

REFERENCES

1. Dikov, B. A. (1956), *O dykhanii pri igre na dukhovyykh instrumentakh* [About breathing when playing wind instruments], Moscow, Muzgiz. (in Russian).
2. Du, Enn Thao (2002), Arts saxophone, Sychuan. (in Chinese).
3. Londeix, J.-M. (2014), Parameters saxophone, Bejgin. (in Chinese).
4. Mule, Marcel (1944), *Trente Grands Exercices ou Études Toutes Saxophones* [Thirty Great Exercises or Studies All Saxophones], Leduc. (in French).
5. Wu, Chzhan (2010), The eminent professor of saxophone, Bejgin. (in Chinese).
6. Shaposhnikova, M. *K probleme stanovleniya otechestvennoy shkoly igry na saksofone* [On the problem of the formation of the Russian school of playing the saxophone], *Aktual'nye voprosy teorii i praktiki ispolnitel'stva na dukhovyykh instrumentakh: Sbornik trudov* [Actual problems of the theory and practice of playing wind instruments: Proceedings], Moscow, GMPI of Gnesin's, pp. 22–37. (in Russian).
7. Jan, Czja Sian (2004), Playing the saxophone school, Kcharbin. (in Chinese).

УДК 78.421+78.2

Янь Чжихао

**ПРИЙОМИ ІМІТАЦІЇ ЗВУЧАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ІНСТРУМЕНТІВ  
У ФОРТЕПІАННИХ ТРАНСКРИПЦІЯХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

*У статті досліджено фортепіанні транскрипції китайських народних інструментальних п'єс, в яких відтворені тембральні особливості звучання китайських народних інструментів. Розглянуто специфіку відтворення прийомів звучання національних інструментів у фортепіанних транскрипціях композиторів Китаю ХХ ст. Охарактеризовано застосування прийомів імітації звучання народних інструментів на прикладі окремих творів малих форм.*

**Ключові слова:** транскрипція, національні інструменти, тембр, прийоми фортепіанної гри, жанр.

Янь Чжихао

**ПРИЁМЫ ИМИТАЦИИ ЗВУЧАНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ  
В ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

*В статье исследованы фортепианные транскрипции китайских народных инструментальных пьес, в которых отображены тембральные особенности звучания народных инструментов. Рассмотрена специфика отображения приёмов звучания национальных инструментов в фортепианных транскрипциях композиторов Китая ХХ века. Охарактеризовано применение приёмов имитации звучания народных инструментов на примере отдельных произведений малых форм.*

Jan Chzhychao

**IMITATION METHODS OF NATIONAL INSTRUMENTS SOUNDING  
IN FORTEPIANO TRANSCRIPTIONS OF CHINESE COMPOSERS**

*The first examples of author composing creativity in China, which appeared in VI century, show their attention on the tight connection of the national instrumental musician with poetic word. Till the end XIX century already have been existed a lot of author music compositions for national instruments, the most usable were brass and strings. While the improvement of music instruments the*

*very important became the aspects of finical conformity of timbre sounding separate of them with some direct images and mood.*

*Combining European composing art traditions and Chinese national music is expressed in the art of such composers: Cho Lu Tin, Ma Sy Tsun, Lui Tszy, Ma Ke, Lee Chuan Chzsy and others. Their art is intended mostly around program cyclic and small music forms.*

*Fastly comprehended the "orchestra" possibilities of fortepiano, composers of China tried to recreate these impressions in the national art. They were attracted by fortepiano versatility, which has the wide amplitude of dynamic and technical possibilities, can fully perform colors of some national instruments sounding, can occupy the widest diapason of tessiture sounding and dynamic shades. An important became the possibility of wealth of technic piano methods – wide accords placing, usage of accord and interval passages glissando, repetitions, melisms and others.*

*This caused the genre processings and translations emphasis for fortepiano in the art of Chinese composers and their willing to imitate the sounding of native instruments: Van Tszyan Chgon – native songs and instrumental compositions translations "Lyuyan River", "Hundred of birds bows to phoenix", "Colorfull clouds in the moonlight"; Chgou Guan – cycle of variations on the native songs themes of the northern region Shansi; Lee Inn Hai "The moonlight and flowers on the spring river", "Three goodbyes with Yanguan outpost"; Chen Pey Sun – the student of Russian composer and pedagogue Vepryk – famous as the unbelievable master of fortepiano recreation of timber specialties of Chinese native instruments: "The Autumn moon under the silent lake", "Flowers of jasmine", "Thunder while the dry season", cycle "Variations on the Guandun native melodies themes".*

*An example of arrangement by Chu Van Chua of the play "Moon image in two sources" is most significant in essence of instrumental Chinese music imaging sense, directed by the timber characteristics instrumentalities to thinly detalize the figurative meaning of the composition, willing to recreate the resting state, endless and unhurried visioning of the nature pictures and reflections on its background about existence and structure of the universe. Also this example is a significant in the sense of deep willing of Chinese composers to recreate national instrumental traditions with the instruments of European fortepiano and to adapt it into continuum of the national culture of China.*

**Key words:** *transcription, national instruments, timber, methods of fortepiano play, genre.*

Фортепіанна творчість композиторів Китаю ХХ ст. характеризується значною кількістю похідних жанрів, особливе місце серед яких займають транскрипції інструментальних творів народної музики. З метою адаптації європейського інструмента фортепіано в континуум національної культури Китаю утвердилася загальна тенденція відтворення за його допомогою особливостей звучання національних інструментів піпи, сони, ерху та ін. Це дало змогу відтворення засобами тембрових характеристик емоційного та художнього змісту національної музики.

Тенденція використання у фортепіанній творчості композиторів Китаю прийомів імітації звучання національних інструментів висвітлена в окремих працях китайських дослідників, опублікованих у Китаї та в Росії. Проблеми розвитку фортепіанної музики Китаю періоду Новітньої історії розглянуті в праці Бу Лі [1], фортепіанна творчість китайських композиторів у контексті тенденцій новітньої епохи – в праці Ван Анью [2], проблеми інтеграції національних та європейських традицій у фортепіанній творчості композиторів Китаю в праці Ван Ін [3].

Мета статті – окреслити коло найвизначніших фортепіанних транскрипцій народної інструментальної музики у творчості композиторів Китаю ХХ ст. та визначити значення прийомів імітації звучання національних інструментів у них.

Від початку 1930-х років у Китаї після відкриття ряду перших консерваторій і факультетів композиції розпочався стрімкий розвиток національної композиторської школи. Прояви композиторської творчості відразу визначилися в двох напрямках: у розвитку традицій національного музикування і засвоєнні європейських традицій.

До відкриття перших спеціальних навчальних музичних закладів, які готували професійних музикантів, народне інструментальне музикування в Китаї пройшло багатомісячний

шлях свого розвитку. Композиторська творчість тривалий час була анонімною, але від початку VI століття окремі твори стали відомими як прояви авторської творчості. До них належать перші пісні в супроводі ерху або піпи придворного композитора Шен Юе, який служив при дворі імператора Цина. Створюючи їх, Шен Юе вперше звернув увагу на тісний інтонаційний та ритмічний зв'язок національної інструментальної музики і китайської мови [3, с. 86]. Його твори стали ранніми прикладами розуміння нерозривного зв'язку поетичного слова й музичного інструментального супроводу. Це надихало до втілення поетичних образів у музиці та, як результат, викликало інтенсивний розвиток інструментальних жанрів. Яскравим прикладом давньої інструментальної музики можуть слугувати й композиції придворного композитора Вей Лян Фу, котрий працював у кінці XV століття при дворі імператора Міна.

До кінця XIX ст. існувало вже дуже багато авторських музичних творів для національних інструментів, найбільший ужиток серед яких отримали духові та струнні. В ході вдосконалення музичних інструментів важливими стали аспекти розвитку афектаційної відповідності тембрового звучання окремих з них із певними визначеними образами й настроями.

Серед духових інструментів найчастіше використовували гобої сона та білі, губний орган шен (його виробляли з гарбуза, а звучання асоціювалося з голосом фантастичного птаха фенікса), велике розмаїття флейт: сяо (продовгаста), шуді (вертикальна), чі та ді (поперекові), пайсяо і люй (багатостовбурні), зюйді (її м'який звук застосовували для вишуканих ліричних мелодій), банді (для емоційних та пристрасних мелодій). Серед струнних інструментів найбільше поширилися ерху, сиху і хуцина (смичкові), цина, саньсянь та піпа (щипкові).

Давня китайська інструментальна музика представлена великою кількістю творів для різноманітних солюючих національних інструментів або поєднання двох чи трьох з них. Найпопулярнішими серед інструментальних творів, що збереглися до наших днів і основою яких стала народна мелодія, є композиції невідомих музикантів або авторські композиції, створені на межі XIX–XX ст. До них належать “Місячне сяйво і квіти на весняній ріці”, “Квіти на ріці Чунцзян місячної ночі”, “Різнокольорові хмари женуться за Місяцем”, “Сотні птахів вклоняються феніксу”, “Про зимову сливу”, “Місячна ніч над весняною рікою”, “Відображення місяця у двох джерелах”, “Весняна зірка освітлює небо”, “Дощ шмагає по листі бацзяо”, “Ранкові приморозки”, “Про могили Гуан”, “Засада з усіх боків”.

Тематично ці п'єси можна згрупувати за двома ознаками: зображення картин природи (квіти, Місяць, нічний пейзаж, звукове відтворення картин природи у різні пори року) та оспівування героїчних подвигів народних героїв. Завдяки різноманітним численним транскрипціям і перекладам для фортепіано ці твори сьогодні стали дуже відомими не лише в Китаї, а й далеко за його межами. В різноманітних версіях виконавці постійно вводять їх до концертних програм, а також до програм міжнародних виконавських музичних конкурсів.

Національна інструментальна культура найактивніше розвивалась у періоди правління династій Чжоу, Хань, Тан, Мін, Юань, Цин та Цисі. Паралельно з розвитком національної інструментальної музики упродовж тривалого періоду відбувалось активне ознайомлення китайського населення з європейською музичною культурою та її інструментарієм. Незважаючи на значну “закритість” Китаю від життя зовнішнього світу, пов'язану зі специфікою багатоголіткового правління різноманітних імператорських династій та їх боротьби проти проявів вільнодумства, вже від початку XIX ст. тут розпочалася практика виступів європейських оркестрів і солістів. Хоча європейська музика напочатку проникала до Китаю, головним чином, через Японію, а згодом – Росію, а не безпосередньо з європейських країн, усе ж до кінця XIX століття при дворах імператорів почали працювати перші професійні виконавці на європейських інструментах, а незабаром і окремі інструментальні ансамблі [1, с. 51]. Спочатку це були виконавці переважно на духових (флейта, кларнет, гобой, труба; від початку XX ст. у Китаї почали адаптувати й саксофон) та струнних інструментах, першими з яких прижилися європейська арфа, скрипка і контрабас.

Щодо питання інтеграції європейського інструменталізму, то в Китаї особливо важливе значення мало поширення дедалі більшої можливості отримання молоддю цієї країни професійної музичної освіти в Європі. Одними з перших, хто здобув фундаментальну

європейську музичну освіту, стали Сяо Юмей (Xiao Youmei, 1884–1940), який закінчив Лейпцігську консерваторію, і Сянь Сінхай (Xian Xinghai, 1905–1945) – закінчив Паризьку консерваторію в класі композиції Венсана д'Енді та Поля Дюка.

Розуміючи проблему необхідності реформування музичної освіти у Китаї, Сяо Юмей у 1919 р. став ініціатором відкриття при Пекінському університеті першого музичного факультету, де вперше для навчання студентів запровадив європейські програми. У 1927 р. його було призначено ректором першої, відкритої в Китаї консерваторії у Шанхаї, куди він запрошував працювати, у тому числі, спеціалістів з Європи та Росії. Зі студентського колективу консерваторії Сяо Юмей створив перший у Китаї оркестр європейського зразка [2, с. 29]. Важливим у цьому аспекті стало відкриття в консерваторії фортепіанного факультету й уведення фортепіано як обов'язкової дисципліни на інструментальному та вокальному факультетах.

Сянь Сінхай, повернувшись до Китаю в середині 1930-х років, невдовзі став провідним композитором, який створив багато патріотичних пісень. Він є автором “Маршу китайських студентів”, двох симфоній і чотирьох кантат, в яких поєднав традиції європейської композиторської творчості та китайського національного інструментального музикування.

Поступово створення композицій для фортепіано набуло значного поширення. У творчості композиторів Хо Лу Тіна, Ма Си Цуня, Люй Цзи, Ма Ке, Лі Хуань Чжи та інших варто відзначити стрімку появу дуже великого та різноманітного репертуару для фортепіано, але жанрове різноманіття творів для цього інструмента досі залишається не дуже широким.

Розвиток фортепіанної композиторської творчості зосереджений, в основному, довкола камерних музичних форм і програмних циклічних. Незважаючи на стрімкий розвиток соїтного та сонатного жанрів, досі ще нема національного фортепіанного концерту. Виняток становив Концерт для фортепіано з оркестром “Жовта ріка” як колективний твір восьми китайських композиторів. Цей твір – переклад створеної у 1939 р. кантати видатного композитора Сянь Сінхая “Жовта ріка”, на теми багатолітньої війни китайського народу проти японських загарбників. Текстами кантати стали патріотичні вірші Гуан Вейжана (Guang Weiran). Завдяки ідеологічному змістові текстів кантати цей концерт – єдиний приклад збереження забороненого в часи культурної революції “реакційного імперіалістичного фортепіанного мистецтва Заходу”. Образ ріки Хуанхе (Жовтої ріки), як і сама кантата Сянь Сінхая, є символами об'єднання китайського народу. Крім патріотичних пісень Вейжана, у концерті використані мелодії патріотичної пісні “Червоний Схід”, яку в тих роках вважали неофіційним гімном Китаю.

У фортепіанній творчості композиторів Китаю одне з провідних місць займають жанри обробок, перекладів, парафразів, аранжувань і транскрипцій найулюбленіших інструментальних творів для національних музичних інструментів, а також переклади уривків з національних симфонічних, хорових та оперних творів.

Звернення до даних жанрів за посередництвом фортепіано в результаті привело до своєрідної “європеїзації” китайської національної музики і виведення її на рівень світової відомості і популярності.

В європейській музиці згадані жанри отримали найзначніше поширення у творчості композиторів ще від початку XIX ст. Китайські композитори, засвоюючи можливості фортепіано, розпочали свої спроби лише на початку 1930-х років. Перші ж твори показали необмежені можливості видобування з фортепіано неповторних ефектів і можливості спілкування за його посередництвом з найширшою аудиторією.

Швидко досягнувши “оркестральні” можливості фортепіано, композитори Китаю намагалися відтворити ці враження у національній творчості. Їх притягала універсальність фортепіано, яке володіє дуже широкою амплітудою динамічних і технічних можливостей, у великому достатку може відтворювати барви звучання окремих національних та європейських інструментів, а також цілих оркестрів, здатне охопити найширший діапазон теситури звучання і динамічних відтінків. Важливою стала можливість використання багатства технічних піаністичних прийомів – репетицій, широкого розміщення акордів та їх послідовностей, використання акордових і октавних пасажів, гліссандо, репетицій, форшлагів та ін.

Це привело до виділення серед китайських композиторів та піаністів-виконавців плеяди тих, для кого жанри транскрипцій і перекладів для фортепіано зайняли найважливіше місце.

Ван Цзянь Чжон (нар. у 1933 р.) – один з найпопулярніших китайських композиторів, закінчив консерваторію у Шанхаї. Від 1950 р. він працює професором Шанхайської консерваторії по класу композиції і фортепіано, а також спеціальним композитором Центрального оркестру Шанхаю, для якого створив переклади для фортепіано з творів китайської народної пісенної та інструментальної творчості. Завдяки надзвичайній мальовничості, всенародній популярності й багатьом складним технічним прийомам його переклади стали обов'язковими творами програм усіх конкурсів піаністів, що проводять у Китаї [2, с. 67]: “Ріка Люйян”, “Сто птахів, що вклоняються феніксу”, “Про зимову сливу”, “Червоні квіти на горі”, “Радість свободи”, “Кольорові хмари в місячному сяйві” та ін.

Чжоу Гуань (нар. у 1928 р.) закінчила Пекінську консерваторію і стала першою китайською піаністкою, що отримала у міжнародних змаганнях світу (Міжнародний конкурс імені Р. Шумана, 1956) першу премію. Вона є авторкою багатьох перекладів китайської національної музики для фортепіано, серед яких найзначніший – цикл Варіацій на теми народних пісень північного району Шаньсі. Цей твір став однією з перших спроб імітації засобами фортепіано звучання національних інструментів піпи та сони [2, с. 129].

Лі Ін Хай (1927–2007) – випускник Шанхайської консерваторії. Його творчі уподобання багато років були спрямованими на дослідження регіональної музичної народної творчості, за результатами яких у 1975 р. видана праця “Тональність і гармонічна мова народності Хань”. У композиторській творчості його дослідження втілювалися в транскрипціях для фортепіано ханських інструментальних п'єс “Місячне сяйво і квіти на весняній ріці” та “Три прощання із заставою Янгуань”.

Чень Пей Сюнь (1922–2006) створив ряд транскрипцій народних пісень і танців для фортепіано. Серед композиторів Китаю він відомий як неперевершений майстер роботи над відтворенням за посередництвом фортепіано тембральних особливостей китайських народних інструментів. Чень Пей Сюнь фундаментально вивчив композиторську техніку П. Хіндеміта і кілька років присвятив продовженню своєї освіти у Московській державній консерваторії, куди вступив до класу професора Олександра Веприка з метою більш глибокого вивчення інструментовки [3, с. 90]. Знання, отримані у видатного російського композитора та педагога проявились у Першій симфонії, за яку Чень Пей Сюня було удостоєно багатьох премій. У роки “культурної революції” партитура твору була втрачена. В 1980-х роках авторові довелося наново переписати партитуру, відтворюючи її в пам'яті.

Результатом досвіду, отриманого в О. Веприка, також стали переклади і транскрипції для фортепіано китайських народних інструментальних творів. Серед них – “Осінній місяць над тихим озером”, “Квіти жасмину”, “Трім під час сухого сезону” та цикл “Варіації на теми гуандунських народних мелодій”. У цих творах автор проявив себе як глибинний знавець інструментовки і неперевершений майстер імітації звучання народних інструментів ерху та піпи за посередництвом фортепіано.

У наведених прикладах щодо стилістики транскрипцій і перекладів для фортепіано та втілення тенденцій нової епохи важливе загальне прагнення композиторів до імітації звучання народних інструментів.

Серед найулюбленіших інструментальних творів Китаю, що зазнали в композиторській практиці найбільше аранжувань та перекладів, – п'єса “Відображення місяця у двох джерелах”. В оригінальному народному варіанті її виконують на ерху – двохструнному смичковому інструменті, який називають “китайською скрипкою”. Гриф ерху виготовлюють з особливих порід дерев – рожевих або чорних. Внизу знаходиться коробка, матеріалом якої є шкіра змії. Вона виконує функцію резонатора. Ерху має дві металеві струни, звук з яких видобувається спеціальним способом наканіфоленим смичком і притисканням пальцями струн, не торкаючись грифу. Хоча ерху й називають китайською скрипкою, її слід тримати у вертикальному положенні на колінах.

Звучання цього інструмента дуже м'яке і виразне, нагадує близький до фальцетного людський голос. Завдяки звуковидобуванню за посередництвом двох боків смичка створюється

ефект максимально можливого безперервного легато. Ці особливості звучання ерху дають можливість чуйного і тонкого створення пейзажних замальовок, відчуття нічного аромату води та квітів, станів милування на самоті природою, спокою людини, яка наодинці з природою віддається філософським роздумам про красу світу, його безконечність, марність метушні й надмірної емоційності.

Виконання п'єси “Відображення місяця в двох джерелах” у фортепіанному аранжуванні для відтворення звучання ерху потребує від виконавців особливої точності в інтерпретації образів цього твору, уваги до штрихів *legato* та *touché*, виконання мелізмів.

У практиці китайських композиторів відомі приклади різних перекладів цієї п'єси для фортепіано, одним з кращих серед яких є аранжування Чу Ван Хуа. Краса мелодії та особлива одухотвореність народної п'єси надихнула, напевно, найбільшу кількість композиторів та виконавців Китаю на створення перекладів й аранжувань її теми і для інших інструментів європейського симфонічного оркестру – скрипки, віолончелі, арфи, гобоя та саксофона.

Отже, наслідування засобами фортепіано звучання національних інструментів цини, піпи та ерху й імітація у фортепіанній фактурі прийомів гри на них показали можливість збагачення виразових можливостей фортепіано.

Наведені приклади є особливо показовими у сенсі відображення сутності інструментальної музики Китаю, мета якої – засобами тембрових характеристик тонко деталізувати образний зміст твору, відобразити стани умиротворення, спокою, нескінченного неквапливого споглядання картин природи та філософських роздумів на її фоні про буття й будову всесвіту. Також запропоновані приклади транскрипцій національних п'єс для фортепіано підтверджують глибинне прагнення китайських композиторів відтворювати національні інструментальні традиції засобами європейського інструмента і, таким чином, адаптувати його в континуум національної культури Китаю.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бу Лі. Розвиток фортепіанної музики в Китаї періодів Нової та Новітньої історії / Лі Бу // Вісник консерваторії імені Сі Сінхая [кит. мовою]. – Гуаньчжоу, 2004. – С. 48–87.
2. Ван Анью. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи / Анью Ван [кит. мовою]. – Ухань : Вид-во Сіаньського університету, 2004. – 264 с.
3. Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве композитора Ван Лисана / Ин Ван // Общественные и гуманитарные науки. – СПб. : Российский государственный педагогический университет им. А. Герцена, 2009. – С. 85–92.

### REFERENCES

1. Boo, Lee (2004), Development of fortepiano music in China while the New and the Newest History, Journal of Si Xinghai Conservatory, Guangzhou, pp. 48–87. (in Chinese).
2. Van, Anue (2004), A research of Chinese fortepiano compositions in the context of new epoch harmony, Wuchan, Publishing the University of Xian. (in Chinese).
3. Van, Inn (2009), *Integratsiya natsional'nykh traditsiy i evropeyskogo muzykal'nogo opyta v tvorchestve kompozitora Van Lisana* [Integration of national traditions and European musical experience in the art of composer Van Leesan], *Obshchestvennye i gumanitarnye nauki* [Social and Humanities Sciences], Saint Petersburg, Russian State A. Gertsen Pedagogical University, pp. 85–92. (in Russian).