DOI
УДК 786.2

Христина Федорняк
ORCID 0000-0002-6889-4472

**ДЗВОНІННЯ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ КИТАЮ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ КИТАЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА
ВАН ЦЗЯНЬЧЖОНА
«ТРИ ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ МЕЛОДІЇ ЦВІТІННЯ СЛИВИ»)**

Мета статті – дослідити китайську дзвонову музику та її відображення у фортепіанній творчості китайського композитора Ван Цзяньчжона. Особлива увага привернута до конструктивних особливостей китайського дзвону та його різновидів. Розглянуто специфіку техніки звуковидобування на китайських дзвонах та відображення імітації їх звучання у фортепіанній музиці. **Методологія** дослідження базується на комплексному поєднанні різних методів, з акцентом на музикознавчо-аналітичному, теоретичному та історичному підходах. **Наукова новизна** полягає у тому, що автором вперше проаналізовано взаємозв'язок китайських традицій дзвонівості із сучасними композиторськими техніками. Це дало можливість по-новому інтерпретувати звучання китайських фортепіанних творів в контексті східних та західних традицій музикування. **Висновки.** Результати дослідження показали, що на сьогодні проблематика дзвонової імітації у фортепіанній музиці вивчена недостатньо, а китайська фортепіанна музика містить цікаві зразки творів, в яких присутні імітації дзвонів. Розкриття фактурних та сонористичних можливостей фортепіано сприяло новому трактуванню ладових особливостей китайського пісенного та інструментального фольклору.

Ключові слова: дзвони, дзвонівість, фортепіанна музика Китаю, творчість Ван Цзяньчжона.

Актуальність теми дослідження. Фортепіанне мистецтво Китаю являє собою великий пласт нової та малодослідженої в українському музикознавстві культури. Сучасна фортепіанна китайська музика міцно закорінена у національну традицію, у цьому дослідники вбачають її специфіку. Зокрема, це вплив народних інструментів, імітація їх тембрових та виразових можливостей, що надає сучасній фортепіанній музиці національного колориту. Відомо, що дзвін – один з найдавніших ударних інструментів Китаю – був обов'язковим інструментом ритуальної національної музики. Однак на сьогодні відсутні спеціальні дослідження, присвячені семантиці дзвонівості в сучасній фортепіанній музиці Китаю, що і визначає **актуальність нашого дослідження.**

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Бібліографічні дані про китайську фортепіанну музику можна знайти у численних працях китайських музикознавців. Питання інтерпретації фортепіанних творів китайських композиторів висвітлені у дисертації Янь Чжихао [12], в якій авторка говорить про імітацію народних інструментів у китайській фортепіанній музиці. Проблематика інтерпретації китайських фортепіанних творів також висвітлюється в наукових працях Бянь Мена [4], Ван Ина [5], Лу Цзе [8], Чен Сі [9] та Чжоу Дапіна [11]. Історіографічні аспекти формування китайської дзвонової музики та особливості її впливу на китайську народну

та професійну музику висвітлюються у праці американського дослідника Говарда Гудмана [6]. **Мета статті** – проаналізувати фортепіанний твір китайського композитора Ван Цзяньчжона «Три варіації на тему мелодії цвітіння сливи» як приклад використання прийому імітації дзвоніння в образно-емоційному та виконавському аспектах. **Виклад основного матеріалу.** Дзвони – один із найдавніших та найпоширеніших інструментів світу, зокрема в музичній культурі Китаю. Існувало багато різновидів цього інструменту, які широко використовувалися в національній музичній практиці. Зважаючи на відмінності форми, способу використання та регіональні особливості, стародавні китайські дзвони поділялися, зокрема, на нао (*nao*) – прадавній інструмент, що нагадує перевернутий дзвін; лін (*ling*) – підвісний дзвіночок з билом; дуо (*duo*) – вид дзвону, що використовувався в стародавньому Китаї для офіційних закликів або в часи війни; чжен (*zheng*) – дзвоновий ударний інструмент, що використовувався в давнину військами на марші; гудьяо (*goudiao*) – довгий і вузький дзвінок; юнчжон (*yongzhong*) – дзвін з циліндричною ручкою на вершині; ніуцжонг (*niuzhong*) – дзвін з напівкруглою ручкою на вершині; янцяочжун (*yangjiao-zhong*) – дзвін у формі рога барана; тончжун (*tongzhong*) – трубчастий дзвінок [1].

Про володіння складною технологією виготовлення цих інструментів свідчать, зокрема, китайські дзвони *бяньчжун* (*bianzhong*), які датуються третім століттям до н. е., тоді як в Європі схожий музичний інструмент з'явився майже на 2000 років пізніше. Особливістю цих дзвонів було те, що вони мають властивість утворення двох тонів (перший – якщо вдарити по центру, а другий – якщо вдарити близько до краю). На кожному із них є спеціальні позначки-ієрогліфи, які вказують на місце удару, і якщо правильно завдати удар, можна було отримати дві різні ноти [2]. Найбільший *bianzhong* – це комплект з 64 дзвонів, знайдених при розкопках у 1978 у гробниці маркіза Йі Цзена (Marquis Yi Zeng) у провінції Хубей. Із шістдесяти чотирьох бронзових дзвонів (433 р. до н.е.) близько сорока відтворюють два тони в інтервалі малої терції, а решта – в інтервалі великої терції [3].

Близько 433 р. до н.е. дзвони були встановлені на L-подібній рамі в три яруси. Найбільший дзвін важить 447 фунтів. Загальний діапазон інструменту становить п'ять октав у ключі, близькому до ключа С (до мажор) і знаходиться в середніх октавах. Набори дзвонів *бяньчжун* були налаштовані у послідовності тонального стандарту, а кількість бронзи у кожному з них була ретельно контрольована для забезпечення точної вагової міри кожного з них. Ці дзвони слугували китайцям системою міри довжини, ваги і об'єму. Основою для цього стала висота звуку, спеціально налаштованого дзвону *бяньчжун*.

Оскільки в Китаї дзвони були предметом національної гордості, втіленням єдності та величі держави, обов'язковим інструментом ритуальних обрядів і національних свят, імітація їх звучання знайшла своє втілення в професійній композиторській творчості. Вплив народних інструментальних традицій сформував специфіку китайського фортепіанного мистецтва. Перші фортепіанні композиції, написані китайськими композиторами, з'явилися на початку XX століття. «Китайський піанізм у своєму становленні і формуванні базується як на досягненні європейського, світового фортепіанного мистецтва, так і на національних музичних традиціях, які, крім суто професійних музичних критеріїв, пронизані філософією конфуціанства і

даосизму» [4]. У свою чергу багате виразовими можливостями темброве забарвлення фортепіано дозволило композиторам відтворювати автентичне звучання народних інструментів і національний колорит. Тому звернення до наслідування звучання національних інструментів засобами фортепіано стало одним із найпоширеніших прийомів композиції в китайській фортепіанній музиці. «При опрацюванні народних джерел звернення до цих прийомів відразу стало типовою рисою і спільною ознакою стилістики китайських композиторів. Їх застосування надавало композиторам можливість не лише спростити сприйняття дуже відомих та улюблених мелодій шляхом наближення до автентичного тембрового забарвлення, але й привернути увагу до багатства виразових можливостей фортепіано» [11, с. 167].

В сучасній китайській фортепіанній музиці спостерігаємо відображення давніх традицій дзвоніння як одного з найважливіших інструментів у китайській культурі. Так, Ван Ін зазначає, що у випадку імітації дзвоніння фортепіанна фактура набуває особливого колориту: могутні акорди і широкий діапазон, накладання декількох звукових пластів імітують удари дзвону у п'єсі Ван Лісана «Шум хвиль» з сюїти «Живопис Хшашияма Кайї» (1979). У п'єсі Цюй Вея «Танець з барабаном» (1946) відображено важкі удари юньло (гонга), кварто-квінтові й октавні співзвуччя для створення святкової атмосфери переддзвону використовує Чей Пейсюнь у фортепіанному творі «Дума про весну» та ін. [11, с. 17-18]. Імітація дзвоніння як втілення концепту обряду і його дидактичної складової [8, с. 129] – у п'єсі «Прислухайтесь до мам, які відійшли у вічність» Чу Сишен, яка розпочинається символічною імітацією прозорого звуку дзвоників, що лунають здалеку, ніби з висоти [8, с. 132]. Дослідники відзначають, що «в сучасному культурно-мистецькому просторі Китаю ритуальні корені національної музики і надалі залишаються надто важливими і відтак, перевтілюються також в програмних концептах фортепіанної творчості сучасних композиторів» [8, с. 145].

Одним із цікавих прикладів застосування прийомів наслідування звучання дзвону є твір відомого китайського композитора і піаніста Ван Цзяньчжона «Три варіації на тему мелодії цвітіння сливи» (Plum Blossom Melody 櫻花). У 1960-х і 1970-х роках Ван Цзяньчжон створив велику кількість творів для фортепіано на основі тем з китайської народної музики у той час, коли в роки культурної революції було заборонено композиції, що не базувалися ні на матеріалі традиційних китайських народних мелодій, ні на мелодіях революційних пісень. Наприкінці цього періоду обмеження стали менш жорсткими, і Ван Цзяньчжон почав залучати до своїх композицій зразки з китайської придворної музики. Популярність композицій Вана продовжувалася після того, як в кінці Культурної революції були зняті заборони на сучасну та західну музику [9].

«Три строфи про цвітіння сливи» (Meihua San Nong) вважається одним з шедеврів китайської музики та однією з десяти найдавніших пісень Китаю. "San pong", або три строфи, мають подібну мелодію, яка відтворюється три рази в творі. Цвітіння сливи, яке відоме як «мейхуа» – meihua (梅花), є одним з найулюбленіших образів у Китаї і часто відображається у китайському мистецтві упродовж століть. Цвітіння сливи символізувало наполегливість і надію, а також красу, чистоту і тривалість життя, у конфуціанстві цвітіння сливи символізує принципи і цінності чесноти. А на початку XX століття цвітіння сливи використовувалося як метафора, що

символізує революційну боротьбу [7]. Також в Китаї існує давня традиція спостереження за цвітінням сливи під місячним сяйвом в китайських садах. Щорічні святкування на честь квітучої сливи відбуваються в передвесняний період, який ще називається сезоном *meihua*. Фестивалі проходять по всьому Китаю (наприклад, Західне озеро в Ханчжоу і поблизу гір Zijin в Нанкіні). Квіти сливи часто використовуються як прикраса під час Весняного фестивалю (китайський Новий рік).

Найбільш рання версія музичного твору «Три строфи про цвітіння сливи» була створена для флейти китайським композитором Хуаном Йі – відомим вченим, військовим офіцером і музикантом у Східній династії Джин (318-420 р. н.е.). Цей твір увійшов до збірки Чжу Цюань «Shenqi Miru» (буквально перекладається як «магічний секрет») у період династії Мін (1368-1644). Ця композиція для бамбукової флейти стала однією з найпопулярніших в музичному мистецтві династій Мін і Цін (1644-1911). Пізніше вона була адаптована китайським композитором Ван Цзяньчжоном для фортепіано під назвою «Три варіації про цвітіння сливи» у 1972 році [7]. Ван Цзяньчжон переклав цю стародавню народну пісню на фортепіано у 1973 році, поєднуючи традиційну китайську пентатоніку із гармонічною фактурою Заходу.

Твір «Три варіації на тему мелодії цвітіння сливи» написаний у варіантно-варіаційній формі та складається з кількох розділів, які немов перетікають з одного в інший завдяки використанню зміни темпів та характерів. Ван Цзяньчжон поєднує елементи звукообразності, тембрової та гармонічної колористики, притаманних музиці європейського імпресіонізму, та пентатонічного звукоряду і дванадцятитонової системи люй, як основи китайської композиторської творчості. У творі використано прийоми імітації звучання декількох китайських народних інструментів, зокрема китайських дзвонів та гуцинь (семиструнний щипковий інструмент, різновид цитри). Об'ємна і достатньо прозора фактура, що утворена широким розміщенням акордів, охоплює усі регістри фортепіано. Цей засіб сприяє створенню образу далеких гір та простору, у якому звучать дзвони. Відчуття просторовості музичної тканини композитор досягає за допомогою широкого розташування інтервалів, частого використання педалі та ефекту відлуння.

У Вступі (1-28 такти, *Cal mando*) відтворено ефект перегукування дзвонів та китайського інструмента гуцинь. В перших тактах лунають октавні форшлаги, які переходять з басового регістру в середній з елементами пентатоніки. Ці інтонаційні «коливання» імітують вдарання у дзвін, відлуння якого тихо чути в далечині. Тут можна згадати найбільший дзвін Китаю – Юнло, що вражає своїм глибоким наповненим звуком, і якого можна почути в радіусі 45 км. Цей дзвін використовувався китайцями як сигнальний, тому відтворення семантики його звучання сприяє немов нагадуванню слухачам про важливу подію, велике китайське свято, до якого закликає звук великого дзвону. У вступі важливо чути багатоплановість фактурних шарів, оскільки обертоновість звучання сприяє утворенню наслідування ефекта відлуння великого дзвону, що немов лунає серед гірського повітря. Після вступу в 6 такті звучать переливи низхідних пасажів, що теж будуються на пентатоніці. Під час виконання піаністу важливо звернути увагу на звучання: воно повинно бути наповненим і передавати відтінки гармонічної колористики. Для цього

необхідно використовувати м'який дотик до клавіатури та вслуховуватися у звукову палітру. Головна тема, що відображає «цвітіння сливи», складається з двох періодів, які контрастують між собою, але разом з тим доповнюють один одного. Перший період, побудований на основі квартових інтервалів, який буде варіантно розвиватися в наступних розділах у всіх шарах фактури, розпочинається у 18 такті в басовому регістрі. Його музичний матеріал барвистими пентатонічними співзвуччями відразу відтворює специфіку національного китайського колориту. У 29 такті відбувається зміна темпу та починається другий період, у якому композитор імпресіоністичними барвами змальовує цвітіння сливи, використовуючи прийом імітації звучання гуцяня. Цей семиструнний щипковий інструмент має особливе звучання, яке композитор намагається відтворити сонорно-колористичними прийомами фортепіано. Мелодія «цвітіння сливи» є контрастною до вступу, вона є світлою та наспівною. Тут для виконавця важливо передати делікатність звукової атмосфери у верхніх регістрах, що передають образ ранньої весни.

Упродовж твору можна почути імітацію маленьких дзвіночків, що звучать у вигляді пасажів, побудованих на квартах у верхніх регістрах. Варіювання теми у творі відбувається тричі, кожного разу вона видозмінюється, ускладнюється гармонічна фактура та з'являються поліфонічні елементи. Твір завершується світлою витонченою кодою *Dolciato*, яка інтонаційно та гармонічно побудована на елементах другого періоду теми, але разом з тим кода є немов епілогом, відокремленим від усього тематичного матеріалу. Ніжні інтонації дзвіночків, що переливаються квартовими співзвуччями у високому регістрі на піанісимо, злегка підтримані спадаючими квінтами, завмирають на останній, високій ноті розлогого арпеджованого акорду.

Висновки. Дослідження творів сучасної фортепіанної музики Китаю свідчить про зацікавлення композиторів виразовими та тембровими особливостями національних інструментів і прагнення відтворити їх засобами фортепіано. В сучасній китайській фортепіанній музиці знайшло відображення давніх традицій дзвоніння як одного з найважливіших інструментів у китайській культурі. Фортепіанна транскрипція «Три варіації на тему мелодії цвітіння сливи» може слугувати зразком втілення національної образної семантики через органічне адаптування специфіки звучання національних китайських інструментів, зокрема, дзвону. Твір в оригіналі написаний для флейти. У транскрипції для фортепіано розширено виразову палітру засобами імітації дзвоніння: барвистим та об'ємним звучанням, використанням колориту звучання обертонів, прийому *ostinato*, кварто-квінтових здвоєнь, октавної акордики та ін. В образно-семантичному плані можна розглядати застосування прийому імітації дзвоніння як національного семантичного коду, у якому закладено глибинні світоглядні смисли китайської культури.

Література

1. http://wiki.china.org.cn/wiki/index.php/Ancient_bells (дата звернення 5.06.2019)
2. <http://www.uh.edu/engines/epi1676.htm> (дата звернення 3.06.2019)
3. https://en.wikipedia.org/wiki/Tomb_of_Marquis_Yi_of_Zeng (дата звернення 3.06.2019)
4. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб, 1994. 22 с.

5. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб, 2008. 24 с.
6. Goodman H. Tintinnabulations of Bells: scoring-prosody in third-century China and its relationship to Yüeh-fu party music. *The Journal of American Oriental Society*. Vol. 126. №. 1. 2006. P. 27–49.
7. Жан Цянь. Чарівна мелодія цвітіння сливи. (2016) URL: <https://archive.shine.cn/feature/beats-of-history/Enchanting-symphony-of-plum-blossom/shdaily.shtml> (дата звернення 5.06.2019)
8. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX –початку XXI ст. Дис. ...канд. мист-ва: спец. 17.00.03. Львівська нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2017. 187 с.
9. Chen Xi. Chinese piano music: an approach to performance. Doctoral Dissertation. Louisiana State University, 2012. pp. 42-43. URL: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2153 (дата звернення 5.06.2019).
10. Чжоу Дапін. Теоретичні аспекти дослідження жанрових особливостей фортепіанних творів китайських композиторів. *Аспекти історичного музикознавства*. Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Вип. XIV. Одеса, 2018. С. 180-206.
11. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – поч. XXI ст. Дис. ...канд. мист-ва: спец. 17.00.03. Львівська нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2018. 211 с.

References

1. http://wiki.china.org.cn/wiki/index.php/Ancient_bells
2. <http://www.uh.edu/engines/epi1676.htm>
3. https://en.wikipedia.org/wiki/Tomb_of_Marquis_Yi_of_Zeng
4. Bian Meng (1994) Essays on the Formation and Development of Chinese Piano Culture. Extended abstract of candidate's thesis of art history. St. Petersburg. 142 p. [in Russian].
5. Van In (2008) Realisation of national traditions in the piano music of Chinese composers of the XX-XXI centuries. Extended abstract of candidate's thesis of art history. St. Petersburg 2008. 24 p. [in Russian].
6. Goodman Howard (2006). Tintinnabulations of Bells: scoring-prosody in third-century China and its relationship to Yueh-Fu party music. *The Journal of American Oriental Society*, 1, 27-49.
7. Zhang Qian (2016) Enchanting symphony of plum blossom. URL: <https://archive.shine.cn/feature/beats-of-history/Enchanting-symphony-of-plum-blossom/shdaily.shtml> (дата звернення 5.06.2019)
8. Lu Tse (2017) Concept sphere of Chinese piano programming music of the XX – early XXI centuries. Candidat'i thesis. Lviv: Lviv National Academy of Music, 187 p. (In Ukrainian).
9. Chen, Xi (2012). Chinese Piano Music: An Approach to performance. Doctor's thesis. Louisiana State University, pp. 42-43.
10. Zhou Daping (2018). The Theoretical Background for the Chinese Composers Piano Music Genre Peculiarities Research. Aspects of Historical Musicology, XIV, pp. 180-206 (In Ukrainian).
11. Yan Zhihao (2018) Genre system of piano treatments, arrangements and transcriptions in creative works of Chinese composers of the XX – early XXI centuries. Candidate's thesis. Lviv: M. Lysenko Lviv National Music Academy (In Ukrainian).

Khrystyna Fedorniak. *Bells in the Piano Music of China (based on the work of Chinese composer Wang Jianzhong's "Three Variations on a Plum Blossom Melody")*

The article explores Chinese bell music and its reflection in the piano work of Chinese composer Wang Jianzhong. Particular attention was paid to the design features of the Chinese bell and its

varieties. Specific features of the technique of sound extraction in Chinese bells and the transfer of these features into piano music were revealed. The results of the research showed that at the present moment the problem of bell imitation in piano music has not been sufficiently studied, and Chinese piano music has interesting examples of works that contain bells imitation. The unveiling of the textural and sonorous possibilities of the piano gave rise to a new interpretation of the peculiar features of Chinese song and instrumental folklore.

Links to European impressionism have been identified, as evidenced by the elements of sound-imaging, timbre and harmonic color that Chinese composers, including Wang Jianzhong, skillfully used in their works. The article deals with the structural specificity of Wang Jianzhong's piano works, their semantic-shaped filling, which played a unique role in the world of piano music. It is revealed that the character of his piano works is adapted through Chinese bell traditions, which have special features. Such features include the Pentatonic sound system and the twelve-tone Liu system, which had a impact on his compositional technique. Thus, imitation of the bell ringing on the piano allowed the composer to convey the authentic sound of folk instruments and the national colouring of ancient Chinese music traditions.

The scientific novelty is that the author first analysed the relationship between Chinese bell traditions and modern compositional techniques. This made it possible to interpret the sound of Chinese piano works in a new way in the context of the combination of Eastern and Western music traditions.

Key words: bells, ringing, Chinese piano music, Wang Jianzhong's creativity.