный китайско-американский композитор классического направления, с 1946 г. живёт и работает в США. В 1977 г. преподавал композицию в Колумбийском университете.

Сочинение состоит из пяти прелюдий и фуг. У каждой прелюдии и фуги есть название: «Каллиграфия и Цинь», «Геометрический узор», «Песня Земли», «Народная игрушка», «Горная деревня». Название сюиты «Другой холм» позаимствовано из древнего стихотворения Жао Йонга². В этом поэтическом сочинении идет речь о том, что камни с других холмов должны использоваться в качестве шлифовальных орудий для полировки нефрита. Нефрит – природный минерал, высоко ценимый китайцами, которые называют его «камнем жизни». Старинная китайская поговорка гласит: «Золото имеет цену, нефрит же бесценен». Конфуций говорил о хорошем человеке: «Его мораль чиста, как нефрит» [7, с. 42]. В своём стихотворении Жао Йонг подразумевает, что человек, желающий стать мудрым и достичь жизненного успеха, всегда должен обращаться за советом и подсказкой к другим, более опытным людям.

Вдохновившись основной идеей этого стихотворения, композитор сочинил сюиту и назвал её “Другой холм”, намекая на то, что западная музыкальная традиция (метафора: «камни с других холмов») может использоваться для обогащения (огранки, по аналогии с нефритом) фортепианных произведений китайского стиля.

Ван Лисань не случайно проводит аналогии между нефритом и китайским композиционным стилем, поскольку, как известно из истории искусства Китайской империи, нефрит имел ценность, сопоставимую для западного человека с ценностью золота и бриллиантов. Во многих случаях нефрит, как полагают сами китайцы, символически представляет суть китайской культуры и искусства. Поэтому Ван Лисань, считающий нефрит материальным воплощением китайской культуры, расширил символику нефрита на сферу музыкальной композиции.

Ван Лисань вполне определённо намеревался осуществить синтез китайской музыкальной традиции с западной композиционной техникой путём, который бы максимально отвечал его собственной национально-культурной идентичности и национальным интересам. Хотя полностью сюита «Другой холм» была издана в 1980 г., идея написать прелюдию и фугу в народном стиле появилась у него ещё во время учёбы в Шанхайской консерватории. Одним из полученных

² Жао Йонг (1011–1077) – китайский философ, астроном, поэт и историк.

им заданий по полифонии было написание фуги на тему народной мелодии из Хунаньской провинции Хуа Гу Тон. Ван Лисань не выполнил это задание по неизвестным причинам. Позднее композитор возобновил начатое в годы учёбы сочинение и, несколько лет спустя, когда он работал на северной границе Китая, закончил прелюдию и фугу.

Пьеса была названа «Геометрический узор» и стала второй частью сюиты «Другой холм». После окончания работы над «Геометрическим узором» у Лисаня родилась идея дополнить сюиту пятью прелюдиями и фугами, основанными на всех пяти пентатониках. «Мой первоначальный план состоял только в том, чтобы возобновить работу и закончить один из моих композиционных проектов, начатых в Шанхайской консерватории. Однако позже я расширил композиционную идею и посчитал, что будет интересно создать цикл из пяти прелюдий и фуг во всех пентатонных ладах» [9, с. 65]. Он писал: «Несколько удивительно прекрасных прелюдий и фуг я слышал прежде, но не видел много сюит, включающих прелюдии и фуги, не говоря уже о тех, которые при этом имеют описательные названия» [там же].

В 1980 г. композитор проводил лекцию, посвящённую собственной музыке. На ней он разъяснил композиционную идею сюиты, сказав слушателям: «Лично я не могу согласиться с г. Лю Ксуном³ по поводу его слов о “первом человеке, который съел краба”. Как по мне, то авангардистские музыкальные методы, включая двенадцатитоновую музыкальную систему, подобны тем крабам, которых я хотел бы попробовать первым, и которых хотели бы попробовать другие, но до сих пор на это не решились.

В мире нет никакой абсолютно совершенной музыкальной техники, и нет никакой техники, которая является абсолютно неправильной. Всё зависит от того, насколько мы в состоянии включить эти методы в собственную работу и насколько мы сумеем их использовать. Как китайский композитор по рождению, я глубоко уверен в том, что изучающий западные композиционные методы или музыкальный язык китаец не должен быть ограничен копированием композици-

³ Лю Ксун (1881–1936) – известный китайский писатель XX ст. Многие считают его основателем современной китайской литературы. Ему принадлежит фраза: «человек, который первым съел краба – человек невиданной храбрости».

онных процедур или подражанием им, но обязан изучить как можно больше западных способов, чтобы, наконец, достигнуть лучшего умения в нашем собственном письме в китайском стиле» [1, с. 31].

Начиная с 1980 г. Ван Лисань активно публикует серьёзные аналитические статьи, часто лично представляя их на музыкальных конференциях. Среди опубликованных им работ – комментарии к пьесе «Небо Мечты» (1982) [2]; речь, произнесённая на Национальном симпозиуме симфонических композиторов⁴; статьи «О теории и практике китайской новой музыки и национальных китайских особенностях»⁵; «Продажа моря и другие мысли» (1986) [5], «Песня Стены, которая объединяет» (1990) [4].

Издавая свою фортепианную пьесу «Небо Мечты», в комментариях к ней композитор вновь поднимает проблему заимствований и культурной самобытности: «Я открыт для других идей, и я согласен с идеей Лю Ксуна “о еде крабов”. Например, “краб” системы с двенадцатью тонами не может быть съеден без дегустации. Нет такой техники, которая является всеобъемлющей для искусства ... Всё зависит от ситуации. Каждая техника имеет свои преимущества. Но, как китайский композитор, я чувствую, что заимствование идей из иностранных источников – не признак слабости и рабства, это способ получения дополнительных приёмов. В конечном счёте, это приносит пользу нашим соотечественникам и обеспечивает нам собственную независимую точку опоры в мировом искусстве» [2, с. 51].

Выводы. Таким образом, в своих произведениях Ван Лисань избрал путь соединения современной и национальной музыки. Композитор, сам владея смелыми и новаторскими методами в композиции, предлагает и другим использовать их. В известной статье «Новое движение и старые корни» он пишет: «Сегодня, когда всемирное искусство стоит на пороге эпохи разнообразия, музыка не является исключением. В этот период “мультикультурности” мы, современные китайские композиторы, должны поднять флаг национальности и современности, неся всему миру яркий свет китайской культуры» [3, с. 14].

⁴ Напечатана в журнале «Народная музыка» за 1983 г., № 4.

⁵ Публикация в «Информационном бюллетене» гонконгского китайского языкового общества «Ювен Джианс Тонгксан», 1991, апрель, № 32.

Идею поиска новых средств выразительности и приёмов композиторской техники Ван Лисань рассматривает как ключевую на пути к выходу национального музыкального искусства на мировую арену, охвату ею проблематики общечеловеческого звучания.

В музыке композитора, которая постоянно находит широчайший живой отклик у слушателей, осуществилось блестящее открытие новых перспектив развития китайского музыкального искусства. Сегодня её исполняют во всем мире, что вызывает мощный резонанс в разнообразнейших сферах, и, в частности, исследовательской. В научном пространстве изучения творчества Ван Лисаня пересекаются интересы азиатского и межконтинентального уровней. Это глубоко связано с удивительным разнообразием творческого мировоззрения композитора, открытого всему значимому в жизни и искусстве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ван Вень Дзюнь. *Исследование фортепианной музыки Ван Лисаня [Текст] : дипломная работа / Ван Вень Дзюнь ; [на китайск. яз.]*. — Шинан : Шинанский педагогический университет, 2001. — 55 с.
2. Ван Лисань. «Небо Мечты» с комментариями композитора [Текст] / Ван Лисань ; [на китайск. яз.] // *Искусство музыки*. — 1982. — № 3. — С. 51–55.
3. Ван Лисань. *Новое движение и старые корни [Текст] / Ван Лисань ; [на китайск. яз.] // Жонгуо Йинюешу : журнал*. — 1986. — № 3. — С. 12–16.
4. Ван Лисань. *Песня Стены, которая объединяет, — мир композитора Ки Йивена [Текст] / Ван Лисань ; [на китайск. яз.] // Народная музыка*. — 1990. — № 4. — С. 17–23.
5. Ван Лисань. *Продажа моря и другие мысли [Текст] / Ван Лисань ; [на китайск. яз.] // Народная музыка*. — 1986. — № 10. — С. 22–26.
6. Лу Бин Линь. *Композитор Чоу Вэн Чанг [Текст] / Лу Бин Линь ; [на китайск. яз.] // Хуа Жен Ши Кан : журнал*. — 1999. — № 3. — С. 78–89.
7. Цай Жонгди. *История китайской музыкальной эстетики [Текст] / Цай Жонгди ; [на китайск. яз.]*. — Пекин : Народная музыка, 1995. — 866 с.
8. Cheung P. J. *An analysis of selected piano works of Wang Li-San [Text] / Pang Jane Cheung : Ph. D. diss. — [USA] : New York University, 1996. — 108 p.*