

Чжан Ваньцин, соискатель
ученой степени кандидата наук
учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств».

Научный руководитель – **О. Б. Лойко**,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкально-теоретических дисциплин
учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

ВОПЛОЩЕНИЕ ЖАНРА ПАСТОРАЛИ В ФОРТЕПИАННОЙ СЮИТЕ ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА

Изучение современной инструментальной музыки Китая является актуальной задачей современного искусствоведения, так как позволяет представить панораму профессионального музыкального искусства страны в целом, а также выявить основные тенденции развития китайской музыки в XX – начале XXI в. Особого внимания заслуживают произведения китайских авторов, созданные в жанре музыкальной пасторали, потому что в них не только раскрываются общие тенденции претворения темы природы в мировой музыкальной практике, но и ярко проступают самобытные национальные черты.

В настоящее время китайская пасторальная музыка недостаточно изучена и нуждается в глубоком искусствоведческом исследовании жанровых признаков, характерных средств музыкальной выразительности, а также классификации пасторальных музыкальных произведений по различным параметрам (исполнительскому составу, соотношению с поэтическим текстом или литературной программой, образному строю и др.).

Музыкальные пасторали (от лат. *pastoralis* – ‘пастушеский’) представляют собой произведения разных жанров, объединенные темой природы или сельской жизни. Главной задачей пасторали в музыке, как и в живописи, является показ сцен и образов сельской жизни в идеализированном ключе. В истории мировой музыкальной культуры пасторали создавались в разных музыкальных жанрах на протяжении многих веков. В музыкознании основными жанрами, в которых нашли претво-

рение пасторали, считаются музыкально-театральные (оперы, балеты), инструментальные (симфонии, сюиты, пьесы) и камерные вокальные.

Инструментальные пасторали ведут происхождение от древнего рождественского музицирования, совершавшегося в память о библейских вифлеемских пастухах, либо просто повествуют о галантной пастушеской жизни. В истории западноевропейской музыки инструментальные пасторали известны как части цикла концерто грассо (А. Корелли) и самостоятельные произведения для солирующего инструмента (Д. Скарлатти, Ф. Куперен, И. Бах). Пастораль могла также выступать в качестве одной из частей симфонического цикла («Сцена в полях» из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза) либо представлять собой целостный цикл: цикл концертов для скрипки с оркестром «Времена года» А. Вивальди, «Пасторальная симфония» Л. Бетховена и др.

Во второй половине XX в. к сфере пасторальной музыки обращаются многие белорусские композиторы – Э. Зарицкий (концертино «Пастораль» для симфонического оркестра), А. Мдивани (симфоническая картина «Путешествие по Беловежью», пьеса «Пастушок» для ансамбля цимбалистов и фортепиано), Г. Сурус (сюиты для фортепиано «Весенний напев», «Солнечный день», «Весенние блики», пьеса для двух фортепиано «Крестьянский напев», «Пастораль» для флейты и фортепиано, «Сельский наигрыш» для баяна, «Сельский праздник» для квартета духовых инструментов), Г. Горелова («Пастораль» для флейты и фортепиано, «Пейзажи» и «Четыре времени года» для фортепиано), В. Савчик («Природа в музыке» для блок-флейты, фортепиано и ударных, цикл песен «Заповедники Белоруссии») и др.

В XX в. пасторальные музыкальные произведения занимают важное место в фортепианном наследии китайских композиторов. Примерами ярких фортепианных пасторалей в творчестве современных китайских авторов являются пьесы «Осенняя Луна над озером Пинху» Чэнь Пейсюня, «Отражение Луны в источнике» Чу Ванхуа, «Флейта и барабаны на закате» Ли Инхая, а также многие фортепианные сочинения Ван Цзяньчжуна.

Ван Цзяньчжун (1933 г. р.) является выдающимся китайским композитором, пианистом и музыкальным педагогом. Как композитор Ван Цзяньчжун стал широко известен благодаря

своим произведениям для фортепиано, в которых умело соединил традиции китайского музыкального фольклора и новейшие европейские техники композиции. Самыми известными фортепианными произведениями Ван Цзяньчжуна являются «Сцена», «Три грани цветов сливы» и «Сто птиц поклоняются фениксу». Исследователь Цюй Ва отмечает, что в фортепианном произведении «Сто птиц поклоняются фениксу» композитором «удачно использованы хроматические звуки, репетиции, трели и морденты на фоне “оркестровых” звучаний плотной фортепианной фактуры» [1, с. 74], в то время как «глухое тремоло на педали имитирует ощущение разреженного пространства, движение фантастических ритуальных теней, создает символические образы легендарного первоисточника» [Там же].

Характерно, что в своих фортепианных произведениях композитор обращается не только к музыкальным традициям Китая, но и к сфере традиционной китайской живописи. Так, например, его пейзажное произведение «Пестрые облака догоняют луну» по образному строю и медитативному стилю музыкального изложения оказывается родственным традиционной китайской живописи, на что указывает в своем исследовании Ян Лю [2, с. 14].

Фортепианная сюита (1983) Ван Цзяньчжуна демонстрирует удачное соединение элементов традиционной китайской музыки (ладовых образований, метроритмических ячеек, жанровых признаков) и серийной техники, разработанной западно-европейскими композиторами XX в. Согласно исследованию Юй Фаня, «на основе единственной серии, четырех ее форм и разнообразных транспозиций Ван Цзяньчжун сумел создать яркую пятичастную сюиту, пронизанную национальным колоритом» [3, с. 107], при этом китайские влияния в сюите «проявляют себя на уровне организации серии, окрашенной пентатонными интонациями (они выходят на первый план в первой, третьей и пятой частях), трактовки фортепиано, имитирующего звучание фольклорных инструментов (в финале), воспроизведения характерных элементов жанра фантазии (импровизационность в пасторали, постоянная смена метра во всех пьесах)» [Там же].

Сюита для фортепиано Ван Цзяньчжуна состоит из пяти частей, контрастирующих между собой по характеру, содержа-

нию и средствам музыкальной выразительности. Каждая часть имеет обобщенный программный заголовок: «Пастораль», «Песня», «Маленькое скерцо», «Фуга» и токката «Ло гу» («Гонги и барабаны»).

В качестве ладово-мелодической основы «Пасторали» Ван Цзяньчжуна выступает двенадцатитоновый ряд: dis-fis-gis, a-e-h, c-b-des, d-f-g. В этом ряду преобладают ходы по пентатонике, что придает звучанию китайский национальный колорит. Общее настроение пасторали характеризуется как светлое, лирическое, лишённое резких эмоциональных всплесков и перепадов. Трехчастное строение фортепианной миниатюры придает форме особую целостность и уравновешенность, что соответствует общему медитативному характеру звучания. Средний раздел формы не контрастен крайним – он лишь раскрывает новую грань лирико-пасторальной образности, органично вплетаясь в композицию целого. Вместе с тем в «Пасторали» присутствуют ярко выраженные черты фантазийности, импровизационности, что проявляется в постоянных сменах метра, частой полиритмии, а также в фрагментах с исполнительской ремаркой *ad libitum*.

Согласно исследованию Юй Фаня, музыкальная драматургия «Пасторали» Ван Цзяньчжуна строится «на сопоставлении и развитии двух контрастных тематических элементов – свободно-импровизационного, со сложной фактурной и метроритмической организацией, и более строгого, с ярко выраженным ямбическим затактом» [3, с. 100–101]. Импровизационный фрагмент напоминает собой лирический наигрыш на народном струнном инструменте, что подчеркивается выразительными форшлагами и использованием прихотливых ритмических рисунков. Противопоставляемый ему фрагмент излагается в аккордовом трехголосии, где преобладают квартаккорды и другие аккорды нетерцовой структуры. Оба фрагмента развиваются вариационно, постепенно окрашиваясь новыми интонациями и гармоническими красками. На протяжении всей пьесы Ван Цзяньчжун показывает себя как композитора, мастерски владеющего различными приемами додекафонной техники, проводя серию в инверсии, ракоходе, ракоходной инверсии и разных транспозициях.

Таким образом, музыкальный язык «Пасторали» из фортепианной сюиты Ван Цзяньчжуна отличается органичным

соединением традиционной китайской музыки и додекафонной техники XX в. Соединяя разнородные музыкальные эпохи и стили, Ван Цзяньчжун в своей «Пасторали» создает уникальный образ китайской природы, окрашенный ярким национальным колоритом и вместе с тем органично вписывающийся в панораму мировой музыкальной культуры XX в.

1. *Ва Цюй*. Фортепианные транскрипции китайских композиторов на темы из национальной инструментальной музыки 1970-х годов / Ва Цюй // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: сб. ст. и материалов / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. – СПб., 2014–2015. – Ч. 2. – С. 74–79.

2. *Лю Ян*. Особенности взаимодействия музыкального и визуальных искусств в китайской художественной культуре XX–XXI вв.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Лю Ян; Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2017. – 26 с.

3. *Фань Юй*. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Фань Юй; Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Н. Новгород, 2019. – 243 с.

Чжан Исинь, соискатель
ученой степени кандидата наук
учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств».
Научный руководитель – **А. В. Макаревич**,
кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой менеджмента
социально-культурной деятельности
учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

ЗНАЧЕНИЕ СВЕТА В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ФИЛЬМАХ

В художественных фильмах свет играет большую роль, так как качество освещения влияет на общее впечатление о профессиональности снятой картины. С его помощью можно