

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ

MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY



УДК 78.01

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_63

ЧЖАО ЦЗЭХУА

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

ФИЛОСОФСКАЯ ОСНОВА КИТАЙСКОГО ВАРИАНТА ДОДЕКАФОННОЙ ТЕХНИКИ НА ПРИМЕРЕ ДИПТИХА ВАН ЛИСАНА «ГЛАВНЫЕ МЫСЛИ ДВУХ СТИХОТВОРЕНИЙ ЛИ ХЭ»

Феномен синтеза явлений китайской и европейской культур является одной из центральных тенденций в развитии китайской академической музыки XX века. Особый исследовательский интерес в данной сфере вызывает изучение тенденции преломления постулатов древнекитайской философской мысли через призму достижений современной музыкальной традиции европейской школы. Настоящая статья представляет авторский подход к изучению особенностей использования додекафонной техники в контексте музыкальной культуры Китая XX века на примере одного из репрезентативных в данном плане произведений – фортепианного диптиха Ван Лисана «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» (李贺诗意二首), написанного в начале 1980-х годов. Автор публикации изучает особенности подхода художника к работе с серийной техникой на основе анализа двух частей вышеупомянутого произведения: «Мечта о небесах» (梦天) и «Император Цинь пьет вино» (秦王饮酒) – с учетом композиционного, акустического, гармонического и изобразительного планов. В результате проведенного исследования автор статьи приходит к выводу о том, что, даже прибегая к додекафонной технике, Ван Лисан остается верен национальной традиции, но трактует ее весьма индивидуально, относясь к серии как к самостоятельному символу, с помощью которого можно передать китайскую космогонию. Философская основа, заложенная в серийной технике Ван Лисана, воплощается в образе полной дуалистической гармонии мира от слияния полюсов *инь* и *ян*, где акустические особенности серии из 12 тонов служат для интерпретации процессов взаимодействия двух указанных противоположных начал.

Ключевые слова: додекафония, китайская серийная техника, Ван Лисан, фортепианный цикл «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ», философская основа в китайской музыке.

Для цитирования: Чжао Цзэхуа. Философская основа китайского варианта додекафонной техники на примере диптиха Ван Лисана «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 63-69.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_63

ZHAO ZEHUA

M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

THE PHILOSOPHICAL BASIS OF THE CHINESE VERSION OF THE DODECAPHONY ON THE EXAMPLE OF WANG LISAN'S DIPTYCH «THE BASIC IDEAS OF TWO POEMS BY LI HE»

Synthesis of Chinese and European culture is a major tendency in development of Chinese academic music in the 20th century. The special research interest in this area is caused by studying the tendency of ancient Chinese philosophical thought refraction through the prism of modern European school musical tradition achievements. Using the example of one of the most representative works in this respect, Wang Lixan's piano diptych «The basic ideas of Two Poems by Li He» (李贺诗意二首), written in the early 1980s, this article presents the author's approach to studying the peculiarities of the use of the dodecaphony in

the context of 20th-century Chinese musical culture. The author studies the features of the artist's approach to the twelve-tone technique based on the analysis of two parts of the above-mentioned work, «Dream of Heaven» (梦天) and «Emperor Qin Drinking» (秦王饮酒), in terms of compositional, acoustic, harmonic and artistic points of view. As a result of this research, the author concludes that even though Wang Lisan uses dodecaphony, he remains faithful to the national tradition and interprets it very individually, treating the series as an independent symbol that is used to convey the Chinese cosmogony. The philosophical basis of Wang Lisan's seriality is embodied in the image of the perfect dualistic harmony of the world resulting from the unity of «Yin» and «Yang», where the twelve-tone series acoustic characteristics serve to interpret the processes of these two opposing principles interaction.

Keywords: dodecaphony, Chinese serial technique, Wang Lisan, piano cycle «The basic ideas of Two Poems by Li He», philosophical basis in Chinese music.

For citation: Zhao Zehua. The Philosophical Basis of the Chinese Version of the Dodecaphony on the Example of Wang Lisan's Diptych «The basic ideas of Two Poems by Li He» // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 2. Pp. 63-69.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_63

Творческое наследие Ван Лисана¹ является репрезентативным примером китайской академической музыки, синтезирующей главные особенности развития фортепианного искусства страны. В исследовательском аспекте произведения композитора интересны тем, что в них отражается центральная тенденция китайской музыкальной культуры – соединение современных европейских композиторских техник с национальными традициями [1, с. 5].

Обращение к философским и эстетическим концепциям древности – весьма частая практика среди китайских композиторов [2, с. 81–82; 3, с. 95]. Стихи известного китайского поэта Ли Хэ², содержащие спектр образных символов китайской философии, оказались актуальными для композитора, экспериментирующего с весьма новаторскими для китайской музыки XX века западноевропейскими техниками композиции. Вдохновившись художественными достижениями литературных произведений Ли Хэ, Ван Лисан решает актуализировать «главные мысли» двух его стихотворений – «Мечта о небесах» (梦天) и «Император Цинь пьет вино» (秦王饮酒)³ – средствами современного музыкального языка. В 1980-х композитор воплощает литературные образы названных работ в одноименных произведениях фортепианного диптиха «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» (李贺诗意二首). Перед тем, как перейти к анализу композиционного, акустического, гармонического и художественного планов данного цикла, обратимся к образной сфере текстов Ли Хэ.

Первое стихотворение⁴ – «Мечта о небесах» [4, с. 390]:

Старый заяц и грустная жаба тоскуют на бледном небе.

Облачные дворцы опустили косые лунные стены.

Яшмовое колесо прокатилось по травам в росистом блеске.

Фениксовые подвески бессмертья цветут на коричневой ветке.

Желтый прах и прозрачная влага молчат под Тремя горами.

Тысячелетия, точно кони, в пути друг друга сменяют.

Издали Равные области вижу, как девять колечек дыма.

Невозмутимые воды моря в широком блюде застыли.

Второе стихотворение⁵ – «Император Цинь пьет вино» [1, с. 79]:

Император Цинь путешествует по космосу на тигровой спине, мерцание его меча озаряет ясные голубые небеса. Когда Сихэ бьет солнце, звенит стекло; пепел старого мира, сожженный дотла, развеивается повсюду; вечный мир царит.

Выпивая вино из фляги-дракона, он приглашает бога вина присоединиться к нему, его отправленная в золото пипа звенит – динь-динь – в ночи. Стук дождя по озеру Дунтин звучит, как звуки флейты; в опьянении Император кричит на луну, заставляя ее изменить направление движения.

Серебряные облака сгустились высоко, рассвет приходит к украшенному драгоценностями дворцу; слуга объявляет о наступлении ночи. В цветочном дворце с его нефритовыми фениксами поет очаровательный женский голос.

Служанка в желтом халате, украшенном малиновым узором, танцует и воспевает царствование Императора. Свечи источают легкий дым; глаза служанки наполнились слезами чистой воды.

Изучая символику образной сферы данных стихотворений, можно обнаружить, что автор «зашифровал» в них контакт двух противополо-

ложных начал – *инь* и *ян*. Символами *инь* выступают образы зайца, жабы, а также желтый цвет, влага, морские воды, – в императорском Китае они считаются предвестниками удачи и богатства. Мотивами, отсылающими к полюсу *ян*, являются яшмовое колесо, кони и горы, а также фигуры тигра и дракона – существ, которые, согласно китайской мифологии, обладают наибольшей духовной силой и олицетворяют власть. Примечательно, что в традиционной китайской философии дуализм антагонистических полюсов *инь* и *ян* лежит в основе космогонической концепции целостности и гармонии мира [5, с. 135], олицетворяет собой процессы, происходящие в Космосе и в мире людей [6, с. 53]. Если в европейской традиции в столкновении противоположностей заложено представление о борьбе Добра и Зла, то у китайцев – естественный ход развития природы [7, с. 11; 8, с. 326]. Посмотрим, как претворяется данная мифопоэтическая идея в названном произведении Ван Лисана.

В первую очередь, на философский лейтмотив диптиха «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» указывает то, что в основе композиции обеих пьес лежит одна серия из последовательности интервалов. Это свидетельствует о двуединстве *инь* и *ян* как образе целостного мира: ч. 5 – б. 2 – м. 3 – ум. 5 – б. 2 – м. 3 – б. 3 – м. 3 – м. 3 – м. 2 – ч. 4 (Схема 1). В каждой из пьес указанный дуализм представлен по-своему – в соответствии с содержанием стихов, послуживших художественной основой музыки.

Условно данная серия состоит из 3 сегментов, первый из которых имеет фольклорную основу и представляет собой неполный пентатонический ряд из 4 звуков (e–b–a–f), а второй, отсылающий к народным ладам, – это трихорд из 3 звуков (h–cis–e). В философском плане это пространство образа *инь* – устойчивого начала, стремящегося к покою и укорененного в традиции. Третий и последний сегмент, состоящий из 4 тонов (c–a–fis–g), напротив, опирается на ум. 3+м. 2, что создает диссонансирующее звучание, олицетворяющее энергичную природу *ян*. Завершающий интервал ч. 4 является отражением начальной ч. 5, замыкая серию и символизируя диалектический синтез противоположных начал.

Форма пьесы «Мечта о небесах» трехчастная. В первой части серия проводится 4 раза, причем окончание одного проведения всегда накладывается на начало следующего. В третьем проведении фактура усложняется, звуки серии собираются в вертикаль (Пример 1), которая при динамике *p* – *pp* и ремарке *dolcissimo* обретает весьма фантастичное и мистическое звучание. Учитывая особую тенденцию китайских композиторов к последовательному отражению

в музыке поэтических образов, уместно предположить: этот фрагмент является отсылкой к строке Ли Хэ: «Желтый прах и прозрачная влага молчат под Тремя горами». Подтверждением данной трактовки может служить то, что последовательность звуков серии не соблюдена. Это позволяет трактовать указанное проведение как развивающий раздел первой части, являющийся музыкальным воплощением мечты о соединении полюсов *инь* и *ян*.

Весьма интересно представлена серия в среднем разделе (тт. 23–46): первые 7 звуков расположены последовательно, но транспонированы на квинту вверх от В, а последние звуки образуют фигурацию в верхнем регистре фортепиано, имитируя звучание колокольчиков, доносящихся из «облачных дворцов» (Пример 2).

Данный музыкальный фрагмент также можно трактовать с позиции двуединства *инь* и *ян*: за счет фактурного расслоения пластов композитор достигает звукоизобразительного эффекта дуальности мира. Первые 4 звука серии (неполный пентатонический ряд), проходящие в нижнем регистре, ассоциируются с миром людей, а перезвоны колокольчиков в верхнем регистре воспринимаются как звуки мира небожителей. Повторение фигураций шестнадцатых в верхнем регистре приводит к тому, что серия теряется в слуховом восприятии. Это дает основание рассматривать указанный прием как отсылку к воплощению идеи вечного круговорота жизни, мечты о слиянии с Природой и Космосом. Однако в репризе (с т. 47) равновесие данного мифопоэтического образа разрушается: серия транспонируется на квинту вниз (от As), от всего серийного ряда остаются только первые 7 звуков, вытесняя переливы небесных колокольчиков. В образном плане описанное можно трактовать как подтверждение утопического характера стремления композитора к мировой гармонии. Таким образом, в драматургии первой пьесы Ван Лисан сосредоточивается на линии мистцизма и меланхолии, а само произведение имеет несколько мрачный характер.

В пьесе «Император Цинь пьет вино», имеющей повествовательные черты, композитор «достраивает» целостную картину мира, достигая с ним абсолютной гармонии. Здесь Ван Лисан использует весьма необычную, не характерную для европейской музыки форму, основанную на вариациях со вступлением и кодой. При этом особый интерес представляют композиционные особенности сменяющихся вариаций, построенных на материале серии со сменой фактуры и ритма. Возможно, тем самым композитор хотел передать языком музыки непрерывный круговорот жизни на фоне незыблемого и вечного Космоса.

В процессе варьирования примечательно дробление ритма: триоли сменяются шестнадцатыми, за счет чего достигается отсылка к образам пьесы «Мечта о небесах» в виде эффекта колокольного звучания в первой вариации (Пример 3). Однако в сравнении с первой частью цикла звукоизобразительный план здесь словно отражается в зеркальной плоскости. Теперь композитор переносит фактурные паттерны в верхний регистр, соотнося их с первыми тонами серии, то есть основываясь на пентатонике, заполняя нижний и средний регистры хроматизированной второй части серии выдержанными аккордами. При этом серия выстраивается в вертикаль (четырежды в тт. 39–41), образуя кластер с впечатляющим акустическим эффектом и воплощая тем самым апофеоз слияния *инь* и *ян*.

Эффект колокольности переносится и во вторую вариацию (тт. 43–60), которая воспринимается на слух как естественное продолжение предыдущего раздела, несмотря на смену ритма (шестнадцатые) и фактуры. Ван Лисан делит мелодию и аккомпанемент на горизонтальные линии, причем в басу октавами проводится серия, а в аккомпанементе остаются паттерны из первых четырех звуков серии. По своему положению данный момент занимает центральное место в пьесе и может быть сопоставлен с композиционным центром стихотворения Ли Хэ «Император Цинь пьет вино»: «Стук дождя по озеру Дунтин напоминает звуки флейты; в опьянении Император кричит на луну, заставляя ее изменить направление движения». В образном плане это момент экстатического восторга и напряжения (тт. 57–60), которые спадают после того, как движение шестнадцатыми прекращается, и серия опять собирается в вертикаль.

Точно такой же контраст и переключение настроения переданы в тексте литературного первоисточника в строках, следующих за вышеприведенными: «Серебряные облака сгустились высоко, рассвет приходит к украшенному драгоценностями дворцу; слуга объявляет о наступлении ночи». Акустически данный момент излагается Ван Лисаном в третьей вариации (с т. 61), приносящей успокоение и разрядку. Здесь вновь слышны голоса небесных колокольчиков в верхнем регистре с характерным легким стеклянным звучанием. При этом композитор не придерживается последовательности сегментов серии, но переставляет трихорды (7–8–9, 1–2–4, 7–2–3). Данное смешение воспринимается как намек на спутанное сознание императора, сомнамбуличность, переход в иное эмоциональное состояние (Пример 4).

Далее Ван Лисан вновь обращается ко всем трем вариациям и повторяет указанный раздел

(с т. 75 до конца) в той же последовательности, постоянно преобразуя его, но придерживаясь при этом единства фактуры и принципа работы с серийной техникой. Так, повторение первой вариации (тт. 75–78) фактически неизменно, второй (тт. 79–86) – крайне сокращено, а третьей (тт. 87–102) – значительно расширено. Серия здесь то собирается в вертикаль (т. 89), то распадается на сегменты и приобретает характер свободной импровизации на основе серийных оборотов с эффектом звучания кластера. При этом трансформации во втором вариационном разделе никоим образом не отражаются на общем настроении пьесы, олицетворяющей состояние гармонии Вселенной и меланхолической радости от соединения энергий *инь* и *ян*. К такому же символическому образу стремится в своих стихах и Ли Хэ, подтверждение чему находим в последних строках автора: «Свечи источают легкий дым; глаза служанки наполнились слезами чистой воды».

Таким образом, в пьесе «Император Цинь пьет вино» композитор запечатлевает мировую гармонию – недостижимый объект желаний пьесы «Мечта о небесах», достраивая и объединяя картину мира двух произведений, образуя единство цикла как символа реализации всеобщей гармонии Вселенной.

Основываясь на выполненном анализе, можно выделить некоторые особенности работы китайских композиторов, в частности Ван Лисана, с додекафонной техникой. Очевидно, композитор рассматривает технические возможности и акустические особенности серии как интеллектуальный инструмент «кодировки» музыкального воплощения китайской философии, эстетики и мироощущения. В диптихе «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ», обращаясь к западноевропейской технике композиции, Ван Лисан остается в парадигме традиционного китайского мировосприятия, для которого серия из 12 тонов – это отражение многогранных ипостасей *инь* и *ян*.

Принципы работы с серией у Ван Лисана очень просты: чаще всего композитор использует основной вид серии, практически не применяя обращений и ракоходов. Наиболее характерный прием – выстраивание серии в вертикаль, причем серия может делиться на сегменты, и половина серии проводится по горизонтали на фоне собранного в аккорд второго сегмента серии. Иногда же серия делится на значительное количество сегментов (интонации по 3–4 ноты), которые сочетаются друг с другом. Таким образом, автор образует акустические кластеры для достижения определенных художественных целей в особо насыщенных в эмоциональном плане местах, изображая не-

зыблемость космического пространства, описывающая чувство гармонии от полного слияния с Все-

ленной и воссоздавая картины умиротворения и покоя совершенного мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ван Лисан (汪立三; 24 марта 1933 – 6 июля 2013) – известный китайский композитор, пианист, педагог.

² Ли Хэ (李贺; ок. 790–816) – китайский поэт периода династии Тан. Сохранилось около 240 его стихотворений, составивших два сборника: «Собрание песен и стихов Ли Хэ» и «Вай цзи».

³ Соединение древней поэзии Ли Хэ с современной композиторской техникой не было случайным для Ван Лисана. Известно, что в XX веке творчество Ли Хэ имело особую популярность, поскольку это был один из любимых поэтов Мао Цзэдуна.

⁴ Перевод с китайского выполнен А. Сергеевым [4, с. 390].

⁵ Перевод с китайского выполнен Чжао Цзэхуа.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема 1

Ван Лисан. Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ
Основная серия



Пример 1

Ван Лисан. Мечта о небесах



Пример 2

Ван Лисан. Мечта о небесах



Пример 3

Ван Лисан. Император Цинь пьет вино





ЛИТЕРАТУРА

1. 童道锦, 王秦雁. 汪立三钢琴作品选. 上海: 上海音乐出版社, 2013. 250 页 / *Tun Daojin, Wang Qinyan. Selected Works for Piano by Wang Lisan. Shanghai: Shanghai publishing house of music, 2013. 250 p.*
2. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京: 华乐, 1996. 181 页 / *Bian Meng. Formirovaniye i razvitiye kitayskoy fortepiannoy kultury. Pekin: Kitayskaya muzyka, 1996. 181 s.*
3. 付龙. 音画的交响影像与中国音乐的表现性研究. 北京: 中国传媒大学, 2017. 125 页 / *Fu Long. Issledovaniye osobennostey i vyrazitel'nykh vozmozhnostey zvukovykh i khudozhestvennykh obrazov v kitayskoy muzyke. Pekin: Izd-vo Kommunikatsionnogo universiteta Kitaya, 2017. 125 s.*
4. Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.) / сост. Л. З. Эйдлин. М.: Художественная литература, 1987. 479 с.
5. Петров А. А. Ван Би (226–249): Из истории китайской философии. М.: Изд-во АН СССР, 1936. 136 с.
6. Ткаченко Г. А. Хаос и космос в традиционной китайской космологии и антропологии // Вестник культурологии. 2009. № 4. С. 102–108.
7. Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм: Космологическая символика древних китайцев. История. Трактовка в литературе и искусстве. М.: Наука, 1975. 134 с.
8. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1991. Т. 1. 720 с.

REFERENCES

1. 童道锦, 王秦雁. 汪立三钢琴作品选. 上海: 上海音乐出版社, 2013. 250 页 / *Tong Daojin, Wang Qinyan. Selected Works for Piano by Wang Lisan. Shanghai: Shanghai publishing house of music, 2013. 250 p.*
2. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京: 华乐, 1996. 页码: 81–82 / *Bian Meng. The Formation and Development of Chinese Piano Culture. Peking: Chinese Music, 1996. 181 p.*
3. 付龙. 音画的交响影像与中国音乐的表现性研究. 北京: 中国传媒大学, 2017. 页码: 95–96 / *Fu Long. A Study of the Peculiarities and Expressive Possibilities of Sound and Art Images in Chinese Music. Peking: Communication University of China, 2017. 125 p.*
4. Poeziya epokhi Tan (VII–X vv.) [Poetry of the Tang epoch (The 7th–10th centuries)]. Comp. by L. Eidlin. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1987. 479 p.
5. Petrov A. Van Bi (226–249): Iz istorii kitayskoi filosofii [Van Bi (226–249): From the History of Chinese Philosophy]. Moscow: USSR Academy of science, 1936. 136 p.
6. Tkachenko G. Khaos i kosmos v traditsionnoy kitayskoi kosmologii i antropologii [Chaos and Cosmos in Traditional Chinese Cosmology and Anthropology]. In: Vestnik kul'turologii [Bulletin of Cultural Studies]. 2009. No. 4. Pp. 102–108.
7. Sychev L., Sychev V. Kitayskiy kostyum: Kosmologicheskaya simbolika drevnikh kitaytsev. Istoriya. Traktovka v literature i iskusstve [Chinese costume: Cosmological symbolism of the Ancient Chinese. History. Interpretation in Literature and Art]. Moscow: Nauka, 1975. 134 p.
8. Mify narodov mira: entsiklopediya [Myths of the world peoples: encyclopedia]: in 2 vol. Ed. by S. Tokarev. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1991. Vol. 1. 720 p.

Чжао Цзэхуа

аспирант кафедры теории музыки
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Россия, 603005, Нижний Новгород
zhaozehuajim@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-9812-3081

Zhao Zehua

Postgraduate Student at the Department of Music Theory
M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory
Russia, 603005, Nizhny Novgorod
zhaozehuajim@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-9812-3081