

DOI: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-54-60

УДК 78.25;78.2i;78.071.1

Цао Шюю

ORCID 0000-0001-8751-5979

**ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ ЦЮАНЬ ЦЗІХАО
«ПОЄДНАННЯ ДОВГОГО І КОРОТКОГО»
ЯК ПРИКЛАД АВАНГАРДНОЇ МУЗИКИ
ДОБИ НОВОГО КИТАЮ**

***Мета статті** – дослідження фортепіанного циклу Цюань Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» в аспекті синтезування ознак національної стилістики та засад сучасної композиції. **Методологія** дослідження базується на комплексному поєднанні методів: теоретичного – при вивченні концептуальних засад специфіки корейських народних мелодій з виокремленням категорії їх унікальної ритміки, онтологічного – що дозволив досягнути витоків формування ритміки мелодій народу корьо, музикознавчого – при аналізі стилістики твору та виявлення сукупності факторів впливу на специфіку його фортепіанного виконання, методу інтерпретації музичного твору для пропозиції творчого опрацювання авторського тексту. **Наукова новизна** полягає у тому, що авторкою вперше в українському музикознавстві здійснено комплексний аналіз фортепіанного циклу Цюань Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» в сенсі реалізації прагнень композитора до синтезу ознак національної стилістики та методів сучасної композиції. **Висновки.** При аналізі циклу Цюань Цзіхао розглянуто стильові особливості твору, що проявились в експериментуванні з унікальними ритмами та «довжинами звуків» корейської музики. Визначено виток походження метро-ритмічної специфіки пісень народу корьо, роль супроводу групи традиційних різнометрових барабанів у походженні комбінацій довгих і коротких тривалостей звуків, вказано на важливість наслідування барабаних тембрів засобами фортепіано при виконанні циклу. Привернено увагу піаністів до яскравої музики твору та його ширшого уведення до виконавського обігу. З урахуванням методів роботи над технічними труднощами запропоновано приклад власної виконавської інтерпретації.*

***Ключові слова:** фортепіанний цикл, авангардна музика, «довжини звуків», традиційні корейські барабани, виконавська інтерпретація.*

Постановка проблеми. Цюань Цзіхао (*Quan Zihao*, нар. 1956 р. у м. Тумень невеличкої провінції Гірін, що знаходиться на території Яньбянь-Корейського автономного округу Китаю) належить до тих композиторів, які, захоплюючись чарівливістю народної музики рідної провінції, прагнули розкривати своєю творчістю сутність її особливої своєрідності і неповторності. Як композитор сучасної генерації, Цюань Цзіхао знаходився у постійному пошуку нових засобів музичної виразності і реалізовував свої прагнення шляхом синтезування ознак національної стилістики та методів сучасної композиції. Показовим прикладом цього є цикл композитора «Поєднання довгого і короткого» (1984), в якому сплелися новаторські риси його мислення та характерні особливості традиційної північно-китайської народної музики. У китайській музиці цей твір називають «класичним прикладом авангардної музики Нового Китаю» [5, с. 94].

Пісні держави Корьо¹, що у X–XIV ст. існувала на Корейському півострові, відзначались примхливим ритмічним малюнком, сформованим під впливом особливостей корейської говірки та супроводу ударів різномембрових барабанів, і згодом поширились територією його рідної провінції Гірін. У корейських піснях композитора приваблювали їх невластивий для китайської традиційної музики тридольний метр і, особливо, безперервна імпровізація ритмічних малюнків з незвичними комбінаціями довгих і коротких тривалостей окремих звуків.

Традиційна корейська музика відзначається значним використанням супроводу барабанів: малого барабана «чхавго», великих – «чінго», «чонго» і «кйобанго», бочкоподібного «пук», двобічного «чангу», подвійного «ного», що складається з двох барабанів, насунутих на палицю. Темброві характеристики та тривалість звучання ударів на цих інструментах залежали від матеріалу їх виготовлення та розмірів. Як наслідок нагромадження сукупністю барабанів звучання різних тривалостей звуків, виконавці демонструють безконечність варіантів їх «довжин» та ритмічних імпровізацій.

Замилування чарівливими тембрами барабанів і спостереження за унікальною ритмікою корейських пісень привели Цюань Цзіхао до висновку про існуюче постійне поєднання у корейських народних мелодіях різних «довжин» звуків. Як повідомляв композитор, термін «короткі і довгі довжини» він знайшов у давніх записках корейців, які застосовували його стосовно традиційної барабанної ритміки музичних творів народу Корьо. «Ця незвичайна ритміка утворювалась, головним чином, завдяки імпровізаціям на барабанах. Характеристики ритмів таких творів завжди непередбачувані, і лише барабани найбільше підходять для демонстрації унікальної чарівливості цієї ритміки» [3, с. 3]. Це й надихнуло його на створення циклу «Поєднання довгого і короткого», який відразу було задумано саме для фортепіано, оскільки лише цей інструмент дозволяв відтворювати безконечність ритмічних поєднань у їх різномембровому забарвленні. Твір композитора полонить жвавістю музики та індивідуальністю знахідок музичної виразності. За новаторський підхід, що виявився в осмисленні та творчому перевтіленні специфічної ритміки мелодій народу Корьо, Цюаня Цзіхао було представлено до звання лауреата Першої премії Конкурсу творів сучасних композиторів Китаю (1985).

У мистецтвознавчих працях китайських авторів «Фортепіанне виконавство» Чжао Сяошена (1990) [7], «Знайомство з сучасною фортепіанною музикою» Чжу Янфень (1996) [8], «Аналіз і виконання китайського фортепіанного твору» Тун Дао Цзиня (1999) [6], «Особливості китайської фортепіанної музики другої половини ХХ століття» Сунь Я (2001) [5] вперше згадувались лише деякі виконавські прийоми при вивченні циклу Цюань Цзіхао. Проте, ці праці не містять аналітичної частини щодо стилістичних особливостей, обмірковування пропозицій виконавських інтерпретацій, онтологічного аспекту дослідження твору, які в сукупності допомогли б виконавцям зрозуміти сукупність факторів впливу на специфіку його виконання. Здійснення цих завдань визначає **актуальність нашого дослідження.**

¹ Після анексії Японією Північної Кореї (1910) значна частина корейського населення залишилась проживати на території Північного Сходу Китаю, утворивши на землях провінції Гірін Корейський автономний округ, де проживає близько 800 000 осіб народності корьо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для осягнення процесів розвитку жанру фортепіанних циклів у Китаї використано матеріали праць Пей Хан [4], Чжу Янфень [8], Ван Ін [1]; мистецтву перекладів китайської традиційної музики для фортепіано присвячено праці Дей Бейшена [2] і Чжу Янфень [8]; аспектам стилістики – праця Сунь Я [5]; для вивчення проблематики виконавської інтерпретації фортепіанних творів китайських композиторів використано наукові праці Тун Дао Цзиня [6], Чжао Сяо Шена [7].

Виклад основного матеріалу. Особливістю створення циклу є спирання композитора на мелодику корейських народних пісень, становлення специфічної ритміки яких відбувалось упродовж тривалої історії їх існування. На сучасному етапі цих ритмів є кілька десятків типів. У циклі Цюань Цзіхао удари барабанів поділено так: на підсистеми з трьох ударів, двох і гібридну (отриману схрещенням двох попередніх). Кожна з них має свої закономірності утворення ритмічних малюнків і включає комбінації з довгих і коротких звуків.

У першій п'єсі зображено захоплюючу і дуже динамічну танцювальну сцену. В якості ритмічної формули композитор використовує модель «*Deng de gong*» (у перекладі з китайської – «різні вживані»). Цю ремарку автор зазначає на початку твору. П'єсу запропоновано у розмірі 12/8, але у прагненні ще більш гостро представити примхливість ритмічного малюнку і відтворити калейдоскопічну гру довгих і коротких «довжин» Цюань Цзіхао періодично на мить (усього упродовж одного такту) немов ще більше «стискаючи» метро-ритмічний малюнок, несподівано змінює його то на 6/8, то на 9/8. У другій п'єсі в перемінному метрі 4/4 – 5/4 – 3/4 використано ритмічну формулу «*Jin yang zhao*» (у перекладі – «подібний до Джіна»), яка у корейській музиці вважається повільною «довжиною». Більш спокійним, оповідним характером середня п'єса різко контрастує з крайніми першою та третьою. Основу третьої п'єси складає ритмічна модель «*En mo ri*» (у перекладі – «навкруги ліс»), яку у корейській музиці застосовують для характеристик «вкрай жвавий», «безмежно захоплений». Опрацьовуючи «довжинні характеристики» обраного ритмічного зразка, композитор використовує метод розщеплення теми, поданої на початку п'єси, використовуючи перемінний метр 5/8 – 3/8 – 6/8. Композитор особисто зауважував, що дослідники у науці фізики назвали б це методом поперекового перетину² [3, с. 7].

Цюань Цзіхао здійснив у своєму циклі оригінальне опрацювання «довжин» корейських ритмів. Їх чергування і застосування методу поперекового перетину він свідомо використав для того, щоб додати слухачам ще більш гострого відчуття змін настроїв, образів та якомога повніше відтворити красу й непередбачуваність ритмічних комбінацій корейської музики.

При дослідженні евристичних знахідок та експериментів Цюань Цзіхао в галузі авангардної композиторської техніки слід згадати, що для китайських композиторів, творчість яких вписується в контекст епохи «Нового Китаю», метод інноваційності став переважаючим принципом композиції. Після появи його циклу, в якому,

² У фізиці терміном «поперековий перетин» називають площу, отриману в результаті перпендикулярного до його довжини розрізу в такій пропорції: менший відрізок так відноситься до більшого, як більший до всього.

звертаючись до теоретичних засад точних наук (зокрема – фізики), сміливо представлено новий підхід до створення музики, у творчих експериментах багатьох інших композиторів теж спостерігаємо прагнення привнесення чогось свого, індивідуального, азійського: Тон Чжан Лянь створив власну математичну композиторську техніку для зображення пейзажних замальовок («Наспіві феніксів», 2000); Чжан Жао, поєднуючи поліфонічну техніку з додекафонією, накладав два непоєднаних за законами китайської музичної естетики лади з різних жанрів Пекінської опери (твір «Пі Хуанг»³, 2005); Гао Вей представив техніку власної додекафонії, сутністю якої стала взаємодія пентатонної мелодії теми, горизонтально проведеної по усій площині фактури, і супроводу вертикалей нетерцієвої будови, що утворювалися поза тональними межами як результат руху решти голосів («Осіньне поле», 2007).

Цикл Цзюань Цзіхао є достатньо складним для виконавського відтворення. В колах китайських піаністів поширеною є така думка: «Композитор дає нове життя народній пісні, а виконавець повинен стати творцем душі створеної ним праці» [6, с. 169]. Звісно, мова тут йде про виконавську інтерпретацію, якість якої при виконанні твору має вирішальне значення. Виконання циклу «Поєднання довгого і короткого» з надто гострими ритмами мелодій і неузгодженістю вертикальних утворень вимагає від піаністів поглибленого аналізу і вдумливого обрання виконавських прийомів.

Спробуємо запропонувати власні поради щодо виконання циклу Цзюань Цзіхао. Перед вивченням тексту твору пропонуємо ознайомитись з особливостями ритміки корейських народних пісень, фразування, тембрової специфіки барабанів. Виділити як предмет особливої уваги закономірність розподілу акцентів у мелодіях, визначити необхідні темпи їх відтворення, специфіку тембрального наслідування, особливості динаміки, використання педалі, виконання пасажів і мелізмів та сконцентрувати увагу в роботі окремо над кожним серед визначених завдань. Забезпечення правильного технічного відтворення тексту і розуміння сутності його особливостей сприятимуть повноті реалізації авторських задумів композитора. Кожну з виділених в кожній руці метроритмічну фразу слід повторювати багато разів: спочатку у дуже повільному темпі на голосній динаміці, можливо й з перебільшенням тривалості звучання довгих і коротких нот. Після повного відчуття специфіки ритміки цих фрагментів та досягнення бездоганного органічного виконання, з'єднувати їх в одне ціле. Для поступового прискорення швидкості виконання окремих фрагментів можна використовувати метроном.

Першорядного значення набуває правильність вибору темпів для кожної з частин циклу. Упродовж усієї першої п'єси слід суворо зберігати єдність швидкості темпу, гострого виконання ритмічних фігур та уникати стану байдужості і не зосередженості. Знаковою емблемою другої п'єси («*Jin yang zhao*») є дуже повільний темп, тому її слід виконувати в русі *Lento*, створюючи настрій неквапливої розповіді з дотриманням авторських ремарок *accelerando* і *ritenuto* навіть у гострих секундових репетиціях шістдесят четвертими тривалостями, з яких розпочинається п'єса. Для

³ Пі Хуанг – два основні лади, що використовуються в Пекінській опері, і два специфічні тембри голосів.

того, щоби відтворити ефекти настроїв ритмічної моделі «*En mo ri*» у третій п'єсі, виконавцеві слід постійно контролювати швидкість її виконання (140–170 ударів на хвилину), що, безумовно, примножить обсяг праці над технічними труднощами. Для того, щоб усі мелодичні лінії фактури виконувались з особливою чіткістю, у процесі гри слід «влотити» і впорядкувати позначені автором акценти і чітко їх виділяти. Це сприятиме відтворенню особливого шарму чергування 5/8, 3/8 і 6/8 в корейській музиці.

Не менш важливим аспектом при виконанні усього циклу Цюань Цзіхао стає робота над осмисленням підходу до сенсорного режиму, тобто – комплексу дуже чуттєвого контакту пальців і клавіатури. Відомий китайський піаніст і педагог Чжао Сяошен вказував: «Відтворення будь-якого якісного звуку вимагає узгодження сили між усією рукою і кінчиками пальців. У цьому важливу роль відіграє використання зап'ястя. Тільки завдячуючи його гнучкому використанню, можна досягнути приємних звуків» [7, с. 119]. Досягнення абсолютної взаємодії руки, зап'ястя і кінчиків пальців є результатом багатьох років тренувань.

Обрання різних сенсорних режимів для виконання трьох різнохарактерних п'єс циклу стає важливим й для наслідування звучання різнотембрових барабанів. Перед початком роботи піаністові слід проаналізувати увесь матеріал циклу і зрозуміти, які саме барабани з їх індивідуальними характеристиками тембрів та тривалості звучання ударів слід обрати для відтворення. У першій п'єсі, де замальовується енергійна танцювальна сцена, імітується звучання бочкоподібного «пук», подвійного «ного» і тарілок. Наслідування їх звучання можна досягнути енергійним, із запропонованим періодичним акцентуванням, виконанням кластерних вертикалів, що утворюються з'єднанням трьох малих секунд і зменшеної терції. Найбільш вірним тут стає сильне, швидке торкання клавіш максимально вільним корпусом усієї правої руки і передачею сили через зап'ястя у кінчики пальців. При цьому слід контролювати еластичність долоні, інакше звучання кластерів буде надмірно шорстким.

У другій п'єсі наслідується звучання струнного щипкового інструмента *гайя*, техніка гри і звукові ефекти якого дуже нагадують китайський чжен – музичний інструмент типу гуслів. При неквапливому виконанні численних арпеджіато, пасажів, трелів, форшлагів та секундових репетицій по усій клавіатурі необхідно наблизити їх фортепіанне звучання до тембрової специфіки гайя. Для цього слід обрати прийом обертання зап'ястя, немов проштовхувати через нього зусилля до кінчиків пальців.

У третій п'єсі слід повторити виконання прийомів наслідування гри на ударних та струнних інструментах, описаних у двох попередніх частинах.

Важливим аспектом у виконанні всього циклу стає використання педалі, взяття якої для підкреслення акцентів, наростання гучності тощо повинно бути дуже коротким, обережним, з постійним контролем глибини натискання. Цюань Цзіхао майже не виписував педаль, покладаючись на інтелект та чуття виконавців. Зауважимо лише, що для підкреслення семантики звучання різких вертикальних побудов або втримання звучання низьких інтервальних ходів слід використовувати напівпедаль, а у третій п'єсі для більшої м'якості звучання і повнішого відтворення магічності тембральних ефектів бажано коротко застосовувати ліву педаль.

У фортепіанній творчості китайських композиторів сюїта Цюань Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» займає особливе місце. Сміливе творче опрацювання матеріалів народної музики ставить її в ряд неперевершених у сенсі оригінальності експериментів у галузі фортепіанної композиторської творчості. Виконання сюїти вимагає вдумливого попереднього аналізу, знання специфіки гри, будови, тембрового забарвлення ряду корейських народних інструментів та розуміння прагнень композитора. Музика сюїти є достатньо непростю для виконання і китайськими піаністами, і, тим більше, європейськими. Тому цей унікальний твір достатньо рідко звучить на концертних естрадах і поки ще не став предметом глибокого дослідження у теоретичному музикознавстві.

Висновки. Здійснення теоретичного і виконавського аналізу циклу Цюань Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» як прикладу китайської авангардної музики не претендує на вичерпне вирішення завдання, але дозволяє зробити узагальнення щодо стилістики творчості композитора, де переконливо виявилось прагнення до опрацювання ритмічного аспекту корейських народних мелодій провінції Гірін. Експериментування над втіленням у фортепіанній музиці унікальної ритміки фольклорних зразків однієї з національних меншин Китаю визначено як творчий метод композитора, який полягає у синтезуванні ознак національної стилістики та методів сучасної європейської композиції. Також аналіз циклу здійснено з метою привернення більшої уваги піаністів до надзвичайно свіжої і яскравої музики твору та ширшого введення його до виконавського репертуару.

Література

1. Ван Ін. Фортепіанна творчість китайських композиторів ХХ–ХХІ століть. *Вісник Китайської Центральної консерваторії*. Пекін: «Народ Сичуані», 2000. С. 18–24. № 9. / 王颖 二十至二十一世纪中国作曲家的钢琴作品。中央音乐学院学报。北京：四川人民，2000年。第18–24页。№9。
2. Дей Бейшен. Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано. Збірка статей. Ляонін: Шеньянська консерваторія, 1999. № 3. 112 с. / 代百生 中国钢琴传统音乐改编曲艺术 代百生//文摘——辽宁，1999。—112页，№3。
3. Інтерв'ю з композитором Цюань Цзіхао. *Щоденник IV Конкурсу творів китайських композиторів*. Пекін, 1985. 25 с. / 作曲家权继浩的采访，第四届中国作曲家比赛日记。1985年，北京。第25页。
4. Пей Хан. Развитие фортепианной сюиты в Китае в середине XX века. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/549/> Дата звернення 18.11.2019.
5. Сунь Я. Особливості китайської фортепіанної музики другої половини ХХ ст. Пекін: Народна музика, 2001. 211 с. 孙扬 20世纪下半叶中国钢琴音乐的特点。北京：人民音乐，2001。第211页。
6. Тун Дао Цзинь. Аналіз і виконання китайського фортепіанного твору. Пекін: Видавництво народної музики, 1999. 348 с. / 童道进 中国钢琴作品的分析与表现。北京：人民音乐出版社，1999。第348页。
7. Чжао Сяошен. Фортепіанне виконавство. Пекін: Народна музика, 1992. 243 с. / 赵晓生 钢琴演奏之道。北京：人民音乐，1992。第243页。

8. Чжу Янфень. Знайомство з сучасною фортепіанною музикою. Шанхай: Шанхайська музика, 1996. 42 с.

/ 朱杨帆 现代钢琴音乐简介。上海：上海音乐，1996年。第42页。

References

1. Wan In (2000). Piano work of Chinese composers of the XX–XXI centuries. *Bulletin of the Chinese Central Conservatory*. Beijing: The Sichuan People. № 9. P. 18–24.
2. Day Beyshen (1999). The art of translating Chinese traditional piano music. Collected works of articles Liaonin: Shenyang conservatory. № 3. 112 p.
3. Interview with composer Quan Zihao (1985). Diary of the 4th Contest of Chinese Composers. Beijing. 25 p.
4. Pei Khan. The development of the piano suite in China in the middle of the twentieth century: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/549/>
5. Sun Ya (2001). Features of Chinese piano music of the second half of the twenties century. Beijing: Folk Music. 211 p.
6. Tong Dao Jin (1999). Analysis and performance of Chinese piano work. Beijing: Folk Music Publishing House. 348 p.
7. Zhao Xiaosheng (1992). Piano performance. Beijing. 243 p.
8. Zhu Yangfeng (1996). Familiarity with contemporary piano music. Shanghai: Shanghai Music. 42 p.

Cao Shiu. Piano cycle Quan Zihao "Long and Short Combination" as an example of avant-garde music of the new China.

The article studies the piano cycle of Quan Zihao "Long and Short Combination" in the aspect of synthesizing the features of national stylistics and the principles of modern composition as a creative method of the composer. The methodology of the research is based on a complex combination of the following methods: theoretical – in the study of conceptual foundations of the specifics of Korean folk tunes with the separation of the category of their unique rhythm, ontological – which allowed to comprehend the origins of the formation of the rhythm of the Koryo people melodies, musicological – in analyzing the style of the composition and identifying a set of factors influencing the specifics of its piano performance, the method of interpreting a piece of music to offer creative processing of the author's text. The scientific novelty lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology has the author made a comprehensive analysis of the piano cycle of Quan Zihao "Long and Short Combination" in the sense of realizing the composer's aspirations for the synthesis of the features of national stylistics and methods of modern composition. While analyzing the Quan Zihao cycle the stylistic features of the work, which were manifested in constant experimentation with the unique rhythms and "lengths of sounds" of the Korean music, are discussed. The sources of the origin of the metro-rhythmic specificity of the Koryo people songs, the role of the accompaniment of a group of traditional different-timbre drums in the origin of the combinations of long and short lengths of sounds are defined, the importance of imitation of the drum timbres by means of the piano during the performance of the cycle is emphasized. The pianists' attention is drawn to the vibrant music of the work and its wider introduction into the performing practice. Taking into account the methods of working on technical difficulties, an example of the author's own performing interpretation is offered.

Keywords: piano cycle, avant-garde music, "sound lengths", traditional Korean drums, performing interpretation.

