

RU

## Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций

Лу Шэнсинь

**Аннотация.** Цель исследования – раскрыть особенности подходов таких китайских композиторов, как Хуан Цзы и Хэ Лутин, к проблеме синтеза китайской и западной музыкальных традиций для интенсификации дальнейших поисков в этом же направлении. Научная новизна исследования заключается в выделении историографической и структурной моделей творческого наследия этих художников, что позволило прийти к следующим выводам: 1) для написания новой китайской музыки важен художественный образ, т.е. философское и эстетическое содержание китайской культуры, которое можно обнаружить не только в древней традиции (императорской), но и в национальной (по большей части крестьянской); 2) широкий спектр выразительных средств, присущих западноевропейской традиции, позволяет создавать глубоко национальные китайские произведения, а потому необходимо дальнейшее их изучение как языка выражения художественных образов китайской культуры.

EN

## Approaches of the Chinese Composers Huang Tzu and He Luting to Problem of Synthesis of the Western and Chinese Musical Traditions

Lu Shengxin

**Abstract.** The paper aims to reveal approaches of the Chinese composers Huang Tzu and He Luting to the problem of synthesis of the western and Chinese musical traditions. The researcher analyses foundation of the artists' creative searches. Scientific originality of the study involves identifying historiographical and structural models of their creativity. The conducted research allows drawing the following conclusions: 1) the new Chinese music contains an artistic image, i.e. philosophical and aesthetical components of the Chinese culture, both ancient (imperial) and national (basically peasant); 2) the West-European tradition encompasses a wide range of expressive means, which makes it possible to create typically Chinese compositions; it conditions the necessity to study them as the means expressing artistic images of the Chinese culture.

### Введение

Основным вопросом современной музыкальной культуры Китая была и остается проблема синтеза западной и традиционной музыки. Можно говорить о трех основных взглядах на эту проблему:

1. Требование полного отказа от западного влияния и возрождение традиционной китайской музыки. Одним из первых апологетов этого направления был Лианши, который еще в 1883 году опубликовал работу «Легенды о древних музыкантах» и ратовал за возвращение к идеям конфуцианской философии в музыке [10, с. 87].

2. Стремление к полному переходу к западной традиции при радикальном отказе от «пережитков прошлого». Первым и одним из основных представителей этого взгляда был Фэйши, который в книге «Теория совершенствования китайской музыки» 1903 года резко критикует традиционную китайскую музыку, указывая на ее элитарность и неспособность объединять китайский народ [Там же, с. 88].

3. Представления о возможности синтеза китайской и западной музыкальных культур, которые появились как реакция на радикальную вестернизацию Китая. Представителями этого направления в начале XX века были молодые композиторы, которые, отучившись на Западе, возвращались на родину, где происходили интенсивные социально-политические изменения. Среди тех, кого называют пионерами профессиональной музыки в китайском стиле, были: Сяо Юмэй, Чжао Юаньжэнь, Хуан Цзы и др. Именно эти музыканты взрастили следующую плеяду профессиональных композиторов, которые, как и их предшественники, продолжили работать над сложными вопросами соотношения западной теории композиции с традиционными стилевыми тенденциями китайской музыки.

Многообразие подходов к вопросу синтеза западного и китайского делает эту проблему актуальной до сих пор. Китай, как и сто лет назад, ищет и формирует свой собственный образ музыкальной культуры, свой стиль, при этом стремясь быть понятным и принятым западным миром, дабы вновь не оказаться изолированным от мирового музыкального сообщества.

Можно предположить, что изучение в исторической перспективе предлагаемых разными композиторами решений указанной проблемы позволяет уловить ключевые тенденции формирования «лика» китайской музыки и тем самым обозначить опорные точки, с которых дальнейшее развитие в этом направлении может быть продолжено (что составляет практическую значимость данного исследования).

Таким образом, в статье решаются следующие задачи: 1) раскрыть особенности подхода к синтезу западной и китайской музыкальных традиций в идеях и творчестве такого композитора, как Хуан Цзы (黄自) (1904-1938); 2) описать подход и представления о решении проблемы синтеза в музыке западного и китайского в творчестве композитора Хэ Лутина (贺绿汀) (1903-1999). В статье использован комплекс исторических методов (историко-генетический, историко-сравнительный, биографический методы), а также искусствоведческие методы (композиционный и стилистический анализ). Материалами для работы стала подборка научных и биографических трудов как рассматриваемых композиторов, так и исследователей, изучающих их творчество, а также нотные тексты некоторых произведений Хуан Цзы (花非花 – «Цветы больше, чем цветы»; 春思曲 – «Весенние мысли») и Хэ Лутина (牧童短笛 – «Пастух Пикколо» или «Звуки флейты мальчика пастуха»).

Теоретической базой исследования стали работы: 1) по истории и общей теории музыкальной эстетики (Ян Хэпин, Цай Чжунде, Сю Хайлинь, Ло Сяопин, Чжан Цянь, Ван Цянь и др.); 2) по анализу творчества Хуан Цзы (Конг Ху, Фэн Чанг-чун, Гоу Инь, Тянь Кэвэнь и др.); 3) по анализу творчества Хэ Лутина (Инь Да, Ли Шицзюнь, Кежуй Сюй, Ван Юйхэ, Се Тяньцзи).

## Хуан Цзы

Китай в 20-30-е годы XX века переживал интенсивные изменения, связанные с распадом империи и образованием Китайской Республики во главе с партией Гоминьдан. Более того, внутривосточная борьба и начало японской интервенции усугубили и без того тяжелое положение страны, приведя к серьезным экономическим и культурным потрясениям [Там же, с. 105]. На фоне всего этого, как пишет Ван Юйхе, в прибрежных городах Китая начала появляться и набирать популярность «вульгарная» музыка (например, «Песни и пляски для взрослых» и «Песни домашней любви» Ли Цзиньхуэй). Несмотря на попытки Департамента культурного образования бороться с этими тенденциями, подобная музыка стала проникать и в кинофильмы, индустрия которых также быстро становилась популярной. Пытаясь переломить ситуацию с вульгарной вестернизацией в музыке, многие китайские композиторы, в том числе и Хуан Цзы, стали создавать для фильмов музыкальные произведения, которые могли бы и воспитывать любовь к народной музыке, и быть понятными народным массам, не привыкшим к сложной традиционной мелодике [1, с. 120-123].

Именно в это время, в 1934 году, Хуан Цзы пишет свою программную статью «Как я могу создавать национальную музыку в нашей стране?» [8]. Композитор, обобщая культурную ситуацию своего времени, характеризует ее как находящуюся в состоянии большого хаоса, вызванного тем, что изначальные китайские традиции уже потеряли свою привлекательность, а западная музыка наводнила Китай огромным потоком, угрожая национальной идентичности. При этом Хуан Цзы отмечает, что новая национальная музыка находится только в самом начале своего формирования, из-за чего неизбежны споры между представителями различных взглядов на процесс становления новой музыкальной культуры.

Композитор характеризует крайние точки этого спора следующим образом: «Некоторые ошибочно полагают, что старая (традиционная) музыка, как гнилое дерево, которое не годится для резьбы, подлежит полному отвержению и замене на западную. Ошибка этих людей заключается в том, что каждое великое произведение искусства всегда представляет собой точное изображение нации и общества. Характерные особенности, проявляющиеся в народных песенках в нашей традиционной музыке, тоже являются отражением наших национальных черт» [8, с. 34]. Хуан Цзы замечает, что перечеркивать в одночасье все это культурное наследие прошлого нельзя. Но ошибочна и противоположная позиция, видящая новые пути к торжеству китайской музыки в возвращении к классическим канонам и отрицающая изучение и внимание к музыке западной.

Хуан Цзы подчеркивает, что культура имеет текучий, изменчивый характер. Сталкиваясь, культуры разных народов проникают друг в друга, усваивая тем самым когда-то чуждые черты и элементы. Композитор в своей статье напоминает сторонникам радикального отказа от западных тенденций, что го-юэ (т.е. народная музыка, характерной чертой которой является использование старинных, народных инструментов) когда-то тоже была музыкой инородцев. «Разве основные музыкальные инструменты го-юэ, – пишет Хуан Цзы, – такие как скрипка хуцин, лютя пипа и флейта, не пришли к нам в качестве заимствований из западных областей? Правда заключается в том, что мы стали считать их нашими собственными именно тогда, когда смогли “растворить” их в нашей культуре. Кроме того, если культура отдельно взятой страны не взаимодействует с иностранными культурами, у нее никогда не будет шанса на развитие. Почему музыка нашей страны достигла наивысшего расцвета во время династии Тан? Причина состоит как раз в контактах с музыкой индийских территорий, лежащих к западу от нас» [Там же, с. 36-37].

Как можно видеть, для Хуан Цзы взаимодействие с западной традицией – это, прежде всего, путь к развитию собственной национальной идентичности, путь к новым музыкальным формам и творческим открытиям. Опираясь на западную теорию композиции, музыкант экспериментировал с традиционными китайскими гармониями, а также пытался национализировать гармонии, характерные для западноевропейской традиции. Основным источником его вдохновения была традиционная классическая китайская музыка, которую он активно изучал, копируя произведения и описания древних музыкальных инструментов из «Книги обрядов» [6, с. 24]. Основным же инструментом творческих поисков для Хуан Цзы была работа с тональностью.

Можно говорить о двух основных подходах к синтезу западной и китайской музыкальных традиций в творчестве Хуан Цзы.

**1. Использование чередования тональностей.** В своих произведениях композитор обращался к такому выразительному средству, как свободное чередование тональностей внутри одного лада и между различными ладами [3, с. 37]. В художественной песне «Цветы больше, чем цветы» (1935) можно видеть частое чередование аккордов гун и юнь (т.е. двух из пяти нот пентатоники), которые очень отличаются от гармонического языка, определяемого существующими в западной музыке функциями мажорной и минорной тональности, подчеркивая тем самым стилистические особенности традиционной китайской музыки (см. Рис. 1).



Рисунок 1. Отрывок из художественной песни «Цветы больше, чем цветы» Хуан Цзы

**2. Использование составных тональностей.** На фоне однотоновой конфигурации и техник модуляции в музыке одновременно присутствует несколько тональностей, расширяя тем самым их общий состав. Таким образом, в одной и той же песне мелодическая часть строится пентатоническим звукорядом, а аккомпанирующая часть – естественным мажорно-минорным ладом, формируя при этом комбинацию различных тональностей мелодии и гармонии, что приводит к новому звучанию [Там же, с. 40].

Как можно видеть на примере художественной песни «Весенние мысли» (опубликованной в 1957 году, уже после смерти композитора), начиная с отрывка «размышлений о женихе» и до конца песни, мелодия основана на семи звуках естественного мажорного лада в тональности гун, а гармония основана на естественном миноре, и наконец, мелодия заканчивается тоническим минорным аккордом. В такой гармонической конфигурации составной тональности живое течение мелодии демонстрирует ожидания главной героини, в то время как параллельная мягкая и тусклая гармония намекает на глубокую меланхолию (см. Рис. 2).





Рисунок 2. Отрывок из художественной песни «Весенние мысли» Хуан Цзы

## Хэ Лутин

Хэ Лутин, продолжая начинания своих предшественников и ища пути слияния западной и китайской музыкальных традиций, выразил основные идеи о путях решения этой проблемы в написанном им труде «Гармония». В этой работе он утверждает: «Мы не пытаемся подражать западной музыке, но мы должны учиться у западной культуры» [2, с. 48].

Мотив опоры на западную теорию музыки был общей чертой первых композиторов новой китайской музыкальной культуры. Им удалось увидеть в западной традиции не просто чуждую культуру, а инструмент, обладающий широким спектром выразительных средств, которые могут передать в том числе и особенности китайской музыки. «Китайская музыкальная культура действительно является особой, самобытной, наполненной приятными национальными мотивами родной страны, передающимися звучным национально-восточным колоритом. Это сокровище, достойное нашего исследования. При этом для написания новой китайской народной музыки необходимо использовать западный подход, который позволит в том числе обогатить этим великолепным китайским колоритом мировую музыкальную сцену» [5, с. 15].

Однако в отличие от Хуан Цзы Хэ Лутин был хорошо знаком не с традиционными образцами китайского музыкального наследия, а с народной музыкой, которая окружала его в родной деревне, в кругу простого люда. Свое детство композитор провел в сельской местности Хунани, где, как и его родители, содержал хозяйство и скот, а также собирал дрова в горах. Его окружали местная народная культура и искусство, которое выражалось в форме Лаудон Науци (劳动号子, т.е. ритмичные песенные выкрики, сопровождающие коллективный труд на полях) или в форме других крестьянских песен. «Люди рабочего класса, – пишет композитор, – прекрасны. Они действительно лучшие мои музы для творения, их богатое и живое музыкальное наследие, которое они воспевают, сохранялось на протяжении тысячелетий. Народные песни фермеров, пастухов, разных рабочих, звук труб в работе, песни рабочих (Лаудон Науци) и баллады, которые популярны в больших сельских районах, на фабриках, все они прекрасны. Эти мелодии всегда чрезвычайно просты и красивы, и в то же время они выражают трудовой дух народа» [9, с. 37].

Более того, основной задачей написания музыки Хэ Лутин считал понимание и обращение к чувствам людей, т.е. возможность выразить их чаянья и поддержать их силой искусства. «Чтобы по-настоящему затронуть сердца народа, надо понимать их глубокие чувства», – писал этот во всех смыслах народный композитор [2, с. 48]. Отсюда не удивительно, что Хэ Лутин стал и композитором антияпонской пропаганды, стремясь поднять боевой и моральный дух народа своими произведениями.

Очарование простой природной красоты народной музыки отразилось в пьесе для фортепиано «Пастух Пикколо» (или «Звуки флейты мальчика пастуха») (1934). Эта пьеса получила первую премию в конкурсе китайских композиторов, объявленном в 1934 году русским пианистом Александром Черепнинным (1899-1977) и организованным им совместно с Сяо Юмэй (1884-1940) (один из первых композиторов новой музыкальной культуры и основатель Шанхайской консерватории). «В истории китайской фортепианной музыки, – как пишет Хуан Пин, – “Малая флейта пастушка” (другой перевод этой композиции Хэ Лутина. – Л. Ш.) – первое, самое раннее произведение, веха на пути профессиональных композиторов к подлинному художественному творчеству» [7, с. 40].

Особенностью этого произведения Хэ Лутина, по мнению Сюй Кежуй, является «сочетание тонов-подголосков в традиционной китайской полифонической музыке и контрастной полифонии западной музыки, и таким образом происходит реализация изящной идеи данного произведения, посвященной деревне на воде, – тихой и безмятежной, будто нарисованной тушью» [4, с. 46].

Структура композиции выстроена в виде трилогии А, В, А' и являет собой контраст, в котором левая рука ведет линию западной полифонической формы, а правая исполняет мелодию в национальном стиле (см. Рис. 3). Таким образом, обобщая, можно говорить о том, что национальный стиль этого произведения проявлен в следующих аспектах.

**1. Национальные черты тональности, мелодии и ритма.** Используется традиционная пятитональная система, а также уникальная техника «удвоения музыкальных фраз»: «предложение-предложение-удвоение предложения» китайской народной инструментальной музыки (эта техника воплощает в себе структурные характеристики эха, ответа и повторения). В средней части композиции используется ритм народного танца. Третья часть отличается от первой изобилием украшений в мелодии, что является одним из способов ее развития в национальной народной музыке [Там же, с. 48].



Рисунок 3. Отрывок из пьесы для фортепиано «Пастух Пикколо» (или «Звуки флейты мальчика пастуха») Хэ Лутина

**2. Национальный стиль в фактуре (гармония и полифония).** Хэ Лутин использовал черты мажорных и минорных тонов, характерных для западноевропейской музыкальной традиции, в сочетании с китайской пятитональной формой, избегая при этом противоречия между ними. Используя контрапункт двух этих мелодических линий, он объединяет их в гармоничное целое с помощью параллельного понижения на терцию и непрерывный бас, достигая, таким образом, координации стилей.

Что касается полифонического стиля этой композиции, то можно говорить о том, что композитор заимствует классические европейские полифонические техники для экспозиции и разработки, но специфические отношения контрапункта, концепция созвучия и диссонанса основаны на китайской эстетике. Музыкальные партии созданы по принципу «моя партия простая, твоя – сложная» и «твоя партия простая, моя – сложная». Когда верхняя часть активна и работает, нижняя часть переключается с контрастной полифонической мелодией, когда в верхней части есть пауза, нижняя часть «кусает» конец верхней части и бежит по пути, как «кусающий хвост рыбы» [Там же, с. 49].

## Заключение

Хуан Цзы, принадлежавший к интеллигенции, и Хэ Лутин – выходец из крестьянской среды, при неизбежном различии в мировоззрении, стремились к одной и той же цели – к созданию новой китайской музыки. Специфика социальных условий становления каждого из этих композиторов повлияла только на то, что дух китайской музыки они искали в разных плоскостях китайской культуры: Хуан Цзы находил вдохновение в древнекитайских музыкальных традициях, а Хэ Лутин – в простых народных напевах. Таким образом, можно видеть, что для поиска и формирования новой музыкальной культуры Китая отправной точкой могут стать любые жанры, стили, направления китайской музыки.

В творчестве рассмотренных нами композиторов представлены различные способы достижения синтеза национальной и западноевропейской музыкальных традиций. Хуан Цзы в начале своей творческой карьеры писал музыку почти только в западном стиле и, прожив относительно короткую жизнь (умер в 34 года), не успел развить свой подход так, как это сделал его ученик. Хэ Лутин, двигаясь по следам своего предшественника, смог пройти дальше работы с тональностями и, воплощая идею синтеза китайского и западного, экспериментировал с мелодией, ритмом, фактурой и структурой музыкальной композиции. Он стремился выразить на языке западной традиции то, что звучало в его сердце.

Опираясь на проделанную работу, можно сформулировать следующие выводы.

1. Важной составляющей новой музыки в китайском стиле должно стать содержание, т.е. художественный образ, который мог бы лечь в основу музыкального произведения. Как было указано выше, Хуан Цзы и Хэ Лутин искали такое содержание в разных областях китайской культуры, как традиционной, так и народной. Представляется, что и та и другая позволяют обнаружить философскую, эстетическую основу китайской культуры, затронуть чувства и откликнуться в переживаниях слушателей.

2. Западная теория музыки предоставляет широкий спектр выразительных средств для написания глубоко национальных произведений, а потому работа по поиску подходов к синтезу западной музыкальной

традиции и китайской национальной культуры должна продолжаться. Можно предположить, что дальнейшие поиски новой китайской музыки приведут к созданию композиций близких и интересных не только китайским, но и западным слушателям.

Перспектива дальнейших исследований рассмотренной темы может заключаться, во-первых, в продолжении анализа подходов к решению проблемы синтеза китайской и западной традиций в творчестве других китайских композиторов. Во-вторых, важным представляется изучение произведений западных композиторов, апеллировавших в своем творчестве к китайской культуре. Представляется, что синтез китайской и западной музыкальных традиций может быть плодотворным не только для новой китайской музыки, но и для европейской культуры, ищущей новые горизонты развития.

#### Список источников

1. Ван Юйхэ. История новой современной музыки в Китае / на китайском языке. Пекин, 1984. 158 с.
2. Ван Юйхэ. Пятьдесят лет творческой жизни товарища Хэ Лутина // Избранные произведения Хэ Лутина / на китайском языке. Пекин, 1983.
3. Гоу Инь. Эстетические особенности художественных песен Хуан Цзы / на китайском языке. Пекин, 2007. 58 с.
4. Кежуй Сюй. Хэ Лути и современное музыкальное образование в Китае: дисс. ... д. ист. н. / на китайском языке. Чанчун, 2012. 186 с.
5. Се Тяньци. Сравнительное исследование искусства Хуан Цзы и Хэ Лутина / на китайском языке // Журнал Синхайской консерватории. 1986. № 3.
6. Тянь Кэвэнь. О развитии Хуан Цзы идеала национальной музыки / на китайском языке // Хуан Чжун. 1988. № 8. С. 24-26.
7. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: дисс. ... к. иск. СПб., 2008. 160 с.
8. Хуан Цзы. Как я могу создавать свою национальную музыку? / на китайском языке // Музыкальное искусство. 1984. № 4. С. 34-38.
9. Хэ Лути. Избранные работы Хэ Лутина / на китайском языке. Гуанчжоу, 1986. 258 с.
10. Цзюй Цихун. Творчество в размышлениях и спорах - мой путь к изучению истории современной китайской музыки / на китайском языке. Пекин, 2016. 460 с.

#### Информация об авторах | Author information



Лу Шэнсинь<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург



Lu Shengxin<sup>1</sup>

<sup>1</sup> The Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

<sup>1</sup> 383802865@qq.com

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 24.12.2020; опубликовано (published): 09.04.2021.

**Ключевые слова (keywords):** китайские композиторы; синтез западной и китайской музыкальных традиций; теория музыки; Chinese composers; synthesis of western and Chinese musical traditions; music theory.