

DOI

УДК 78.25;78.2i;78.071.1

Цао Шюю

ORCID 0000 0001 8751 5979

## ФОРТЕПІАННА СЮІТА ДУ МІНСІНЯ «РУСАЛОНЬКА» ЯК ПРИКЛАД ПОЄДНАННЯ ЗАСАД НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ

***Мета статті** – дослідити фортепіанну сюїту Ду Мінсіня «Русалонька» в аспектах значення фортепіанної музики у творчості композитора, мотивів інспірації до створення сюїти, виявлення специфіки її образно-тематичного змісту та особливостей музичної мови. **Методологія** дослідження базується на комплексному поєднанні методів: музикознавчо-аналітичного, теоретичного, історичного, що дозволило розглянути семантику музичної мови сюїти Ду Мінсіня у музикознавчому, історико-культурному і соціально-психологічному ракурсах. **Наукова новизна** полягає у тому, що автором вперше узагальнено сутність мислення Ду Мінсіня в сенсі тяжіння до синергії національного китайського та європейського, що визначено як найважливіша стилізова ознака його творчості. **Висновки.** Визначено стилізові особливості твору, що проявились у постійному експериментуванні, прагненні до засвоєння надбань іншої музичної культури і їх залучення до національної музичної практики. Осягнуто, як нову якісну зміну, експериментальні пошуки Ду Мінсіня щодо зображення тембрами фортепіано звуків природи і фантастичних образів. Доведено пріоритетність у зверненні композитора до засобів європейської імпресіоністичної колористики та його першість у підході до вибору засобів музичної виразності в сенсі використання нового для творчості китайських композиторів прийому – поєднання засобами фортепіано прийомів наслідування колористики тембрів традиційних китайських та європейських оркестрових інструментів. У зв'язку з цим актуалізовано проблему створення піаністами множинності виконавських інтерпретацій.*

***Ключові слова:** фортепіанна сюїта, засоби музичної виразності, оркестрові тембри, імпресіоністична колористика, виконавська інтерпретація.*

**Постановка проблеми.** Композитор Ду Мінсінь (*Du Ming Xin*, нар. 1928 р.) є одним з найбільш відомих і шанованих композиторів Китаю та автором дуже відомих у світі творів різних жанрів, багато з яких світовою музичною громадськістю визнано неперевершеними. У спадщині композитора фортепіанна музика не є провідною сферою творчості, хоча й представлена кількома творами різних жанрів: дві програмні сюїти («Русалонька» і «Червоний жіночий загін») та створені у пізній період творчості Фортепіанний концерт «Краса весни» і, за зразком ідеї шуманівського циклу, «Альбом для юнацтва нового століття». Більшість його композицій є оркестровими творами, або створеними для сольного інструментального виконання переважно на традиційних китайських інструментах. У 1950-х роках фортепіанна творчість композиторів Китаю щойно починала ставати на шлях професіоналізації і в сенсі оволодіння західними музичними формами, стилями і методами письма, і в сенсі розвитку професійної технічної виконавської майстерності. Ду Мінсінь, який у процесі створення власних композицій особливо цікавився вивченням різноманіття тембрових характеристик існуючих інструментів і можливостями їх використання, не міг оминати один з найбагатших у цьому аспекті інструмент Заходу,

фортепіано. Композитора приваблювала можливість не лише досягнення багатства його тембрової палітри, а способи застосування цієї палітри для збагачення національної музики. Це прагнення – поєднання китайського національного та західного європейського він уповні втілив у фортепіанній сюїті «Русалонька». В цьому сенсі запропонована стаття є першим прикладом постановки розгляду цієї проблеми як однієї з відмінних і найважливіших рис стилістики Ду Мінсіня у галузі фортепіанної творчості, що і визначає **актуальність нашого дослідження**.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Для досягнення процесів розвитку жанру фортепіанної сюїти у Китаї використано матеріали праць Пей Хан [4] і Гао Сяогуан [1]; стильових аспектів розвитку європейської сюїти – О. Кричинської [3]. Історичний огляд взаємовпливів китайської та західної музики розглядається у працях Фен Венці [6] і Пей Хан [4]. Мистецтву перекладів китайської традиційної музики для фортепіано присвячено праці Дей Бейшена [2] і Гао Сяогуан [1]. Для вивчення проблематики інтерпретації китайських фортепіанних творів використано наукові праці Тун Дао Цзиня [5], Янь Чжихао [9]. Осмислення роботи композитора над перекладами інструментальних мелодій для фортепіано висвітлено у праці Хуан Хувей [7], Янь Чжихао [9].

**Метою статті** є довести прагнення у фортепіанній творчості Ду Мінсіня до синергії національного китайського і європейського і визначити цю тенденцію як важливу рису його творчого стилю.

**Виклад основного матеріалу.** Сюїта «Русалонька» Ду Мінсіня викликає велику цікавість як переклад для фортепіано найбільш популярних і улюблених слухачами тем з його однойменної балетної вистави. Робота композитора над створенням фортепіанних сюїт на матеріалі танцювальних мелодій з власних музично-театральних творів (до них належать і «Русалоньки» на теми з балету і «Червоний жіночий загін» на матеріалі мелодій з власної опери) була інспірована прагненням досягнути цілі відразу у двох аспектах. По-перше, композитор постійно піклувався про розширення у Китаї національного фортепіанного репертуару, якого було дуже недостатньо і у період кінця 1950-х рр. («Русалонька» створена у 1959 р.), і ще більше – після закінчення культурної революції (1966-1976; «Червоний жіночий загін» створено у 1976 р.), коли переважаючу більшість творів національних композиторів для європейського фортепіано, а також існуючу у Китаї спадщину європейських композиторів було майже повністю знищено. Другою важливою метою для композитора стала популяризація мелодій улюблених танцювальних номерів з власних творів.

За образним світом музика цих творів є дуже різною. «Червоний жіночий загін» є балетною версією зразкової революційної вистави автора «Легенда про червоний ліхтар» (1975) – єдиного музично-театрального жанру, дозволеного у часи культурної революції. Основою змісту цієї опери є правдива історія про комуністичних агентів, що, працюючи під час китайсько-японської війни на таємному залізничному вокзалі, воювали з японськими загарбниками. В опері використано давні народні інструментальні мелодії патріотичного змісту про національно-визвольну боротьбу та подвиги окремих героїв історичного минулого Китаю. Саме ці народні патріотичні пісні й стали основою тем фортепіанної сюїти Ду Мінсіня. «Червоний

жіночий загін» – це однойменна до назви балету транскрипція, створена на матеріалі семи його кращих номерів, укладених в сюїту для фортепіано. Композитор завжди прагнув до вищого ступеня досконалості, тому здійснював по декілька редакцій кожного з своїх творів, шукав можливостей їх презентації в інших жанрах, формах і у різному тембровому звучанні. Тому у його творчості знаходимо так багато версій одного й того ж твору, як це бачимо на прикладі виникнення обох фортепіанних сюїт: «Червоний жіночий загін» є третьою версією (опера – балет – сюїта), «Русалонька» – другою (балет – сюїта).

У «Русалоньці» теми танців створені на найбільш характерних зворотах народних танцювальних мелодій з давніх традиційних китайських опер, до сюжетів яких включалось безліч епізодів з давніх легенд, казок та національних обрядів. У легендах та казках Китаю зустрічається велика кількість міфологічних непереможних персонажів. Образи найбільш улюблених з них втілено у сюжеті балету, а мелодії, що їх характеризують, стали основою тематизму фортепіанної сюїти. Серед них – теми улюблених відважних образів з давніх китайських міфів: Суй Жен – що видобував вогонь; Шунь – що міг літати і якого не брали стріли, тому після боїв він завжди повертався без ран; та фантастичних істот: Білий Змій, Золотий Дракон – добрі персонажі, що допомагали мореплавцям та веслярам у негоду; чарівне дерево суйму, що допомагало виконанню бажань чесних людей; Дух Північного моря Юй Цян, що робив безсмертними особливо відважних юнаків; Русалонька або Водяна Діва – дивовижна красуня, що затиала моряків на дно і більше не відпускала. Її образ уособлював у казках та легендах трепет моряків перед невідомістю водної стихії. За традицією включенню до сюжетів традиційних опер міфологічних і фантастичних персонажів завжди надавалось символічне значення, а використання давніх танцювальних мелодій, що характеризували їх образи, було продовженням утілення народних музичних обрядових традицій.

Незважаючи на постійне тяжіння Ду Мінсіня до використання та опрацювання зразків давньої китайської народної музики, в обох, різних за сюжетами та музичним тематизмом сюїтах поєднано риси східного та сучасного європейського танцювального мистецтва. Як і в хореографії вистави, так і в музичній мові цих циклічних творів органічно поєднались елементи національного та західного мистецтва, елементи традиційної музики і європейської імпресіоністичної колористики. Поєднання східного та західноєвропейського вбачаємо у сюїті в доборі елементів музичної мови, в особливостях творення музичної форми окремих номерів, новаторських підходів в оркестровці. У партитурах обох балетів поряд з національними ударними та струнними інструментами використано європейські академічні струнно-смичкові та духові інструменти. Подібна практика поєднання колористики національних та європейських тембрів у творчості китайських композиторів, попередників та сучасників Ду Мінсіня, раніше не зустрічалась. Китайська дослідниця Янь Чжихао вважає, що «це трактуємо як нову якісну зміну у підході до вибору засобів музичної виразності та полегшення сприйняття складної оркестрової партитури, коли головною умовою стає принцип паритетності оркестрових голосів та їх темброва і метроритмічна синхронність» [9, с. 163]. Змішування національного та західноєвропейського визначаємо як яскраву відмінну рису стилістики композитора, що проявилась

у постійному експериментуванні, прагненні до засвоєння надбань іншої музичної культури і залученні їх до національної музичної практики.

У цьому контексті слід згадати, що Ду Мінсін під час навчання у Московській консерваторії був слухачем лекцій професора М. Чулакі (1908–1989) – композитора та автора фундаментальної праці «Інструменти симфонічного оркестру» [8]. В описах інструментів симфонічного оркестру науковець намагався надати найширшої інформації про їх, зокрема, характеристичні темброві властивості. Як відомо, Чулакі, крім великої кількості балетів, опер, музики до вистав та інших творів, був автором оркестрових транскрипцій фортепіанних творів західноєвропейських композиторів (серед яких, наприклад – клавірних прелюдій і фуг Й. С. Баха, фортепіанних Варіацій на тему Н. Паганіні, Й. Брамса та ін.), у яких продемонстрував власне уміння роботи з оркестровими тембрами. Глибоко відчуваючи багатство тембрової палітри фортепіано, відтворював це в оркестровому звучанні.

Сюїту «Русалонька» можемо вважати як один із зразків праці Ду Мінсіня у транскрипторській сфері, подібної до праці його наставника, щоправда – у зворотному русі: від оркестрового твору (балету) до фортепіанної сюїти. Композитор прагнув довести китайській аудиторії невичерпний спектр багатства тембрового звучання фортепіано та його універсальність у створенні будь-яких музичних образів. Тому, аналізуючи музичний матеріал сюїти, піаністам-виконавцям слід розуміти багатство тембрової основи її оркестрового першоджерела і враховувати необхідність відтворення засобами фортепіано звучання як традиційних китайських інструментів (у цій сюїті – лише наслідування ерху<sup>1</sup>), так і інструментів європейського симфонічного оркестру (піаністові належить відтворити звучання таємничої фантастичності гобоя, тужливості фагота, ніжності валторни і блиску тромбона (у розумінні відтворення казкового блиску коралів та бризок води).

Основою сюжету балету «Русалонька» Ду Мінсіня стала давня китайська легенда про кохання мисливця і Водяної Діви (Русалоньки). У їх любовні стосунки постійно втручався чорт, який намагався відібрати у мисливця водяну красуню. Як це відбувається у казках та легендах, перемоги злу силу мисливцеві допомогли чудодійні властивості самої природи. У цій легенді такою чарівною силою наділена рослина – коріння женьшеню, за допомогою якого мисливець відшукав свою кохану і, таким чином, переміг чорта. Також іншою чарівною силою наділено зроблений з квітів капелюх (що його вдягав мисливець і ставав невидимим). До сюїти увійшли теми, що в балеті стали музичними характеристиками живих персонажів – Женьшеню і Чарівного капелюха. У легенді оспівано нездоланне прагнення до перемоги у боротьбі за своє щастя, звеличується сила щирості кохання – почуття, що у досягненні мети наділило юнака особливою сміливістю, відважністю та готовністю до безстрашних вчинків.

За музичним матеріалом балет «Русалонька» є відображенням давніх зразків національної народної музичної творчості, а тематичною основою фортепіанної

---

<sup>1</sup> Завдяки можливості досягнення максимальної плавності і м'якості звучання ерху в Піднебесній називають «китайською скрипкою». У партитурі балету специфіку тембрового звучання національного ерху використано як єдиний з національних інструментів для створення особливо тужливого настрою мисливця, що дуже сумує за коханою.

сюїти стали мелодії шести давніх, використаних у балеті танців: Женьшеню, Морських коралів, Водяної квітки, Чарівного капелюха, зробленого з квітів, Танок 24-х русалок і Весільний танок. Усі танці дуже характеристичні. Слід згадати, що у давнину в Китаї танець був способом самовираження, і що саме народні танці стали основою для подальшого зародження театру.

Музичний матеріал танцю Женьшеню викладений у простій двочастинній формі, що складається з двох періодів. У першому періоді імітується звучання гобоя (образ фантастичного доброго дідка), у другому – супровід лівої руки характеризує м'яку ритміку давнього народного танцю епохи Тан (у партитурі балету це – соло фагота). За характером танок надзвичайно радісний і легкий. Женьшень уособлює фантастичний образ милого, з почуттям гумору дідуся, що сміючись над проблемою, бажає допомогти мисливцю звільнити свою кохану.

Танок Морських коралів дуже швидкий (*Presto*). У партитурі балету їх тему почергово виконують гобой і тромбон. Їх темброві характеристики композитор використав для надання мелодії відтінку містичності, немов казково-фантастичного сяяння у воді цих безхребетних морських тварин. Для цього танцю використано техніку «вічного руху» – тобто грати незворушно швидко і дуже чітко, немов не перериваючи навіть на мить біг механізму.

Танок Водяної квітки – це найбільш відомий і популярний у Китаї номер з балету (у партитурі тему проводить гобой). У фортепіанній версії музика танцю, написаного у європейській простій тричастинній формі А – В – А, сповнена ще більшої таємничості і фантастики. Для цього композитор використовує постійну гру мажору і мінору – немов світлотіні, відтворюючи то світлий, то темний колір водяної рослини, що м'яко коливається з рухом хвиль під променями сонця.

Для створення образу Чарівного капелюха з квітів (гобой) Ду Мінсінь використав коротеньку народну танцювальну мелодію у формі речення, яку композитор безперервно шість разів проводить, щоразу модулюючи у нову мажорну тональність: *F-dur – C-dur – As-dur – D-dur – E-dur – Fis-dur*. Засобом наростаючого тонального (мажорного) проведення композитор досягає ефекту посилення характеристики образу і вирішує спосіб його створення як надзвичайно доброї істоти.

Танок 24-х русалок (валторни) повільний, м'який і ліричний. Весільний танок (віолончелі) написаний у простій тричастинній формі з доповненням, за традицією святковий і радісний, немов уособлює перемогу добра і щирих почуттів над злими силами як висновок розвитку змальованих подій.

Характеризуючи музичну складову танців сюїти, зауважимо, що основою кожного з них є пентатонічні народні мелодії з дуже м'якою специфічною китайською ритмікою. Ці народні мелодії композитор укладає в європейські музичні форми (прості дво- і тричастинні), поєднує пентатонічний лад із європейськими правилами гармонізації, нерідко використовуючи елементи поліфонії, і забарвлює звучання архаїчних народних мелодій засобами тембрів європейського симфонічного оркестру.

Ду Мінсінь точно і дуже влучно відтворив характеристики та емоції персонажів та образів природи. Для цього композитор використав, як спосіб утворення звуку, особливі артикуляційні прийоми гри на фортепіано, поєднуючи колористичні ефекти гри на національних китайських та європейських академічних інструментах.

Подібне змішування тембрів окремих традиційних інструментів (серед багатьох використаних у партитурі перевага при створенні сольних характеристик надається ерху) у поєднанні з тембрами інструментів європейського симфонічного оркестру (гобой, фагот, валторни, тромбон) композитор використовував для посилення характеристик образів персонажів балету. До цього засобу музичної виразності (відчуття специфіки конкретних інструментальних тембрів і філігранного використання їх емоційних та мальовничо образних кольорів звучання) Ду Мінсінь ставився дуже виважено, дбайливо і професійно.

Враховуючи використання у творі прийомів наслідування звучання традиційних китайських, європейських музичних інструментів та звуків природи, виконання сюїти Ду Мінсінь уможливорює існування множинності виконавських інтерпретацій. Застосування подібного підходу (передбачення множинності виконавських інтерпретацій) у фортепіанній творчості китайських композиторів зустрічається доволі часто, проте приклади сюїт Ду Мінсінь в сенсі майстерності прийомів звукопису вважаємо вершиною.

**Висновки.** Аналіз сюїти «Русалонька» Ду Мінсінь дозволяє зробити узагальнення щодо мислення і стилістики композитора, де особливо переконливо виявляється тяжіння до синергії національного китайського і європейського.

### Література

1. Гао Сяогуан, У. Говен. Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва. Шанхай: Шанхайська музика, 1998. 197 с.
2. Дей Бейшен. Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано. Збірка статей. Ляонін: Шеньянська консерваторія, 1999. № 3. 112 с.
3. Кричинська О. В. Стильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини ХХ століття. Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2017.
4. Пей Хан. Развитие фортепианной сюиты в Китае в середине ХХ века. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/549/>
5. Тун Дао Цзинь. Анализ и исполнение китайского фортепианного произведения. Пекин: Издательство народной музыки, 1999. 348 с.
6. Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша, 1998. 234 с.
7. Хуан Хувей. Робота композитора з інструментальними мелодіями. Пекин, 1999. 98 с.
8. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Москва: Композитор. Санкт-Петербург, 2004. 224 с.
9. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття. Дис. на здоб. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2018. 208 с.

### References

1. Gao Xiaoguan, W. Goven (1998). Encyclopedic Dictionary of Piano Art. Shanghai: Shanghai Music. 197 p.
2. Day Beyshen (1999). The art of translating Chinese traditional piano music. Collected works of articles Liaonin: Shenyang conservatory. №3. 112 p.
3. Krychyns'ka O. V. (2017). Styles of aspects of the development of European piano music of the first third of the twentieth table. Dis. ... cand. degree in Arts. Kyiv.
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. Tong Dao Jin (1999). Analysis and performance of Chinese piano work. Beijing: Folk music publishing house. 348 p.
6. Fen Wengxi (1998). Interrelationships between Chinese and Western music. Changsha. 234 p.
7. Huang Huwei (1999). Work of the composer with instrumental tunes. Beijing. 98 p.
8. Chulaki M. (2004). Instruments of the symphony orchestra. Moscow: Composer. St. Petersburg. 224 p.
9. Yan Zhihao (2018). Genre system of piano treatments, arrangements and transcriptions in creative works of Chinese composers of the 20 – early 21 centuries. Dis. ... cand. degree in Arts. Lviv. 208 p.

***Cao Shiu. Piano suite Du Ming Xin «Mermaid» as an example of the combination of the principles of national and european musical language.***

*The article deals with the piano suite Do Ming Xin «Mermaid» in terms of identifying features of the composer's musical language. It was revealed that the aspiration for its creation was the desire to expand the national piano repertoire and to popularize the melodies of the dance numbers from the ballet of the same name; that the basic theme of the suite was 6 folk dance tunes from fantastic and fantastic scenes of ancient traditional Chinese operas. This determined the appeal of the composer to the means of European impressionistic coloristic (mastery of techniques of sound recording in drawing fantastic images of Ginseng and Water flower, fairytale mystical Sea corals, magic hat).*

*The use of the principle of mixing elements of traditional national music with Western European means of musical language has been proved. This is defined as a distinctive feature of the composer's stylistics, manifested in constant experimentation, the desire to assimilate the assets of another musical culture and their involvement in national music practice.*

*As a new qualitative change in the approach to the choice of musical expressive means (in particular, for the reproduction of sounds of nature), the conclusion of pentatonic folk melodies in European musical forms and the superiority of Du Ming Xin in the use of new for Chinese composers by the means of piano and the techniques of traditionalist imitation European instruments.*

*In this connection, the problem of creating a plurality of performing interpretations and playing the instruments of the European Symphony Orchestra by pianists – the mysterious fantasy of the oboe, the sadness of the bassoon, the tenderness of the horn, the brilliance of the trombone – is actualized.*

**Key words:** *piano suite, means of musical expression, orchestra timbre, impressionistic coloristic, performing interpretation.*

