

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.71-83>

УДК 786:78.03/09

Лі ХУАСІНЬ,

Сумський державний педагогічний університет

імені А.С. Макаренка,

Суми, Україна,

e-mail: nauka17-18@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-2378-8019

СОНОРИСТИКА У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ XX СТ.

Анотація. У статті розглянуто особливості розвитку та функціонування авангарду як провідного музичного стилю у китайській фортеп'яній культурі II пол. XX ст. Висвітлено політичні передумови впливу західної культури на національні традиції, виокремлено специфічні риси адаптації авангарду відповідно до китайського розвитку фортеп'яної культури, а саме закінчення Культурної революції та початок реформ відкритості. Акцентовано, що серед типових складових західного музичного авангарду, таких як дванадцятитоновість, мікрохроматика, інтертекстуальні тенденції, сонористика, алеаторика, серіалізм, виокремлено сонористичний напрям авангарду як провідний у фортеп'яній культурі Китаю. Розглянуто, що витoki сонорності у творчості китайських композиторів є наслідками впливу європейського імпресіонізму. Визначено типологію сонорики відповідно до західної музики XIX-XX ст., яка будується на трьох класах явищ: колористика як колористична гармонія, сонорика, сонорна гармонія, сонористика як область сонорного шуму. Зазначено, що культурно-історична ситуація II пол. XX ст. обумовила вивчення сонористичних можливостей інструменту

фортепіано, насамперед із метою відтворення інтонацій національного інструментарію. Проаналізовано фортепіанні твори Тан Дуна, Лян Лея, Чень Сяюна й визначено специфічні риси композиторських технік, які включають у себе прийоми «String piano» (гра на струнах), що виконують функцію звуконаслідування національним щипковим інструментам; вслуховування в образ-сонор при динамічно статичному часі при звільненні від зовнішньої подієвості, а також використання усього корпусу та внутрішнього оздоблення фортепіано у різноманітні його звучання та потенційної реакції на удар, щіпок іншим предметом чи в будь-який інший засіб, де кінцевою метою стає добування звуку.

Ключові слова: сонорика, серіалізм, авангард, китайська фортепіанна музика, стиль.

Вступ. Загальний соціально-історичний і політичний стан подій у Китаї 1980-х рр. сприяв глобальним змінам у галузі культури та мистецтва. Починаючи з кінця 1978 р., коли Ден Сяопін очолив уряд, у країні проводилася політика реформ та «відкритості» для впливу Західної культури, її інтеграції в усі галузі життя. Це дало потужний імпульс для економічного розвитку та в цілому благотворно вплинуло на всі сегменти культури та мистецтва. Реформи розпочато з ініціативи прагматично налаштованого крила Комуністичної партії Китаю (КПК), яку очолював Ден Сяопін. Прагнення «відкритості» частково пояснюється міжнародними витоками освіти нового китайського лідера (він навчався у Франції та Росії). Цим пояснюється, що в музичну культуру з 1980-х рр. починає проходити естетика західного авангардного мистецтва.

Якщо на той час у світовій культурі вже відбулися перша і друга хвиля авангарду, мистецтвознавцями вже сформулювалися особливості естетики постмодернізму, то у

мистецтві КНР аналогічні процеси відбувалися з запізненням. Як відомо, західноєвропейський авангард концептуально сформувався у 1950-ті рр., а китайський – лише після 1976 р. Тобто саме в цей час сформувався оригінальний, своєрідний шар творчості, який може бути названий китайським авангардом.

Постановка проблеми. Музичний авангард у Китаї мав дещо інші естетичні підстави, порівняно з західним. Якщо останній «декларував відмову від спадщини західноєвропейської традиції» [4, с. 10], то у китайському музичному мистецтві питання про повний розрив із попередніми національними чи інонаціональними традиціями не ставилося. У творчості композиторів проглядається прагнення синтезу кращих досягнень західного авангарду та національного мистецтва у пошуку нових шляхів оновлення музики.

Серед широкого поля композиторських технік західного музичного авангарду: дванадцятитоновість, мікрохроматика, інтертекстуальні тенденції, сонористика, алеаторика, серіалізм. Не всі вони отримали поширення у китайській музичній культурі. Огляд фортепіанних творів, створених китайськими композиторами з 1980-х рр. і в перші десятиліття ХХІ ст., спрямовує увагу головним чином на серійний і сонористичний напрями авангарду. Варто наголосити, що саме вивчення сонорно-колористичних можливостей фортепіано, використання різноманітних підходів із позицій збагачення фактури та тембру інструменту є актуальними до теперішнього часу. Саме це обґрунтовує потребу розгляду та аналізу розвитку сонористики в контексті вивчення китайської музичної культури, зокрема у творах, що створені для фортепіано.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед низки досліджень, які присвячені вивченню авангардизму, можна виокремити лише декілька, які висвітлюють вивчення сонористики як провідної складової формування китайського авангарду. Переважно ця тема проходить іманентно у наукових розвідках, які узагальнюють розвиток фортепіанного мистецтва Китаю в XX ст.: до них належать монографії Дай Байшена [2], Ван Чанкуя [1], Лі Хуаньчжі [3], У Янь [5], Хуа Мінлін [4], Ян Іюань [7], Ян Хунбіна [8] та інших вчених. Окремо можна навести роботи, які присвячені дослідженням окремим складовим розвитку китайської фортепіанної культури, що певною мірою впливали на формування композиційних технік та розвиток фортепіанного мистецтва. Насамперед, це наукові розвідки Чжао Юе [6] про жанрову специфіку та культурний код нації; Чен І [9], щодо впливу західної музичної традиції та інші. Водночас, наукових розвідок, яка б упорядковували найтиповіші риси сонористики у китайській фортепіанній музиці, на теперішній час не виявлено. Зазначене дозволяє обґрунтувати й визначити **мету** даної статті, а саме розгляд прояву сонористики у китайській фортепіанній музиці XX ст.

Виклад основного матеріалу. Активізація китайського авангардного руху стала основним вектором розвитку музичної культури після закінчення Культурної революції, коли у країні складається щодо сприятлива соціально-політична ситуація [2, с. 98]. Проте, спроби освоєння авангардних технік, точніше, окремі спроби виходу за межі тональної музики та посилення її сонорних якостей, уже можна констатувати у 1950-х рр. Водночас, як акцентує Чжао Юе, це ще не є форми демонстративного новаторства, а, скоріше, умови для формування базису для виокремлення циклічності у жанрах китайської музики [6].

Витоки сонорності у творчості китайських композиторів сягають, із одного боку, музики на кшталт європейського імпресіонізму, яка за часом відстояла зовсім недалеко від сонорних опусів і передувала їм лише на 10- 20 років, з іншого – звуконаслідувальних ефектів, властивих національній традиції музикування. У Європі сонорика сформувалася як «один із провідних техніко-стильових напрямів ХХ століття, що акцентує фонічну, колористичну сторону звучання і темброве значення гармонії – аж до повної недиференційованості окремих тонів, що становлять звуковий комплекс (співзвучність, фактурний пласт)» [7, с. 177].

Типологія сонорики щодо європейської музики ХІХ-ХХ ст. будується на трьох класах явищ:

1. колористика – «тонова музика з елементами сонорності» (колористична гармонія);
2. сонорика – «сонорна музика з опорою на тоновість» (сонорна гармонія),
3. сонористика – «сонорна музика поза тоновістю» (область сонорного шуму) [7, сс. 180-182].

У сучасному музикознавстві термін «сонористика» найчастіше вживається в іншому сенсі – як позначення «тенденції до висування тембру роль основного чинника музики» [5, с. 338].

Перші твори китайських композиторів кінця 1920-х – 30-х рр. (зокрема Хе Лутіна, Дін Шанде) багато в чому визначили жанрові пріоритети китайської фортепіанної музики як 1940-х – 50-х рр., так і останньої чверті ХХ ст. Йдеться про початок формування типових рис китайської музичної культури, а саме створення програмних творів на основі національних мотивів, ладового колориту та інших інтонаційних компонентів, різноманітне трактування можливостей фортепіано. Безумовно, звернення до його

сонорно-колористичного функціоналу обумовлено насамперед яскравою імітацією явищ природи чи звучання народних інструментів.

Збереження національного колориту пояснюється загальною історико-культурною ситуацією, що склалася в Китаї у II пол. XX ст. та мала на меті збереження елементів власної культури з адаптацією європейських жанрів, стилів, технік тощо. Але вплив західної авангардної естетики на китайських музикантів у 1950-1960-ті рр. було практично зведено до мінімуму, і лише одиниці з композиторів, які працювали всередині країни, мали сміливість вийти за межі встановлених правил.

Одним із перших китайських композиторів, хто звернувся до сонористики у 1950-х рр., можна вважати композитора Чжоу Веньчжун. Саме він вважається «провісником сонористичного буму» II пол. XX ст. [10, с. 179]. Як вказує Вен Ван Чун, багато у чому він наслідує свого викладача Е. Вареза (наприклад, у трактуванні багатовимірності музичного простору [10, с. 2]. Більше того, дослідник наголошує на спільних рисах у стилі творів Е. Вареза і Чжоу Веньчжуна: відсутність романтичної чутливості, тяжіння до створення об'ємних «звукових картин». Йдеться про потенційно закладені основи сонористичних можливостей інструмента, з позицій його технічного та тембрального рівнів.

Про концептуально чіткі основи для виходу у сферу сонористичних звучностей можна говорити у 1980-ті рр., хоча вони носили винятковий характер і ще не отримували широкого поширення. Одним із таких став твір професора Сінхайської консерваторії Цао Гуанпіна – «Нюйва» для фортепіано у супроводі пари гонгів чао-чжоу («女媧» – 帶两面潮州大锣的钢琴独奏)). Створений у 1985 р., він відкрив новий напрямок

китайської музики, пов'язаний із пошуком нових тембрових можливостей фортепіано. Своєю назвою «Нюйва» у композиції бере від імені однієї з великих богинь даоського пантеону. Ця богиня шанується як творець людства, рятівниця світу від потопу, покровителька сватання та шлюбу. Апеляція до давньої міфології, на думку автора Цао Гуанпіна, власне, і визначила особливості образності композиції: «Твір містить у собі загадкове та варварське» [10, с. 63]. Для реалізації задуму він використовує нетрадиційні способи звуковидобування на фортепіано, пропонує його розширене трактування як струнно-щипкового та ударно-шумового інструменту.

Інтерес представляє додаткове залучення до виконання ударних інструментів та супутніх предметів (всього в партитурі описано 19 «додаткових предметів»), які озвучуються силами самого піаніста. Це старовинні музичні інструменти: чаочжоуський гонг «шень бо», великий чаочжоуський гонг «су», трикутник, дерев'яний барабан у формі риби («дерев'яна риба»), а також спеціальні пристосування до них – металева підставка для великого гонга, великий молот для гонга Чаочжоу «шень бо» та інші.

Серед потенційних тіл, що здатні демонструвати різні види звучання, використовуються камінь і різні побутові предмети, як здатні видобувати специфічне звучання з самого роялю: гумки, сталеві та пластикові лінійки. Подібні прийоми звуковидобування вимагають і нетрадиційних принципів нотації із введенням додаткових знакових символів [8, с. 62].

Композицію можна віднести до творів із сильно вираженою сонорністю, де тоновість чи слабко помітна, чи замінюється різноманітними шумовими ефектами.

У цьому ж стильовому напрямку рухалися у 1990-х–2010-х рр. композитори-емігранти Тан Дун, Лян Лей та Чень Сяюнь. Реалізація художніх ідей у їхніх творах вже є

виваженою асиміляцією усіх принципів сонористики відповідно до китайських національних традицій.

До сонористичних опусів Тан Дуна можна віднести: фортепіанну композицію «C-A-G-E» (1993 р.), Концерт для фортепіано-pizzicato та десяти інструментів (1995 р.), п'єсу «Краплі роси» (2000 р.). Їх поєднує активність застосування сонорних звучностей, використання нетрадиційних способів гри на інструменті (без використання клавіатури) у поєднанні з традиційними та засобами «prepared piano». Цей засіб постає як можливість використовувати рояль у контексті його препарації. Йдеться про можливість звуковибудування не тільки традиційно у контексті його клавішно-молоточкової природи, а й за використанням усього тіла та внутрішнього наповнення інструментів у різноманітті його звучання та реакції на удар, щіпок іншим предметом чи в будь-який інший засіб, де кінцевою метою стає добування звуку.

Тан Дун зазнав прямий вплив Джона Кейджа, будучи його учнем. Напрями творчих пошуків обох музикантів були близькими: Кейдж експериментує «з шумами, електронікою, звуками навколишнього середовища, досягає незвичайних ефектів, використовуючи нетрадиційні прийоми гри та незвичайні темброві комбінації» [7, с. 301]. Різноманітність звукового матеріалу, яким користується Тан Дун, також має джерелом природні звуки (звуки води, вітру), а також звуки простих побутових предметів. У його творчості з'являються такі оригінальні твори, як «Водний концерт» або «Паперовий концерт», де використано воду та папір як специфічні «інструменти», що наповнюють композиції немuzичними звучаннями – шерехами, пригуками, які вже являють собою повноцінну прояву сонористики як засобу реалізації творчого задуму.

Особливу увагу у творчості Лян Лея заслуговує сонорне трактування фортепіано. Характерною рисою стилю стають прийоми «String piano» (гра на струнах), що виконують функцію звуконаслідування національним щипковим інструментам (наприклад, у п'єсі «Земля» із сюїти «Gardne Eight»). Для цього композитором вводяться спеціальні позначення: «+» – натискання струни всередині роялю з одночасним відтворенням тону на клавіатура, «pizz» – захищування струни на потрібній висоті.

Сонорне трактування фортепіано характерне для творчості старшого сучасника Лян Лея китайського композитора Чень Сяююна. Найбільший вплив на становлення його особи надали заняття з Д. Лігеті. На прикладі фортепіанної творчості можна відзначити загальне у звуковому вигляді для творів Д. Лігеті та Чень Сяююна: «виросання» композиції із вслуховування в образ-сонор, особливе сприйняття динамічно статичного часу, звільнення від зовнішньої подієвості.

У статтях китайського дослідника Ян Іюаня зроблено спробу прояснити специфіку музично-естетичних поглядів Чень Сяююна, які зумовлюють принципи його стилю [7]. Музичний твір для Сяююна – це насамперед вивчення прихованих можливостей звуку, який представляється ним не як фізичне явище, а як «життєва сила, що сприяє розвитку речей» [7, с. 5]. Тобто, за його уявленнями, у самому звуку може концентруватися динаміка розгортання музики (розуміння тону як початкової смислової і конструктивної одиниці характерно для музичних традицій Сходу).

Висновки. Реформи відкритості пропагували, що у творчості китайських композиторів починається період експериментів, коли переробка та синтезування історичного досвіду у фортепіанній творчості китайських композиторів, починаючи з 1980-х рр., домінують авангардні тенденції.

Проаналізований матеріал демонструє, що досить органічно до китайської творчої практики увійшли сонористично-коолористична можливість використання інструменту як синтез європейської та рідної музичної культури, що власне і призводить до створення напрямку китайського авангардизму. Можна зазначити, що розвиток сонористичного спрямування (творчість Тан Дуна, Лян Лея, Чень Сяюна та їх попередників) у китайській фортепіанній творчості ХХ ст. була обумовлено вирішенням нових художніх завдань, які виявляють у музиці різноманіття проявів художньо-образного характеру. Можна припуститися думки, що таке практично обумовлене творчими завданнями вивчення якісних характеристик фортепіанного звучання дозволяє вивести поняття «звуковий образ інструмента» як адаптації до композиторського задуму різних можливостей інструменту. Водночас, таке поняття потребує подальшого вивчення та обґрунтування з позицій технічного та образного змістоутворення, що складас перспективу подальшого дослідження.

Список використаної літератури:

1. 王長奎。中國鋼琴音樂文化。北京：官明, 2010. 270 頁 .
2. 給百神。關於鋼琴音樂中的中國風：從中國文化語境的角度進行研究。中國音樂學. 2005. No. 3. 頁97-102.
3. 李涵之。中國現代音樂。北京：民族音樂, 2000. 318 頁
4. 華明琳。“中國風”鋼琴曲介紹。成都 2009. 236 頁
5. 在晏。鋼琴作品與中國民族音樂作品研究。黑龍：黑龍江人民出版社. 2007. 448 頁

6. Юе Чжао Жанрова специфіки у китайській фортепіанній музиці як національний культурний код. АРТ Платформа. Т. 5 № 1 (2022). Сс. 81-96.
7. 楊以遠。中國鋼琴音樂風格的形成研究。西安：陝西師範大學出版社. 2016. 240 頁
8. 楊紅兵。中國鋼琴藝術。北京：清華大學出版社. 2012. 309 頁
9. Chen Yi. Tradition and Creation. Current Musicology. 1999. Vol. 67/68. Pp. 59-72.
10. Chou Wen-Chung. Open Rather Than Bounded. Perspectives of New Music. 1966. Vol. 5, No. 1 (Autumn-Winter). Pp. 1-6.

Li HUAXIN,

Sumy State Pedagogical University
named after A. S. Makarenko,
e-mail: nauka17-18@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-2378-8019

SONORISTIC IN THE PIANO MUSIC OF CHINE OF XXth CENTURY

Abstract. The article examines the peculiarities of the development and functioning of the avant-garde as a leading musical style in the Chinese piano culture of the second half of the 20th century. The political prerequisites for the influence of Western culture on national traditions are highlighted, and specific features regarding the adaptation of the avant-garde in accordance with the Chinese development of piano culture are highlighted, namely the end of the Cultural Revolution and the beginning of openness reforms. It is emphasized that among the typical components of the

Western musical avant-garde, such as twelve-tone, microchromatics, intertextual trends, sonoristics, aleatorics, serialism, the sonoristic direction of the avant-garde is singled out as the leading one in the piano culture of China. The article considers that the origins of sonority in the work of Chinese composers are the consequences of the influence of European impressionism.

The typology of sonorics according to Western music of the 19th and 20th centuries, which is based on three classes of phenomena, is considered: coloristics, as coloristic harmony, sonoristics, sonorous harmony, sonoristics, as an area of sonorous noise. It is noted that the cultural and historical situation of the second half of the 20th century determined the study of the sonoristic possibilities of the piano instrument, primarily with the aim of reproducing the intonations of the national instrument. The piano works of Tang Dong, Liang Lei, and Chen Xiaoyun were analyzed and specific features of compositional techniques were determined, which include "String piano" techniques, which perform the function of sound imitation of national plucked instruments; listening to a sonorous image in dynamically static time when freed from external events, as well as using the entire body and internal decoration of the piano in the variety of its sound and potential reaction to a blow, pinch with another object or in any other means, where the ultimate goal is extraction sound

Keywords: sound, serialism, avant-garde, Chinese piano music, style.

References:

1. 王長奎。(2010). 中國鋼琴音樂文化. [The culture of Chinese piano music]. 北京：官明 [in Chinese].
2. 給百神。(2005). 關於鋼琴音樂中的中國風：從中國文化語境的角度進行研究 [On the Chinese Style in Piano Music: A

- Study from the Perspective of the Chinese Cultural Context]. 中國音樂學, 2005, 3, 97-102 [in Chinese].
3. 李涵之. (2000). 國現代音樂 [Modern Chinese music]. 北京：民族音樂[in Chinese].
 4. 華明琳. (2009). 中國風”鋼琴曲介紹 [An introduction to piano music “in the Chinese style”]. 成都 [in Chinese].
 5. 在晏. (2007). 鋼琴作品與中國民族音樂作品研究 [A study of piano works and works of Chinese folk music]. 黑龍：黑龍江人民出版社 [in Chinese].
 6. Yue, Zhao (2022). Zhanrova spetsyfiky u kytays'kiy fortepianniy muzytsi yak natsional'nyy kul'turnyy kod [Genre specificities in Chinese piano music as a national cultural code]. ART-Platforma, 5(1), 81-96 [in Ukrainian].
 7. 楊以遠 (2016). 中國鋼琴音樂風格的形成研究。[Study of the formation of the style of Chinese piano music.]. 西安：陝西師範大學出版社.
 8. 楊紅兵. (2012). 中國鋼琴藝術。[Chinese piano art]. 北京：清華大學出版社[in Chinese].
 9. Chen, Yi (1999). Tradition and Creation. Current Musicology, 67/68, 59-72 [in English].
 10. Chou, Wen-Chung (1966). Open Rather Than Bounded. Perspectives of New Music, 5, 1 (Autumn–Winter), 1-6 [in English].