

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

Дун Вань

**Специфика фортепианной партии в обработках народных напевов
и художественных песнях композитора Ли Инхая**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор
Гуревич_Владимир Абрамович

Санкт-Петербург
2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. Творческая биография Ли Инхая	10
1.1. Детство и юность (1926–1945)	10
1.2. Период после основания КНР (1945–1966)	12
1.3. Период «культурной революции» (1966–1976)	14
1.4. Поздний период (1976–2007)	15
Глава 2. Общая характеристика фортепианного творчества Ли Инхая	17
2.1. Главное направление фортепианного творчества – переложение народных песен	17
2.2. Использование китайской ладовой структуры в качестве теоретической базы фортепианного творчества	18
2.3. Структурно-тематический анализ фортепианных переложений национальных мелодий	19
2.4 Претворение звучания национальных инструментов и трудовых песен в фортепианных пьесах Ли Инхая	24
2.4.1. Мягкое звучание старинного циня	25
2.4.2. Лирическое звучание пипы	29
2.4.3 Яркий колорит запевов (трудовых песен)	33
Глава 3. Особенности исполнения фортепианных произведений Ли Инхая	36
3.1. Исполнительская специфика фортепианных переложений	36
3.2. Сочетание авторского и исполнительского видения произведения	37
3.3. Основы исполнительской техники	38
3.4. Постигание тембрового качества звука	40

3.5. О динамике и ее значении	43
3.6. Применение педали	45
Глава 4. Художественные песни Ли Инхая: синтез вокальной и фортепианной партий	49
4.1. Синтез музыки и поэзии – сердцевина китайской культуры	51
4.2. Песня как детище поэзии и музыки	54
4.3. Эстетическая ценность и художественное очарование песенной поэзии	59
4.4. Жанровые разновидности художественной песни	64
4.5. Ладовая основа жанра художественной песни	70
4.6. Гармоническая структура художественной песни	74
4.7. Фортепианная партия и ее место в драматургии песенного жанра	78
Глава 5. Стилистические особенности цикла художественных песен Ли Инхая «Три танских поэмы» как отражение синтеза вокальной и фортепианной партий	82
5.1. Анализ песни «Весенний рассвет»	85
5.2. Анализ песни «Ночью причалил к мосту Клёнов»	104
5.3. Анализ песни «Поднимаюсь на башню Аистов»	127
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	151
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	155
Приложение 1. Хронограф жизни и творчества Ли Инхая	184
Приложение 2. Список фортепианных произведений Ли Инхая	187

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Ли Инхай (1926–2007) – выдающийся представитель китайской музыкальной культуры второй половины XX века, композитор, музыковед, педагог. За шесть десятилетий творческой деятельности ему удалось разработать оригинальную концепцию национального композиторского стиля, основанного на традиционных китайских жанрах, и соединить его с современной исполнительской техникой. В результате, Ли Инхай создал множество музыкальных произведений, наполненных ясным национальным колоритом. Его творчество не только включает в себе новаторский подход композитора к созданию музыкальных произведений, оно также играет важную роль в продвижении в широкие слушательские круги древнего музыкального наследия.

Фортепианные произведения Ли Инхая передают китайские классические эстетические идеи, раскрывают стилистические принципы современной профессиональной китайской музыки. Несомненно, творчество Ли Инхая имеет эпохальное значение как для истории китайской национальной музыки в целом, так и непосредственно китайской фортепианной культуры.

В центре исследования – обработки Ли Инхаем народных мелодий для фортепиано, ставшие национальной классикой. Их появление семь десятилетий назад стало поворотным моментом эволюции китайского музыкального искусства, убедительно доказав перспективность подобного рода жанровых решений для включения Поднебесной в процесс развития мировой композиторской школы и, одновременно, демонстрируя естественную связь китайского мелоса с европейским гармоническим мышлением.

В орбите внимания диссертации – роль фортепианной партии в художественных песнях (романсах) Ли Инхая. Их появление связано с особой функцией жанра художественных песен в китайской музыке. Этот жанр представляет собой синтез вокальной и фортепианной партий и дает возможность обратиться к общеэстетическим и музыкально-поэтическим основам китайской культуры. Подробный анализ художественных песен, охватывающий разные

аспекты их содержания и структуры, позволяет понять принципиально новаторскую сущность фортепианной драматургии вокальных сочинений, фокусирующей внимание на раскрытии внутреннего мира героя, его помыслов и побуждений. Фортепианная партия не просто аккумулирует и усиливает эмоциональную сущность поэтического текста. Она зачастую предвосхищает драматургическое решение целого, направляя его ход. Названное определяет актуальность исследования.

Степень разработанности темы исследования. Сочинения Ли Инхая в целом, и, в первую очередь, фортепианные опусы, составляющие основу наследия композитора, привлекают внимание ученых. Творчество Ли Инхая стало предметом исследований Фан Цзуина, Дин Ли, Цзи Бинбин, Се Хун, Цзяо Фэн, Чжао Агуана, Ван Мин, Бянь Мэн, Су Дзенхуа, Фэн Сяоган, Сюй Юфан, Го Тянь, Ван Аньчао, Го Хэчу, Люй Чэна, Су Ланьшэнь, Сюй Пинли, Фэн Гуаньюя, Цзян Цзян, Ци Цзифэна, Чжао Дунмэй, Ян Шаньбу, Го Хунси, Пэн Юнцзюнь, Фань Цзинься. Среди работ на русском языке следует выделить цикл публикаций Ван Ин, охватывающих широкий круг вопросов, связанных с разными сторонами современной китайской фортепианной культуры, в том числе сочинениями Ли Инхая. И в Китае, и в России Ли Инхай, конечно, фигурирует во всех крупных трудах по истории современной китайской музыки и фортепианного искусства (монографии и статьи С.Айзенштадта, У Ген-Ира, Бянь Мэн, Сюй Цзянь, Тун Даоцзинь, Сюэ Вэйэнь, Ван Исюань, Ван Сяои, Ван Фан, Вэй Тингэ, Дун Вэйвэй, Жэнь Цзиньвэнь, Лан Ли, Ло Аньци, Лю Лина, Лю Сысы, Лю Цзе, Лю Цзюньцзюнь, Сюй Мэйяо, У Гочжу, Гао Сяогуан, У Цюн, Хэ Сыюань, Цай Сунци, Цай Синцзы, Цинь Чуань, Цю Жуйфан, Цюй Гэ, Цянь Юньшань, Чжан И, Чжан Минь, Чжан Яньнань, Чжэн Юань, Чжэн Ян, Чэнь Дэнси, Ян Чжэнцзюнь, Хуан Янь, Янь Фэй, Фань Юй, Цинь Цинь, Цюй Ва). Специальных обобщающих исследований по фортепианной музыке Ли Инхая на русском языке до сей поры не появилось, да и китайские публикации носят в основном частный характер и касаются конкретных проблем стили-

стики и интерпретации фортепианных опусов композитора во главе с классической «Китайской флейтой и барабаном в сумерках», вовсе не затрагивая роль фортепианной партии в камерно-вокальных сочинениях Ли Инхая. В итоге на сегодняшний день имеется ряд статей о фортепианных произведениях Ли Инхая, но при этом отсутствует обобщенная оценка и целостный анализ фортепианного творчества композитора, что и стало стимулом для написания нашей работы, делая ее особенно актуальной.

Объектом исследования выступает фортепианное и камерно-вокальное творчество Ли Инхая.

Предметом исследования является специфика фортепианной партии в обработках народных напевов и художественных песнях Ли Инхая.

Цель исследования – выявление приемов взаимодействия традиционной китайской музыки и современной композиторской техники в произведениях Ли Инхая.

Задачи исследования:

- характеристика жизненного пути композитора в контексте исторических событий того времени;
- анализ форм и методов фортепианного переложения национальных мелодий,
- характеристика основных специфических принципов исполнения на национальных музыкальных инструментах и их претворения в произведениях композитора,
- комплексный анализ цикла художественных песен (романсов) композитора с учетом выявленных особенностей его индивидуального стиля.

Теоретико-методологическая основа диссертации. Методологическая основа диссертации – гносеологический комплекс, опирающийся на современную методологическую базу музыковедческой науки: герменевтику, компаративистику, семиологию, структурализм и др. В поле зрения автора – методологические принципы, зафиксированные в трудах российских и зарубежных музыковедов, в том числе переведенных на китайский язык изданиях трудов

А. Шенберга, Ф. Ламперти, И. Способина, П. Хиндемита, публикациях Г. Шнеерсона, С. Айзенштадта, Е. Васильченко, П. Гайдай, М. Кравцовой, О. Никитенко, У Ген-Ира, Пэн Чэна и др.

Методы исследования. В исследовании применялся комплексный подход, сочетающий различные методы анализа: исторический, теоретический, индуктивный, аналитический, структурно-типологический, сравнительный.

Материал исследования – фортепианные и камерно-вокальные произведения композитора, труды, посвященные китайской музыкальной культуре, в частности становлению фортепианного творчества в Китае. Работы по китайской классической поэзии, об особенностях национального музыкального стиля, включая стилистику сочинений и исполнительской техники игры на народных инструментах. Труды по теории лада, гармонии, анализу форм, полифонии и т.д. Публикации, рассказывающие об интерпретации фортепианных и вокальных опусов Ли Инхая.

Положения, выносимые на защиту:

1. Творчество Ли Инхая – явление китайской художественной культуры, основанное на органичном синтезе национальных и интернациональных элементов, образующих неразрывное стилистическое единство.

2. Композитору удалось найти свой путь воплощения китайского интонационного начала в условиях быстро изменяющегося китайского социума, опирающийся на творческое претворение традиционных и новейших эстетических идей.

3. Краеугольным камнем композиторского мастерства Ли Инхая является высокий уровень профессионализма, позволяющий ему равноценно владеть различными манерами письма и претворять их на практике.

4. Рецепция и адаптация европейской композиторской техники к национальному материалу получили законченное выражение в фортепианной музыке Ли Инхая, их претворение заложило основы поступательного развития китайской фортепианной культуры конца XX – начала XXI веков и оказало

огромное влияние на деятельность последующих поколений китайских авторов и исполнителей.

5. Жанровая специфика творчества Ли Инхая привела его к логически выверенному решению проблемы включения фортепиано в онтологический процесс эволюции как собственно фортепианного искусства Поднебесной, так и «смежных» жанровых категорий, в особенности, камерно-вокальной сферы, где мастеру удалось найти и утвердить разнообразные версии соединения вокального и фортепианного сегментов композиторского творчества.

Научная новизна работы заключается:

- в осуществлении комплексного исследования основных жанровых компонентов фортепианного творчества композитора Ли Инхая;
- в актуализации многоуровневого анализа, посвященного процессу слияния национальной музыки и современной композиционной техники;
- в исполнительском анализе, направленном на аутентичное воспроизведение произведений композитора

Теоретическая значимость исследования состоит в проведении анализа творчества композитора с выявлением его характерных стилевых черт. Фортепианные и вокальные произведения Ли Инхая передали ключевые особенности китайской народной музыкальной культуры, что способствовало процессу современного формирования профессиональной китайской композиторской школы. В своем творчестве Ли Инхай взял за исходный материал традиционную классическую музыку Поднебесной, фольклорные песни и инструментальные наигрыши различных местностей. Основываясь на традиционной ладовой системе, он использовал разнообразные приемы современной западной музыки, что позволило ему раскрыть потенциал народного ладового мышления, закономерности музыкальной структуры и ее новейшего стилистического решения, благодаря чему была сформирована сама сфера фортепианной музыки Китая XX столетия.

Практическая значимость исследования заключается в выявлении глубинных причин обновления национальной композиторской школы, запечатленных в сочинениях Ли Инхая. Кроме того, понимание специфики авторского стиля открывает пути для ознакомления иностранной аудитории с его творчеством, что в свою очередь способствует взаимообогащению музыкальных культур. Помимо этого, детальный анализ предоставляет необходимую базу для аутентичного исполнения произведений композитора.

Достоверность научных результатов исследования обуславливается:

- опорой на широкий круг признанных наукой исследований творчества Ли Инхая;
- методологической обоснованностью позиции автора, проистекающей из комплекса примененных в работе методов анализа;
- полным охватом темы, включающим весь корпус написанных композитором фортепианных произведений;
- апробацией результатов труда в виде ряда опубликованных научных статей и докладов.

Апробация результатов. Работа прошла обсуждение на заседании кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Результаты исследования были апробированы на научных форумах, в частности, Международной научно-практической конференции «Музыкальное образование в современном мире: диалог времен» (Санкт-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 2017). По материалам диссертации имеются пять публикаций, в том числе четыре – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы (184 наименования) и двух приложений, включающих хронограф основных дат жизни и творчества Ли Инхая и список его фортепианных опусов. Диссертация снабжена 79 нотными примерами. Общий объем работы – 191 страница.

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ ЛИ ИНХАЯ.

Личностное становление Ли Инхая происходило на фоне крупных исторических событий, которые наложили отпечаток на творчество композитора. Время сформировало самобытный характер произведений, которые объединили в себе специфику китайской национальной музыки и европейской композиторской техники. Сложившаяся в процессе естественной художественной эволюции личности Ли Инхая, данная концепция явилась значимой вехой на пути развития китайской композиторской школы, обеспечив произведениям Ли Инхая выход на мировую арену. В связи с этим, надлежит более подробно рассмотреть этапы жизненного пути композитора.

1.1. Детство и юность (1926–1945)

Ли Инхай родился в 1926 году в уезде Фушунь провинции Сычуань. С самого детства у него проявляются склонности к музыке, что выражалось в стремлении овладеть различными музыкальными инструментами. Семья, в которой рос Ли Инхай, не была богатой, приобрести какой-либо инструмент ей было не под силу. И мальчик сам делает музыкальные инструменты. Так, он мастерит флейту, проделав отверстия в бамбуке, на которой затем самостоятельно учится играть. Позже он изготавливает музыкальный инструмент эрху¹, покрывая змеиной кожей большой бамбуковый ствол. Пойдя в школу, Ли Инхай демонстрирует незаурядный музыкальный талант, часто выступая на различных мероприятиях, что приносит ему признание со стороны преподавателей и других учеников. В 1937 году, когда вспыхнула Война сопротивления японским захватчикам, родители Ли Инхая призывают его выбрать другой жизненный путь, но мальчик не прекращает попытки овладеть музыкальной

¹ Эрху — старинный китайский струнный смычковый инструмент, оригинальная двухструнная скрипка с металлическими струнами.

профессией. После длительных поисков он поступает в Сычуаньскую педагогическую музыкальную школу, где обучается бесплатно. Там Ли Инхай знакомится с преподавателем музыки Ван Лисанем², который обнаруживает у молодого человека незаурядные способности и оказывает ему большую поддержку и помощь.

Вдохновлённый Ван Лисанем, Ли Инхай решает ехать в г. Чунцин, чтобы попытаться поступить в профессиональное музыкальное училище. Своей песней «На реке Цзялин» он производит сильное впечатление на профессора Юй Исуаня и благополучно поступает на вокальный факультет. Позже его переводят в класс композиции профессора Френкеля, благодаря чему перед Ли Инхаем открывается путь к дальнейшему личностному росту и развитию его композиторских способностей. Немецкий композитор еврейского происхождения, бежавший от фашизма в Китай, Вольфганг Френкель (1897–1983) с первых месяцев пребывания в Шанхае принял самое непосредственное участие в музыкальной жизни города: выступал в качестве скрипача, альтиста и пианиста с обширным камерным репертуаром, работал в Шанхайском муниципальном оркестре, дирижировал хорами и оркестрами (в том числе Китайским молодежным оркестром и Китайским симфоническим оркестром), преподавал в Шанхайской национальной профессиональной музыкальной школе (ныне Шанхайская консерватория) с 1941 по 1947 год. Там он смог познакомить с додекафонией своих китайских учеников, в том числе и Ли Инхая, главным образом на примере собственных композиций³.

«Сохранившиеся конспекты уроков Френкеля свидетельствуют о глубоком знании современной ему австро-немецкой музыки» [175, с.12]. Особого внимания заслуживает тот факт, что среди сочинений Френкеля, созданных в

²Преподаватель Сычуаньской педагогической музыкальной школы, известный своими песнями «Кровь китайских мужчин», «Песня о преподнесении золота» и др.

³ Фан Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке: автореферат дисс. Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство/Кафедра истории музыки ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки», 2019. – 28 с.

Китае в додекафонной манере, есть «Три оркестровые песни» на стихи китайских поэтов династий Тан и Сун (1941, в немецком переводе) – идея, много лет спустя подхваченная его учеником Ли Инхаем.

1.2. Период после основания КНР (1945–1966)

В период после освобождения Китая от японских захватчиков в обществе происходят кардинальные изменения в эстетических взглядах. Литература и искусство начинают оказывать на музыку более существенное влияние. Для китайской музыкальной культуры первые годы после освобождения явились новым переходным периодом. На этом этапе наблюдается ее поступательное развитие, во многом благодаря образованию музыкальных школ и училищ и увеличению количества иностранных преподавателей, обладающих высокой квалификацией в сфере западной классической музыки. Старшее поколение композиторов начинает предпринимать творческие попытки в освоении новых композиторских приёмов, жанров и стилей, что благотворно сказывается на дальнейшей эволюции китайской музыкальной культуры.

В 1948 году, окончив Нанкинскую консерваторию, Ли Инхай начинает в ней вести курс теоретической композиции. Кроме того, в течение последующих трёх лет он работает лектором в Хунаньском специальном музыкальном институте, затем в Чжонюаньском университете на художественном факультете, а также Южно-Центральном художественном институте при НОАК. В 1952 году он переводится в Шанхайскую консерваторию, где преподаёт композицию в духе китайской пентатоники, а также методику преподавания народной музыки, разрабатывая гармонические приёмы в традиционных музыкальных ладах. Ли Инхай был доцентом этого вуза с 1952 по 1964 г., руководил фольклорными исследованиями, одновременно занимая должность заместителя декана факультета композиции.

Благоприятная академическая атмосфера Шанхайской консерватории предоставила прекрасные условия для его работы в области изучения теории

музыки. Ли Инхай долгое время возглавляет научно-исследовательские проекты вышеупомянутого учебного заведения, а также сам непосредственно занимается изысканиями в данной сфере. В то время ректором Шанхайской консерватории был Хэ Лутин, придававший большое значение изучению фольклора. В связи с этим Ли Инхаю предоставляется возможность исследовать ладогармоническую специфику народной песни и традиционной музыкальной драмы, а также характерные особенности народной инструментальной музыки. Композитор многократно участвует в этнографических экспедициях в разные регионы Китая, где ему из первых рук удаётся получить уникальный музыкальный материал. После тщательного систематизирования данного материала Ли Инхай создаёт в конечном итоге достаточно полную теоретическую систему анализа национальной ладоинтонационной структуры. В 1959 году он пишет монографию под названием «Лады национальности Хань и их склад»⁴. Данная работа посвящена специфике интонационного склада китайской народной музыки. Этот труд - фактически первая монография, раскрывающая яркие особенности традиционной китайской ладовой теории и практики.

В 1956 году Ли Инхай составляет «Сборник народных сольных песен»⁵. Кроме того, в этот период в процессе изучения национального фольклора композитор записывает более ста песен в фольклорном стиле, издаёт альбом «50 народных песен в переложении для фортепиано»⁶, сочиняет музыку к кинофильму «Великая отправная точка» и т.д. В 1963 году он публикует педагогический труд под названием «Методика упражнений в пентатонических ладах на фортепиано»⁷.

⁴ Ли Инхай. «Лады национальности Хань и их склад». Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. Первое издание – 1959, переиздание - 2005.

⁵ Ли Инхай «Сборник народных сольных песен». Шанхай: Шанхайское культурное издательство, 1956. Переиздание с обновлениями - Издательская компания Вэнлянь, 1984

⁶ Ли Инхай «50 народных песен в переложении для фортепиано». Шанхай, Шанхайское издательство культуры и искусства, 1957,

⁷ Ли Инхай. «Методика упражнений в пентатонических ладах на фортепиано». Шанхай: Шанхайское издательство культуры и искусства, 1963.

В своём творчестве композитор особо акцентирует музыкальную образность. Используя фольклорные лады в сочетании с творческими приёмами западной музыки, Ли Инхай создаёт множество произведений, заключающих в себе различные стилевые компоненты. При этом фортепианные произведения, сочиненные на основе народных песен, способствуют не только дальнейшему развитию китайской фортепианной музыки, но и освоению многоголосия и приближения его к национальному образному восприятию, что поднимает фортепианное исполнительство на более высокий уровень.

1.3. Период «культурной революции» (1966–1976)

Период «культурной революции» (1966–1976) – особенный этап китайской истории. В это время одерживает господство так называемая «ультралевая» идеология, подразумевающая полное подчинение сферы искусства политическим целям. Что в результате приводит к жёсткой цензуре, а также серьёзному ограничению в области выбора музыкальных средств выразительности, таких как форма, лад и т.д. Всё это, безусловно, наносит серьёзный вред музыкальной культуре. Тем не менее, несмотря на воздействие данных негативных факторов, музыканты того времени продолжают проводить активные изыскания. Ведущим жанром становится фортепианное переложение, благодаря чему фортепианная музыка получает возможность продолжить своё развитие, невзирая на столь серьёзные ограничения.

В 1964 году Ли Инхай занимает должность преподавателя и заместителя декана факультета композиции в Китайской консерватории, становясь значимой фигурой в педагогических и исследовательских кругах своей страны. Композитор сплетает воедино две системы: европейскую и китайскую. Из первой он заимствует нормативные мажорные и минорные лады. Он также берёт многое из стилистики импрессионизма, в первую очередь, применяя некоторые приемы импрессионистов в плане звуковой трактовки фортепианной фактуры.

Одновременно композитор проводит активные изыскания в сфере традиционной теории музыки, основываясь на достижениях композиторов-предшественников и также продолжая изучать древнюю историю и дворцовую (церемониальную) музыку Китая, что позволяет ему обогатить гармоническую систему в целом, привнося в неё яркую китайскую специфику.

. Например, его фортепианное переложение известной мелодии для пипы «Китайская флейта и барабан в сумерках» отличается классической лаконичностью и чёткой композицией, характерной для традиционной китайской музыки. Мелодия формируется из орнаментально трактованных звуков арпеджио, тремоло и других приёмов, имитирующих звучание китайской лютни. Традиционный лад и фортепианная фактура сплетаются, образуя выразительное единое целое, благодаря чему вышеупомянутое произведение смело можно назвать несомненным шедевром китайской фортепианной музыки.

1.4. Поздний период (1976-2007)

Начиная с 1976 года социальная жизнь китайского народа претерпевает большие изменения. С улучшением материального положения повышаются и духовные потребности народа, культура поднимается на более высокий уровень, что в свою очередь способствует процветанию музыкального искусства. Китайские композиторы обретают творческую свободу и продолжают прилагать дальнейшие усилия на пути профессионального совершенствования, при этом не боясь перенимать опыт западных коллег. Так, в 1978 году Ли Инхай создаёт фортепианные переложения старинной мелодии для циня «Прощальная песня на заставе Янгуань», «Напев для чжэна и продольной флейты» и др., в которых объединяет европейский семиступенный звукоряд и традиционный китайский пентатонный лад. В то же время некоторые композиторы-современники Ли Инхая перенимают его систему, на основе которой продолжают проводить работу по обновлению гармонического языка. К примеру, его ученик Тань Дунь, в дальнейшем получивший известность благодаря написанию

саундтрека к популярному кинофильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», а также гимна Олимпийских игр в Пекине 2008 года, в своём произведении «Восемь воспоминаний в акварели» напрямую заимствует фортепианную композиционную технику, свойственную творческому стилю Ли Инхая.

В период с 1983 по 1987 год Ли Инхай находится на должности проректора Китайской консерватории, занимаясь, в основном, преподаванием. Тем не менее, в данный период он издаёт такие значимые композиторские труды, как сюиты для фортепиано «Цирковые зарисовки», «Зоопарк», а также сборник «Ли Инхай. Весенний рассвет – избранные вокальные произведения». В 1989 году мастер выходит на пенсию, при этом не прекращая композиторскую и педагогическую деятельность. Он активно участвует в общественной жизни, возглавляя Китайский союз музыкантов и становясь заместителем директора Совета народной музыки. В 2001 году Ли Инхая повышают до должности почётного председателя совета. Композитор умирает 5 января 2007 года в возрасте 80 лет.

Следуя за историей страны, творчество Ли Инхая проходит долгий путь развития, от подражания до самобытного явления. Мир чувств и идей, заключённых в его произведениях, становится со временем все глубже и многограннее. Происходит обогащение творческих приёмов, включающих в себя использование различных жанров, форм и средств выразительности, свойственных европейской музыке. Благодаря смелому заимствованию и модификации новой композиционной техники, его стиль выходит за рамки типовой модели и приобретает яркие индивидуальные черты. В результате, произведения композитора отличаются изысканностью и, одновременно, простотой и содержательностью музыкального языка, демонстрируя характерные национальные особенности вкупе с искусным владением европейской техникой композиции.

ГЛАВА 2. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА ЛИ ИНХАЯ

2.1. Главное направление фортепианного творчества – переложение народных песен

Фортепианное творчество Ли Инхая можно условно разделить на 3 этапа. Первый из них охватывает 1950-е-начало 1960-х годов, второй – период с середины 60-х до конца 70-х, третий – с конца 70-х до середины 2000-х годов.

В начале 50-х годов Ли Инхай обрабатывает 100 народных песен. В дальнейшем композитор выбирает из них 50, на основе которых составляет и издает фортепианный сборник «50 китайских народных песен для фортепиано», который экспонирует народные мелодии 21 региона Китая. Создание данного цикла фортепианных пьес привело к обновлению мелодики и новому ладогармоническому осмыслению народной музыки. Это произошло благодаря тому, что композитор не следует слепо музыкальным формам народных песен: используя собственные теоретические исследования народной музыки и ее ладогармонического строя, и не прекращая при этом вбирать лучшее из классического музыкального наследия, композитор тщательно обрабатывает и преобразует каждую народную мелодию, используя комплекс современных композиторских приемов, в свежей и яркой фортепианной манере. Таким образом, сочетание фольклорных черт с современными художественными особенностями убедительно отражает самобытный стиль музыки Ли Инхая.

В предисловии к сборнику Ли Инхай пишет: «Данный сборник в первую очередь направлен на непосредственное изучение гармонического строя народных песен, а также их применение в образовательном процессе. Таким образом, главной задачей является попытаться глубже исследовать и освоить народный лад и тональную систему»⁸. В сборнике мы видим многообразие исследуемых приемов. Например, в «Тибетском танце» преобладает полифони-

⁸ Ли Инхай. 50 китайских народных песен для фортепиано/ Инхай Ли – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1994. – С. 31. Здесь и далее – перевод автора диссертации.

ческий склад, в «Песне горцев Анхой» к мелодии добавлен параллельный самостоятельный голос, в «Гада Мейлин» аккордовая фактура, а в «Шитом лотосом чехле Шанси» - фактура из фигурационно разложенных аккордов. Каждая из пятидесяти пьес - разного территориального происхождения, что объясняет разнообразие музыкальных нюансов сборника в целом, воссоздавая миниатюрный образ китайской традиционной культуры в ее уникальной многоликости.

Автор предпринял последовательные попытки передать красоту песен в процессе их переложения. В результате, структура его фортепианных произведений приближается к эталону, гармония отличается чистотой и ясностью, что делает его произведения классическим образцом фортепианной миниатюры. В «50 народных песнях для фортепиано» Ли Инхай успешно соединяет китайскую и западную ладогармонические системы, достигнув весьма высоких творческих результатов.

2.2. Использование китайской ладовой структуры в качестве теоретической базы фортепианного творчества

В китайской традиционной композиторской технике используется пентатонический лад. Ли Инхай берет за основу эту систему, трансформируя ее. Сочетая разные современные композиторские приемы, композитор стремится передать с их помощью концепцию, зиждущуюся на превалировании настроения утонченного спокойствия, ясной музыкальной последовательности, воплощении чистых и лаконичных образов.

Благодаря своему уникальному взгляду на китайскую фортепианную культуру, обладанию превосходными знаниями и навыками в данной области, Ли Инхай внес огромный вклад в музыкальную науку и практику. Его перу принадлежат, в частности, такие важные теоретические труды как «Краткий обзор народного пентатонического лада» и «Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано».

«Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано» (2002) дополнили список учебных пособий, став своеобразным эталоном среди китайских фортепианных этюдов. Данный сборник из 20 номеров обладает богатым внутренним содержанием, «включая отработку транспонирования целотонного лада, чередования параллельных кварт и терций, видов аккордов и арпеджио, а также тренировку исполнения параллельных квинт, октав и пентатонических мелизмов»⁹. Появление его решило проблему использования удобной аппликатуры при исполнении пентатонической гаммы: благодаря специфичной базовой технике, каждый этюд вносит свой вклад в этот процесс. Сборник закладывает основу для освоения пентатонического лада. Он обогатил фортепианную культуру, поспособствовав укреплению ее самобытности, и одновременно послужив толчком для адаптации и укоренения фортепианного исполнительства в стране. Не случайно «Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано» Ли Инхая входят в программу среднего и вузовского образования в качестве обязательных сочинений.

2.3. Структурно-тематический анализ фортепианных переложений национальных мелодий

Китайские композиторы старшего поколения проводили длительные кропотливые изыскания, в результате которых они смогли правильно понять связь между спецификой «ладово-гармонической структуры»¹⁰ и «выражением содержания музыкального произведения»¹¹. Исследуются традиционные пентатонные лады (гун-лад, шан-лад, цзюе-лад, чжи-лад, и юй-лад) и их общий звуковой состав из пяти ступеней (гун, шан, цзюе, чжи и юй). Изучается ладо-

⁹ Ли Инхай. Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано/ Инхай Ли – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. – 88 с.

¹⁰ В мелодике пентатонного лада, существует различие между основным и вспомогательным тонами. Основные тоны – тоны пентатоники С, G, D, A, E, таким образом, вспомогательные – F и B. Здесь главной гармонической проблемой является сочетание пентатонной гармонической структуры с мажоро-минорным укладом, основанным на трезвучиях.

¹¹ Подразумеваются используемые в произведении различные исполнительские приемы для выражения эмоционального содержания.

вое соответствие ступеней звукорядам с точки зрения устойчивости, опорности и ладовых тяготений¹². Подобные изыскания послужили прекрасной базой для быстрого развития китайской музыки. Благодаря неустанным усилиям композиторов и исполнителей в течение нескольких десятилетий фортепианные произведения, наделенные национальными художественными чертами китайского генезиса, постоянно выходили в свет, приобретая всеобщую известность.

Ли Инхай – один из лидеров китайской композиторской школы, сосредоточил свое внимание именно на этом дискурсе национального стиля. Можно сказать, что его опусы «Китайская флейта и барабан в сумерках» и «Прощание с уезжающим другом» являются образцами в данном отношении. В них творчески претворен гармонический уклад и основной мотив древних классических песен, которые получают дальнейшее развитие, исходящее из чувств, заложенных в оригинале.

«Прощание с уезжающим другом» (1978) – фортепианное переложение пьесы для старинного циня. Пьеса подразделяется на четыре раздела.

Схема 1

Первый раздел А (т.1 - 15)			Второй раздел А1 (т.16 – 30)		
вступление 1	а 6	б 8	а1 7	б1 8	
бВ шан	бА гун	Ф юй	бА гун	Ф юй	
Третий раздел А2 (т.31 – 48)			Финал А3 (т.49 – 60)		
а2 7	б2 5		с 6	а3 9	

¹² Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века : Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Чэн Пэн; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2011. –301 с.

бА гун	Ғ юй	бG гун	бВ шан
--------	------	--------	--------

При создании данной фортепианной пьесы в первых 15 тактах (первый раздел) композитор достигает звучания гуциня посредством различных фортепианных приемов, например: штрих стакато на восьмых, синкопированные ритмы, переключки главной темы в верхнем и нижнем голосах. Всё это помогает раскрыть тяжелое чувство расставания с другом, которое постепенно усиливается.

Во втором разделе (16 – 30 такты) внезапно происходит смещение на октаву выше, поддерживается тот же ритмический рисунок, вновь проступает главная тема. Данный эпизод является связующим при передаче эмоций всей пьесы, предвосхищая появление кульминации в следующем разделе. В третьем разделе (31- 48 такты) главная тема проводится в партии правой руки, тогда как левая рука оттеняет её звучание. Мелодия постепенно усиливается, что подводит всю пьесу к кульминации: чувства тоски достигают наивысшей точки. В последнем разделе происходит смещение диапазона вниз, в чем выражается вся скорбь расставания с другом¹³.

Несомненно, данная пьеса соответствует современным музыкальным взглядам. И, в то же время, созданная композитором компоновка аналогична исходной пьесе. Синтез старого и нового налицо и выражен он весьма убедительно.

В 1972 году Ли Инхай создает фортепианную пьесу «Китайская флейта и барабан в сумерках» – переложение классического шедевра для пипы. Структура данной пьесы выражена в чередовании четырех темпов: «свободного – медленного – быстрого – свободного». В развернутом опусе – 11 разделов: вступление, тема, 8 вариаций и финал.

¹³ Лу Тинтин. Художественный анализ характерных черт фортепианного цикла Ли Инхая «Три танских поэмы»/Тинтин Лу. – Пекин: Большая сцена, 2006. – 141 с.

Схема 2

<p>Вступление</p> <p>Колокол и барабан в молельнях</p> <p>(т.1-7)</p> <p>Свободный темп</p> <p>∩</p> <p>3+4</p> <p>Доминанта В</p>	<p>Тема А</p> <p>Предзакатное солнце на берегу реки</p> <p>(8-20)</p> <p>Анданте</p> <p>∩</p> <p>4+4+5</p> <p>Лад Аs Гун</p>	<p>А1</p> <p>Гора Дуншань под восходом Луны</p> <p>(21-33)</p> <p>Модерато</p> <p>∩</p> <p>4+4+5</p> <p>Лад Еs Шан</p>	<p>А2</p> <p>Ветер изгибает извилистый поток</p> <p>(34-56)</p> <p>Свободный темпоритм</p> <p>∩</p> <p>8+10+5</p>	<p>А3</p> <p>Расщепление тени цветка</p> <p>(57-70)</p> <p>Адажио</p> <p>∩</p> <p>5+4+5</p>
<p>А4</p> <p>Скрытая граница между водой и облаком</p> <p>(71-79)</p> <p>Адажио</p> <p>∩</p> <p>1+5+8+4+5+5</p> <p>Аs шан</p>	<p>А5</p> <p>Вечерняя песня рыбака</p> <p>(100-134)</p> <p>Аллегретто</p> <p>∩</p> <p>4+4+4+4+4+4+4+3+4</p> <p>Еs Гун</p>	<p>А6</p> <p>Лодка кружится, ударяясь о берег</p> <p>(135-154)</p> <p>Ускорение адажио до аллегретто</p> <p>∩</p> <p>7+8+5</p> <p>Аs шан</p>	<p>А7</p> <p>Крик на стремнине</p> <p>(155-192)</p> <p>Ускорение адажио до модерато</p> <p>∩</p> <p>4+4+4+6+4+4+4+4+4</p> <p>Еs Юй</p>	
<p>Повторное проведение раздела А7 с расширением: А8</p> <p>Плеск возвращающейся лодки</p> <p>(193-254)</p> <p>Адажио постепенно ускоряется до модерато</p> <p>∩</p> <p>14+14+20+(главная тема 4+3)+финал 6</p> <p>Лад Еs юй превращается в Аs шан</p>		<p>Финал</p> <p>(255-268)</p> <p>Свободный темп</p> <p>∩</p> <p>4+2+8</p> <p>Лад А шан</p>		

Мелодизация гармонии и музыкальной ткани придают ясность и четкость изложению, акустический эффект также становится более характерным. Для лучшего выражения чувств Ли Инхай применяет такие приемы, как эластичную ритмическую модель, свойственную китайской национальной метроритмике, а также свободно варьируемый темп, которые оттеняют другие музы-

кальные приемы. В этих двух пьесах голоса старинного циня и пипы сочетаются с современными эстетическими идеями. Композитор смог в них отобразить лучшее из китайской традиционной музыки, сделав краеугольным камнем основной мотив и лад исходной классической мелодии. Что позволило древней пьесе, образно говоря, наполниться дыханием современности, при этом сохранив в себе отпечаток изящества традиционной китайской культуры, и одновременно раскрыв силу выразительности фортепианного тембра.

Еще одна популярная пьеса Ли Инхая - «Сорвать цветы тростника» (1957) – переложение трудовой запевки местности Субэй, провинции Цзянсу. Она сохранила в себе изначальный рабочий ритм, при этом трансформированная Ли Инхаем мелодическая линия адекватно передает первоизданный лиризм и утонченный стиль фольклорного первоисточника. Своеобразна фактура пьесы, здесь композитор адаптирует полифоническую манеру письма, сделав так, чтобы мелодические линии каждого голоса, взаимодополняя друг друга, одновременно сохраняли независимость. Все это создает живой и свежий художественный образ.

В число классических вошла также миниатюра «Шитый лотосом чехол» (1956) – фортепианное переложение народной песни провинции Шанси. Ритмический рисунок аккомпанемента строится на движении шестнадцатых, при этом за каждой акцентированной нотой в мелодии следует пауза. Миниатюра сохранила чистый и искренний стиль народной песни и привнесла в нее развитую текучесть песенной линии, углубив нежный и кроткий образ молодой девушки, грезящей о любви.

Среди других опусов Ли Инхая отметим «Вариации на тему «Смена дворцов»» (2000)¹⁴, написанные в Шанхае по заказу «Компании по формированию фортепианного репертуара для детей Китая XXI века». Опус состоит из шести разделов: темы, 4 вариаций и финала. Они уникальны по своей ладовой структуре, которая представляет собой смену следующих основных тонов: Гун

¹⁴ Ли Инхай. Вариации на тему «Смена дворцов»/Инхай Ли – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2001. - №3. – С.60 – 63. .

– Чжи – Шан – Юй – Цзюэ – Чжи. Данная очередность наблюдается как в самой теме, так и в каждой вариации. Последовательность непрерывно переключается между одноименными тональностями, при этом ладовая структура каждой из вариаций не совсем одинакова. Известный музыковед Го Хэчу дал следующую оценку специфике пьесы: «Тема «Смены дворцов» не является чем-то новым или редким. Но ее новизна и уникальность в данной пьесе заключается в использовании приема последовательной смены («смены дворцов»), на основе которого и создаются вариации»¹⁵. Произведение, выдержавшее испытание временем, убедительно раскрывает талант композитора, отражая «ценность новизны и уникальности. Несмотря на небольшой объем, в «Вариациях на тему «Смена дворцов»» с помощью новаторского приема, выраженного в специфической ладовой структуре вариаций, раскрывается смысл произведения, в связи с чем оно заслуживает особого внимания»¹⁶.

Кроме того, перу композитора принадлежат множество других ярких фортепианных произведений, например: сюиты «Зоопарк» и «Со слов бабушки», прелюдия «Тибетский танец», пьеса «Хождение по канату», сюита «Цирковые зарисовки», пьеса «Высокая луна» и др.

2.4 Претворение звучания национальных инструментов и трудовых песен в фортепианных пьесах Ли Инхая

В своих обработках национальных напевов Ли Инхай задействовал особую песенную мелодическую структуру классической китайской музыки, а также позаимствовал ее характерные музыкальные особенности. Прибавив к этому отточенную композиторскую манеру, композитор создал фортепианные произведения, которые вобрали в себя вышеупомянутые черты. Также композитор смог свести воедино традиционную китайскую музыку и современные фортепианные тенденции, соединив лаконичное изящество эмоциональной

¹⁵ Го Хэчу. Ли Инхай: «Вариации на тему «Смена дворцов»» анализ самобытности произведения и композиторской техники/Хэчу Го – текст: непосредственный//Учебное издательство Уханьской консерватории, 2002, №4. – С.34 – 37.

¹⁶ Там же.

сферы классической мелодики и прибавив к этому живость замысла и манеры исполнения, благодаря чему внутреннее содержание его произведений получило духовное обновление. Его музыкальное творчество обогатило музыкальную сферу новыми техническими приемами, построенными на тембровой имитации старинного циня и флейты Сяо. Используя различные типы акцентирования, красочную имитацию многоголосного звучания, а также вариационную композиционную структуру, композитор смог продемонстрировать возможность идеального слияния народной мелодики и фортепианной музыки. Таким образом, произведения Ли Инхя не только в целом сохранили музыкальную композиционную структуру древней классической музыки, но и смогли отобразить уникальную тембровую окраску и особое очарование фортепианного исполнения.

2.4.1. Мягкое звучание старинного циня

На произведения для старинного циня основное влияние оказали идеи конфуцианства и даосизма. Конфуцианские концепции мягкости и уравновешенности, сдержанности и деликатности проявляются во всех особенностях музыки для этого инструмента, например, в мелодике, манере исполнения и т.д. Также в ней отражены конфуцианские концепции безмятежного взгляда на мироздание, что видно во множестве художественных деталей.

Одним из примеров является пьеса «Прощание с уезжающим другом» - транскрипция песни, выражающая сильные чувства разлуки. По своей тематической природе фортепианная музыка и музыка для циня обладает схожими чертами и идеями. Пьеса построена по принципу постепенного развития вариационной формы, при этом на содержательном уровне она заключает в себе богатый мир мыслей и чувств, являющийся универсальным для людей разных поколений. В уникальном по характеру фортепианном творчестве Ли Инхя эти эмоции и чувства приобретают особое магическое действие и передают гармоничное слияние «традиции» и «резких перемен». Слова песни «Прощание с уезжающим другом» написаны поэтом Ван Вэй в эпоху династии Тан.

Его стихотворение носит название «Провожая Юаня Второго, отправившегося в Аньси»:

«Утренний дождь. Пыль стала сырой.

Двор постоялый. Ивы ярче, свежей.

Очень прошу: выпьем по чарке второй.

Пройдя Янгуань, вам не встретить друзей». (Перевод Арк. Штейнберга)

Музыка, написанная на данные слова, проста и безыскусна, но при этом она наполнена сильными чувствами, тоской, исходящей из глубины сердца. Изгибы мелодии и слова песни оттеняют друг друга, раскрывая искреннюю тревогу автора за друга, уезжающего в далекие края.

Стихотворение отображает глубокое взаимодействие времени и пространства. Оно потрясает человеческий дух, храня в себе неотступную боль разлуки, что создает возвышенный художественный фон. В процессе создания фортепианной версии Ли Инхай проявил глубокое уважение к его изначальному художественному образу. Для этого он не только использовал характерное фортепианное звучание, но и задействовал многосложный музыкальный язык. Применяв европейскую семиступенную систему, с ее помощью он парадоксальным образом до мельчайших деталей раскрыл силу обаяния и художественные особенности древней музыки, показав возможности фортепианного искусства.

В первом проведении темы пьесы (1 – 15 такты) основным отличительным свойством выступает простота, лаконичность, изысканность исполнения.

Пример 1

Andante *mp* 黎英海 (1978)

p *pp*

В музыке второго раздела (с 16 по 30 такты) ощущаются тонкие перемены, при этом одновременно сохраняется изначальный внешний музыкальный облик. Несмотря на это, становятся заметны постепенные глубинные изменения в главной теме, что стимулирует дальнейшее развертывание мелодии.

Пример 2

Moderato *mf*

mp

В третьем разделе (такты 31 – 48) гармония получает яркое развитие, она объединяет в себе разнообразные аккорды, ярко подчеркивая выходящую на передний план мелодическую линию. В фактуре сопровождения используется ритмический рисунок шестнадцатыми, а также арпеджированное движение в качестве основной модели, стаккато в высоком регистре из предыдущих двух разделов сменяется легатными линиями.

Пример 3



Подчеркнем, что в фортепианных произведениях Ли Инхая множество исполнительских приемов направлено непосредственно на имитацию звучания старинного циня. Так, в примере 4, в одном из разделов пьесы музыка точно копирует «рассеянный звук» этого инструмента, манеру исполнения на открытых струнах, тем самым создавая необычный акустический эффект.

Пример 4



Во втором разделе пьесы применяется техника «тихого прикосновения». В финале произведения композитор последовательно использует три акцента, подобно тем, которые применяются при игре на цине. Благодаря столь точной имитации, композитор смог выразить мягкость и нежность, чистоту и уравновешенность, уникальные тембровые свойства, мелодическую легкость инструмента, которые создают ощущение отречения от мирской суеты.

Пример 5



Сложные арпеджированные фигурации безупречно передают уникальное щипковое звучание циня. Во время исполнения этих фигур необходимо играть арпеджио связно, однородно. Так переложение расширяет художественные границы фортепианной музыки.

Пример 6



Мелодика песни помогает нам ясно ощутить существование реального мира, естественную красоту круговорота времени и пространства и ее слияние с духом человека, что заставляет и исполнителя, и слушателей распознать голос глубокой грусти.

В пьесе Ли Инхая «Прощание с уезжающим другом» в процессе музыкального развертывания можно ощутить уникальное художественное обаяние звучания старинного циня, переданное через имитацию композитором манеры звукоизвлечения, типичного для циня. Таким образом, данное сочинение выступает примером слияния западной инструментальной манеры игры на фортепиано и китайского традиционного самобытного колорита.

2.4.2. Лирическое звучание пипы

Известная китайская старинная песня «Китайская флейта и барабан в сумерках» является изображением древнего художественного пейзажа: красоты гор и рек, весны в полном разгаре, ясного неба с яркой луной, изумрудной воды, синего неба, пения рыбаков. Это произведение - лирический шедевр для пипы. Его спокойная и умиротворенная мелодия, ее нежное изящество переполняет слушателя чувствами и эмоциями. В ней заключено смысловое содержание китайской классической культуры, отображающее художественное значение концепции слияния человека и природы. Благодаря неповторимому обаянию звучания этой песни, многие композиторы не прекращают создавать различные по форме ее переложения. Например, Чжен Дзинвэн написал соло для

пипы «Ночь, залитая лунным светом». Чжан Сяоху также написал ее переложение для струнных инструментов.

Задействуя возможности инструментального тембра фортепиано, Ли Инхай успешно симитировал звучание пипы, предоставив слушателям возможность лично ощутить очарование пейзажа рек и гор, как будто выполненного в стиле изящных китайских рисунков тушью.

Фортепианная версия Ли Инхая пьесы для пипы «Китайская флейта и барабан в сумерках» – новаторское творение китайской фортепианной музыки. Схожая с вариационной композиционная форма заимствована автором из европейской школы. При этом стадии музыкального развития внутри произведения объединены общей закономерностью: использование характерного ритма, возникшего в самом начале, еще более усиливает систему смены темпов, типичную в древней китайской музыке: «очень спокойно – медленно – умеренно - быстро – очень спокойно». В главной теме произведения противопоставляются интонационно разные элементы, при этом все новые и новые образы постепенно пронизывают развертывающуюся музыкальную ткань. Использование пентатоники логически увязано с мастерским владением композитором приемами многоголосия, что в совершенстве раскрывает широту фортепианного инструментального диапазона: фактурная последовательность чистая и ясная. В аккордовой ткани полностью раскрывается мощь народного первоисточника, что придает звучанию особый колорит. Исходя из структуры драматургического целого, Ли Инхай динамизировал проведения темы, сократив кое-где ее объем, но при этом не допустив уплотнения фактуры. Этот основной принцип следует из западной фортепианной традиции, которая определяет суть метода композитора при создании переложений. Притом, даже пройдя процесс обработки, песня сохранила изначальный колорит древнего напева. Тембр пипы звонкий и свежий, волнующий до глубины души, поэтому во время исполнения важно очень серьезно относиться к передаче острого тембрового звучания. Также в этой пьесе имитируется холодное и протяжное звучание флейты Сяо, деликатное и гибкое звучание циня и других китайских

инструментов. Все это раскрывает глубокие традиционные музыкальные особенности, такие как способность мелодики создавать красочные картины, наполненные блаженством и спокойствием, а также «рисовать» прекрасные пейзажи, излучающие чувство свободы. В связи с этим для воплощения тонких тембровых изменений пианист должен полагаться на отточенную исполнительную технику. Хотя для передачи резкой смены тембров в качестве вспомогательного приема он может использовать постоянную смену туше, но помимо этого ему также необходимо применять другие виды исполнительской техники для передачи существенного различия тембрового обаяния китайских национальных инструментов. Звучание китайских традиционных музыкальных инструментов и западного фортепиано принципиально различно и требует особого подхода со стороны интерпретатора. Так, очень важное место занимает орнаментика: в песенной мелодике она играет роль мелодического украшения, являясь неотъемлемым элементом традиционного тембрового звучания.

В фортепианном переложении песни для пипы «Китайская флейта и барабан в сумерках», Ли Инхая блестяще отразил традиционное мастерство использования древней музыкальной орнаментики. Имитация звучания чжэна (струнный щипковый инструмент), колокола и барабана, тембрового колорита других китайских народных инструментов расширило регистровый диапазон звучания, значительно усилив музыкальный эффект.

Пример 7

Tempo a piacere 黎英海 (1975)

poco meno mosso accel. poco a poco

mp p pp mp

mf

В начале произведения используется унисон на ноте Си бемоль, который через многократное повторение имитирует характерную манеру исполнения на китайском барабане, при которой звучание идет от слабого к сильному, от разреженности к плотности фактуры. Непрерывная череда форшлагов также создает решительный и звонкий акустический эффект, изображающий манеру исполнения на чжэне.

Пример 8

Moderato *meno mosso poco string*

pp

cresc. poco a poco

В вышеприведенном отрывке на гармоническом уровне применен прием «вращения», в основе которого лежит принцип постоянного повтора тонического аккорда, при этом мелодическая структура непрерывно видоизменяется. Кроме того, в связи с настойчивым повтором тонического аккорда, гармония становится особенно отчетливой и ясной. Гармонический уклад пьесы очень переменчив, есть неполные аккорды, свободные сочетания интервалов и другие структурные конфигурации. Здесь четко видно соединение западного мажоро-минорного ладогармонического склада и приемов экспонирования китайского традиционного пентатонического лада.

Пример 9



Подчеркнем, что данное сочинение Ли Инхя увидело свет в период после Великой революции. В этот специфический исторический момент, для того, чтобы продвинуть западную культуру, включая инструментальную музыку, китайским взрослым и детям демонстрировалось стремление к новой жизни, люди побуждались к тому, чтобы приложить все силы на укрепление заново родившейся страны. По этой причине понятные для восприятия широким слушательским контингентом фортепианные переложения древних китайских произведений, обладающих уникальным национальным характером, стали самой подходящей формой фортепианной музыки того поколения. Переложение пьесы «Китайская флейта и барабан в сумерках» стало в этом ряду классическим образцом нового китайского фортепианного творчества.

2.4.3 Яркий колорит запевок (трудовых песен)

Большинство древних китайских песен выражают человеческие чувства и переживания через изображение пейзажей, при этом важным требованием является отказ от пышности и довольствие малым. Исполнение их на фортепиано часто усиливает этот особый подтекст, ярко передавая безмятежное изящество древней рифмы и кроткую умиротворенность колорита, что является отличительной чертой китайского классического стиля. Кроме того, при фортепианном исполнении происходит расширение музыкального пространства. Это уникальное художественное качество воплощает наиболее глубокий со-

держательный пласт музыкальной эстетики. Понятие «народная песня» наводит на мысль о фольклорной, этнической песне, которая родилась в процессе трудовой жизни людей. Данный вид песен может обладать увеселительным, обрядовым (например, подношение предкам или отпугивание демонов), а также коммуникативным действием. Слова песен просты для понимания, но при этом они заключают в себе глубокий жизненный смысл. Музыкальный лад так же прост, но безупречен в стилевом отношении. Этот жанр может подразделяться на трудовые запевки, деревенские песни и песни с сугубо местным содержанием.

Как отмечалось выше, Ли Инхай написал около сотни пьес на народный манер, издав сборник «50 китайских народных мелодий для фортепиано», в процессе создания которого были использованы материалы народных песен из более чем 20 регионов страны. Например, пьеса «Вырвать с корнем цветы тростника» основана на рабочей запевке из северной части провинции Цзянсу. Название рабочей запевки берет свое начало из трудовой жизни. Это трудовая запевка, отображающая конкретные слаженные действия. Так, в данной фортепианной миниатюре имитируется повторяющийся динамичный ритмический рисунок трудовых запевок:

Пример 10



Форма запевок лаконичная и четкая, она содержит в себе структурную симметричность. В музыкальных строфах использован прием повтора связанных параллельных строк, в качестве основы для главной мелодии берется звуковая модель основного мотива.

Таким образом, значительная часть трудовых запевков достаточно свободна по форме, с несложной мелодической основой. Например:

Пример 11

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled 'Пример 11'. It consists of two systems of music. The first system begins at measure 104 and features a 'rit.' (ritardando) marking. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth notes with slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A 'Rubato' marking is placed above the right-hand staff, and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking is placed below the left-hand staff. The second system begins at measure 109 and continues the melodic and harmonic development.

Эта песня и в фортепианной версии сохранила дух народного оригинала. Музыкальная ткань ее ясна и прозрачна, исполнение предполагает собранность и четкость. Чему особенно способствует заимствованная композитором техника многоголосия, при которой голоса, сохраняя свою самостоятельность, взаимодополняют друг друга, создавая живой художественный образ.

Итак, в проанализированных нами пьесах Ли Инхай взял за основу популярный народный материал, трансформировав его в фортепианные произведения. При этом они не только обогатили фортепианное искусство, а стали своеобразным краеугольным камнем китайской фортепианной музыки, способствовали проведению дальнейших исследований китайской мелодики и гармонии, а также повысили образовательную ценность фортепианной музыки как таковой для многих поколений китайских пианистов и любителей искусства.

ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИ ИНХАЯ

Полвека назад начался неуклонный подъем фортепианного искусства Поднебесной. В связи с этим многие китайские музыковеды и исполнители стали проводить исследования в области фортепианного искусства, в которых отобразилась не только многогранность нового музыкального стиля, но и процесс появления новых музыкальных форм, что позволило достичь особого многообразия в современный период. Поэтому, чтобы с детальной полнотой раскрыть потенциал фортепианной музыки Ли Инхая, исполнитель должен не только обладать необходимой для этого сильной базой знаний и отточенной исполнительской техникой. Ему крайне важно провести глубокий анализ смыслового содержания произведения, а также стилевых особенностей и характерных черт музыки композитора для того, чтобы достичь полного понимания фортепианных произведений Ли Инхая и быть способным передать это слушателям.

3.1. Исполнительская специфика фортепианных переложений

В фортепианных переложениях Ли Инхай опирается на различные типы многоголосной фактуры, сделав особый упор на плавность мелодической линии в сочетании с ясными гармоническими последовательностями функционально-аккордового плана. Благодаря этому ему удалось свести воедино линейные (горизонтальные) композиционные принципы мышления китайской народной музыки и аккордовое многоголосие европейского генезиса. Стиль созданных им фортепианных произведений в целом традиционен, но опора на традиции вовсе не означает отказа от новаций, в особенности, от ярких акустических эффектов. В связи с этим во время исполнения музыки Ли Инхая пианист должен отталкиваться от понимания исторической подоплеки произведения, а также от отображения в нем эстетических концепций. Кроме того, ему необходимо проанализировать музыкальную структуру сочинения, постичь

принципы развертывания изложения, стремиться понять композиторский замысел. Важно, чтобы пианист посредством овладения музыкальной временной организацией смог в конечном итоге осуществить сочетание авторского и исполнительского видения путем полного контроля над текстом. Только в этом случае становится возможным полностью передать заключенный в произведениях Ли Инхая характерный традиционный китайский стиль и раскрыть уникальное очарование китайской музыки, а также достичь утонченной концепции «слияния человека и инструмента воедино».

3.2. Сочетание авторского и исполнительского видения произведения

Несмотря на то, что фортепиано как инструмент является наследием западной цивилизации, что создает определенную степень сложности для взаимодействия с китайской традиционной культурой, Ли Инхай смог раскрыть звуковые достоинства данного инструмента, что сделало возможным слияние китайской музыки и фортепианного искусства. Основные темы большинства его произведений заимствованы из национального наследия, отображая характерные особенности его стиля, лада и ритма. Например, пьеса «Продавец пельменей» - типичный образец мелодии, заимствованной из северо-восточного региона Китая. В других фортепианных пьесах так же можно встретить мотивы из других областей, например, в пьесе «Девушка из города Дали» из провинции Юньнань, «Синьтянью» (род частушек) - из провинции Шаньси, в пьесе «Песня горцев Уху» - из провинции Аньхой и т.д. В отношении ладового письма основной принцип - пентатоничность структуры, в которой интервал чистой квинты выражает акустический эффект пустоты. Также в качестве характерного элемента используются аккорды нетерцовой структуры с заменным или добавочным звуком, которые часто напоминают сходные приемы у импрессионистов. Очевидно, Ли Инхай намеренно создает эффект аллюзии с импрессионистской манерой письма. Но, если посмотреть на произведения Ли

Иныхая с точки зрения развертывания мелодической формы, созданные им произведения поистине уникальны. Его творчество не только отобразило многообразие характерных черт народной музыки, поспособствовав ее дальнейшему развитию и процветанию, но также содействовало их модификации в ходе постепенного проникновения непосредственно в самую сферу художественной жизни Китая. По этой причине созданные Ли Инхаем фортепианные произведения смогли достичь признания аудитории как внутри Китая, так и за пределами страны. В данном отношении классическими образцами его творчества являются пьесы «Синие цветы», «Игра с бабочками во время сбора чая» и т.д.

Пример 12 «Игра с бабочками во время сбора чая»



В мелодике данной песни многократно встречается прием модуляции, который наравне с другими элементами, характерными для фольклора различных регионов Китая, прочно вошел в творчество композитора, экспонируя яркие и свежие грани китайской традиционной культуры. Таким образом, композиторская манера и стиль Ли Инхая с одной стороны превосходно усвоили функциональный характер западной гармонии, а с другой стороны сделали возможным нахождение возможно более полного и многопланового художественного эффекта, не порывающего с китайской ладоинтонационной структурой.

3.3. Основы исполнительской техники

Как уже было отмечено, материал для создания фортепианных произведений в основном взят композитором Ли Инхаем из народной музыки, благодаря чему стиль его произведений одновременно отличается изысканностью и

простотой. Другими чертами являются крупные мазки и легкость течения мелодии. В его фортепианных произведениях во главу угла поставлен национальный колорит, который наиболее ярко проступает в таких произведениях, как «Китайская флейта и барабан в сумерках» и «Прощание с уезжающим другом». В этих двух пьесах линейность мелодики взята в качестве основного принципа. В них также отображены характерные черты манеры исполнения на китайских традиционных музыкальных инструментах. Кроме того, в данных произведениях использованы характерные приемы европейской гармонии и полифонии, что передает многосложность мелодики. Таким образом, во время исполнения пианисту особенно необходимо обращать внимание на то, удалось ли ему воплотить музыкальные особенности мелодической ткани, передать разнообразие гармонической структуры, а также отобразить декоративность и импровизационность интонационного развития. А, значит, туше должно быть четким и лаконичным, а движения рук оживленными, но без излишней амплитуды – ключевые принципы, необходимые для формирования живой и гибкой манеры исполнения. Также важны колебания и скорость прикосновения кончиков пальцев к клавиатуре. Кроме того, необходимо обращать внимание на согласованность движений пальцев, их силу, гибкость и одновременно сдержанность. Нельзя допускать чрезмерное подключение силы рук, также не следует допускать слишком сильной фиксации кисти в момент прикосновения к клавишам. Во время исполнения необходимо обращать особое внимание на положение кончиков пальцев по отношению к клавиатуре, а также на смену четкой последовательности характерного гармонического уклада и мелодической ткани, благодаря чему рождается специфический контраст. В этом случае можно достичь превосходного контроля динамики, уловить настроение музыки и передать его с помощью подвижной и живой манеры исполнения.

3.4. Постигание тембрового качества звука

В фортепианных опусах Ли Инхя очень искусно осуществляется перемена тембра и силы звука. При этом если смотреть со стороны изменения внешней силы воздействия на клавиатуру, ее усиление или ослабление сами по себе не являются достаточными для создания правильного акустического эффекта. Эти тонкие изменения могут быть только выражением внутренних чувств и переживаний исполнителя. В данном контексте при исполнении необходимо помогать всей рукой для передачи внутренне рожденной и упорядоченной силы и скорости, что позволит отобразить искусное развертывание музыкальной ткани. Манер прикосновения существует множество, порождаемый при этом акустический эффект так же отличается по силе и насыщенности, в связи с чем к непохожим музыкальным произведениям предъявляются различные требования относительно туше. При этом сила прикосновения – неотъемлемое условие, необходимое для передачи тембрового различия.

Пьеса «Прощание с уезжающим другом», как уже отмечалось выше, опус, зиждящийся на принципах развития линейной мелодики и вобравший в себя основные элементы музыки древнего циня. Он наполнен крайне сильным ритмическим чувством, поэтому очень важна легкость прикосновения. В этой пьесе есть множество исполнительских приемов, которые имитируют звучание старинного циня. Песенная окраска звука постепенно соприкасается с тембровым колоритом циня, поскольку только в этом случае звучание более полно может раскрыть форму и содержание пьесы. Например:

Пример 13



Выбор основного регистра фортепиано связан с регистром циня, поэтому при игре стаккато следует избегать высокого поднятия пальцев и чрезмерного быстрого прикосновения к клавишам. Напротив, необходима сдержанность и мягкость для поддержания связности изложения, не следует делать удар слишком отрывистым. Тембр должен быть глубоким и лиричным, пальцы должны соприкасаться с клавишами неторопливо, нажатие должно быть глубоким. Только так можно передать хмурую мрачность пьесы: на передний план выступает мелодия, пронизанная смешанными чувствами и демонстрирующая атмосферу разлуки. Снова и снова в высоком регистре используется имитация манеры исполнения гармонических фигур на цине. Играя эти стаккато, необходимо отскакивать от клавиш со своеобразной мягкостью, наполненной упругостью, из чего и вытекает мелодия. Исполнять арпеджированное движение нужно максимально связно, однородно, благодаря чему рождается свобода и спокойствие тембрового звучания циня, взаимодополняя художественный эффект фортепианного тембра. Данная пьеса имеет большую практическую пользу для исполнителя в области внутреннего контроля и управления сравнительной шириной диапазона, а также для тренировки навыков поочередной смены рук.

Пьеса «Китайская флейта и барабан в сумерках» одновременно сохраняет изначальную музыкальную идею и простоту, а также изящество и красоту музыки, в которой Ли Инхай искусно использовал композиторскую технику,

наполненную выразительностью, благодаря чему акустический эффект непостижим по своей эстетичности, мягкости и изысканности. Во время исполнения данного произведения постепенно ощущаешь различие в манере прикосновения и тонкие изменения в тембровом звучании. В приводимом фрагменте нежное модерато подобно струящейся воде:

Пример 14

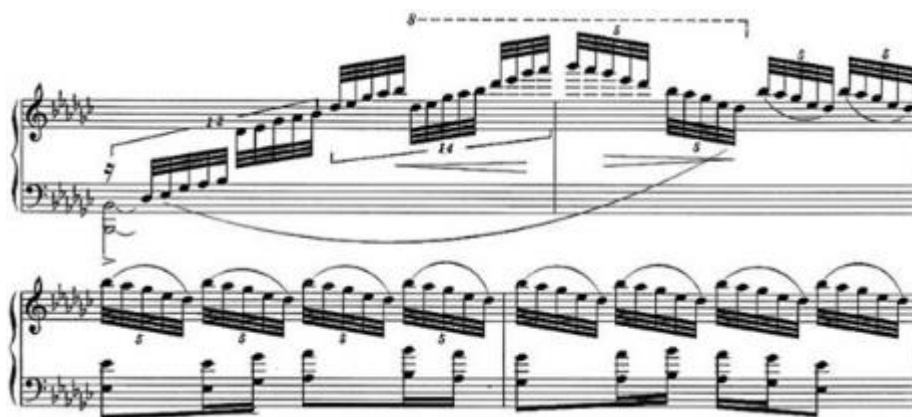


В этом отрывке использована особая ритмическая манера китайских народных ударных инструментов (например, пайбань¹⁷ и баньгу¹⁸) - переход от медленного движения к быстрому, что требует от пианиста мгновенной смены скорости игры. Тремоло необходимо исполнять от слабого к более сильному удару, притом перед каждым тремоло необходимо надлежащее дыхание, которое рисует картину слабого ветерка, прошедшего по воде, от которого появляется рябь. В последнем такте этого фрагмента и вначале следующего исходная скорость одинаковая, благодаря чему мягкость и красота мелодии проявляются согласно замыслу композитора.

¹⁷ «Пайбань» - ударный музыкальный инструмент из трёх деревянных пластин, служащий для отбивания такта.

¹⁸ «Баньгу» - небольшой односторонний барабан.

Пример 15



В вышеприведенном отрывке в восьмом такте нарисована роскошная картина того, как «вихрь ударяется о берег». Звук должен быть глубоким, решительным, ведь перед слушателями открывается могучая и величественная сцена могучей реки. В данном отрывке медленный темп мелодии постепенно начинает ускоряться, звуковая последовательность становится ярче и отчетливей. Игра аккордовой последовательности должна быть строгой, нужно с силой опускать руку на клавиатуру, располагая пальцы под углом 45 градусов к клавишам, в результате чего будет задействована сила всей руки.

Таким образом, во время исполнения фортепианных произведений Ли Инхая необходимо адекватно понять взаимосвязь между каждой последующей музыкальной строфой, сознательно направлять процесс трактовки, одновременно решая выявленные технические проблемы. Только в этом случае станет возможным полностью передать чувства, скрытые в музыке.

3.5. О динамике и ее значении

Контраст и перемена фортепианной динамики – это одно из многих фортепианных средств выразительности, используемых композитором. Ли Инхай подробно изучил и освоил смену динамики на фортепиано, что позволило ему успешно использовать ее для точности передачи внутреннего содержания фортепианных произведений. В результате содержание произведения, заложенное автором, и динамика внутренних чувств исполнителя органически переплелись, образовав единую эстетическую художественную концепцию. В каждом

отдельном случае используя различную степень силы, пианист напрямую влияет на колорит и динамику звука. Если ослабить предплечье, позволив силе проходить в кисть и кончики пальцев, то возможно получить схожий с течением воды ясный и утонченный акустический эффект. Если же задействовать силу всей руки таким образом, что энергия проходит через кисть в кончики пальцев касаясь глубины клавиш, то это может породить впечатляющий эффект, сходный с извержением вулкана. Если сустав запястья держать неподвижно, и для прикосновения к клавишам включать только подушечки пальцев, то рождается туманное, призрачное чувство. Таким образом, пианист, согласно замыслу композитора, должен повысить степень активности и оживленности пальцев, при этом уверенно контролируя силу нажатия, что придаст музыке более аккуратное и четкое звучание, сделав тембровую окраску звука более наполненной. Например, это можно увидеть в пьесе «Китайская флейта и барабан в сумерках» и в нижеприведенном фрагменте миниатюры «Отражение цветка»:

Пример 16



В данном отрывке динамика сменяется следующим образом: *piano*, *crescendo*, *diminuendo*, *piano*, *crescendo*, *forte*, *piano*, что отображает динамическую кривую: «подъем, успокоение, спад», благодаря которой достигается мягкий и колеблющийся тембровый эффект, создающий имитацию непрекращающегося на воде волнения: ряби и волн. Композитор применил прием тремоло в правой руке, при этом ритм из разреженного переходит в плотный, а в левой руке задействованы арпеджированные мелодические аккорды. Исполняя эти

технические приемы, крайне необходимо начинать движение непосредственно от плеча, сила должна нисходить на клавиатуру естественно, без усилий, также важна быстрая смена пальцев, - эти три элемента в полной мере должны быть включены для достижения оживленной и одухотворенной манеры игры. Сила передается от плеча в кончики пальцев, заставляя всю энергию нисходить на клавиши, благодаря чему создается акустический эффект, способный затронуть струны души слушателя, порождаемый также непрерывным вибрато, а мягкое *sostenuto* воплощает особую гибкость звучания.

Очевидно, из фортепианных произведений Ли Инхя мы можем понять, что порождение динамического чувства связано не только с изменением высоты, долготы и тембровой окраски звука, а также с фактурной спецификой, гармонией и ритмом. Еще более важным является то, что регулирование динамики должно быть взаимосвязано с выражением личного переживания и понимания исполнителя. Таким образом, выразительность будет раскрыта в мельчайших деталях и, как следствие, сможет оказать заразительный эффект на слушателей.

3.6. Применение педали

В фортепианной музыке Ли Инхя использование педали раскрывает специфическое качество звука. Как известно, пианист, наступая на правую педаль, заставляет демпфер открыться и полностью отойти от клавиатуры. При подобной игре обертоны порождают резонанс, становясь гармоническим рядом. В тот момент, когда кончики пальцев покидают клавиши, акустический эффект может на некоторое время сохраниться, постепенно угасая, что заставляет слушателя обрести эмоциональное чувство, которым невозможно насытиться. Использование правой педали раскрыло новую окраску мелодики в китайской народной музыке, а также заставило проявиться уникальному инструментальному колориту. Например, в пьесе «Китайская флейта и барабан в сумерках» во фрагменте «Глубокие воды, высокие облака».

Пример 17



Музыка начинается в нижнем регистре, при этом одновременно звучащие глубокие гармонические басы и мелизмы порождают уникальный неуловимый акустический эффект. Здесь властвует правая педаль в разных вариантах (четвертьпедаль, полупедаль и т.п.), в результате чего инициируемый обертонами звуковой эффект становится более явным и мощным, при этом одновременно возникает резонанс, который заставляет слушателя представлять в воображении картину слияния воды и неба.

«При употреблении левой педали вся клавиатура смещается либо влево, либо вправо, молоточки ударяют по двум из трех струн или же по одной из двух струн, и сила звука конечно же становится слабее. Но более важно, что, поскольку ударная используемая площадь молотка уменьшается, то ударяет его мягкая часть, в связи с чем происходит тембровое изменение качества звука. Рождается легкая обертоновая вибрация, что придает полное звучание тонкому шлейфу звука», - подчеркивает композитор¹⁹. Поэтому глубина нажатия левой педали напрямую влияет на перемену тембра. Если использовать левую педаль, с изменением силы звука одновременно меняется и тембр, благодаря чему рождается уникальный звуковой эффект, который удивительным образом совпадает со звучанием обертонов старинного циня. А поскольку в переложении для фортепиано Ли Инхя воплощено звучание обертонов этого инструмента, то включение обеих педалей представляется обязательным.

¹⁹ Чэнь Син. Техника народной музыки при исполнении на фортепиано – обсуждение приемов, используемых Ли Инхаем, для передачи народного ладового стиля/Син Чэнь //Китайская музыка, 2014. - №2. – С.193 – 196, 200.

Подытоживая содержание данной главы, необходимо вновь подчеркнуть: фортепианная музыка благодаря заключенной в ней мощной художественной выразительности оказывает непосредственное влияние на эволюцию китайской культуры, являясь своеобразным голосом клавишного искусства. Выразительность фортепиано напрямую связана с комплексом качеств исполнителя, который представляет собой комбинацию мастерства и сферы чувств пианиста. Ли Инхай смог проникнуть в глубины народной музыкальной культуры, успешно освоив традиционные композиционные и стилевые приемы, что в конечном итоге сформировало его индивидуальный фортепианный стиль. В творческом процессе создания фортепианных произведений композитор использовал характерный тембр фортепиано для претворения звучания китайских традиционных инструментов, передав их уникальный акустический эффект. В связи с этим перед исполнителем встает непростая задача: объединить разнохарактерные элементы в единой трактовке, которая позволит полностью раскрыть возможности фортепиано и передать уникальное обаяние китайской музыки.

Внутреннее содержание, заключенное в фортепианных произведениях композитора, поражает своей многогранностью; оно способно передавать чувства подобно поэтическому пейзажу. В связи с этим пианисту важно не только демонстрировать исполнительские приемы: он должен показывать глубокое понимание музыкального содержания. Потому ему необходимо обладать знаниями в области характерных особенностей традиционных инструментов, быть способным глубоко анализировать структуру музыкальной ткани. Он должен стремиться постичь музыкальное содержание китайской традиционной культуры и отобразить ее художественное очарование, искусно передать гармонию и изысканность индивидуальности автора. Ли Инхай, говоря о своих фортепианных произведениях, отмечал: «Одной из основных задач композитора является то, как передать квинтэссенцию китайской традиционной музыки используя при этом современное понимание, согласовать это с тем, чем

привыкли восхищаться и в чем нуждаются современные слушатели, дать произведениям новую жизнь и заставить их проникнуть в более широкую слушательскую сферу»²⁰.

Со стороны исполнителя исключительно важно выражать личную позицию в контексте самого произведения, т.е. глубоко прочувствовать скрытый смысл музыки, лично пропустить через себя переживания, заключенные в звуках, в результате чего станет возможным продемонстрировать слияние воедино подлинных чувств, исходящих от сердца, и технического мастерства. Только таким путем возможно передать смысл музыкальной драматургии, заложенный композитором, и задействовать сферу чувств восхищенного слушателя, заставив его глубже постичь сущность звучащей материи.

²⁰Ли Инхай. Народный лад и гармония народности Хань/Инхай Ли – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 286 с.

ГЛАВА 4. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПЕСНИ ЛИ ИНХАЯ: СИНТЕЗ ВОКАЛЬНОЙ И ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИЙ

Форма художественной песни (англ. *artsong*, нем. *Lied*) зародилась в австро-германском регионе²¹. В её развитии важную роль сыграли два взаимосвязанных условия: 1) расцвет поэзии того времени, который поспособствовал зарождению художественной песни; 2) подъем индустриальной революции, который привёл к стремительному развитию производства фортепиано, вслед за чем данный инструмент приобрёл популярность в различных общественных кругах. Мастерство вокального и фортепианного исполнения так же росло день ото дня, что создало необходимые условия для подъёма художественной песни. В «Большой китайской энциклопедии музыки и танца» данному термину даётся следующее объяснение: «Художественная песня относится к концу 18-го – началу 19-го века, становясь общепринятым термином в Европе того времени. Характерной особенностью данной формы является то, что в качестве текста использовались известные стихотворные произведения. Делался акцент на передачу внутреннего мира, мелодия наделялась особой силой воздействия, тогда как средства выразительности и композиционная техника отличались достаточной сложностью. Фортепианное сопровождение также занимало важное место»²².

После того, как художественная песня проникла в Китай, композиторы получили возможность объединить европейскую и китайскую традиционную музыкальные техники, комбинируя западные современные композиционные приёмы и китайскую классическую литературу и поэзию, чьи сюжеты наделили художественную песню самобытным национальным колоритом²³.

²¹ В современной китайской музыке принято использовать термин «художественная песня», по сути идентичный российскому романсу. Тесное общение с советским искусством привело к включению в середине прошлого века в терминологию и термина «романс». Он встречается в научных работах китайских авторов, посвященных сравнительной характеристике камерно-вокальных жанров в музыкальной культуре разных стран.

²² Китайская энциклопедия музыки, танца/Пекин: Издание большой китайской энциклопедии, 1992. – С.12.

²³ Там же.

В творчестве Ли Инхая помимо его фортепианных опусов существует множество художественных песен, которые вполне могут соперничать по красоте с его фортепианными произведениями. Основными формами, используемыми композитором, являются: соло, дуэт, хор. Ли Инхай уделяет особое внимание выбору материала, а также поиску текста песни, передающего достаточно высокое смысловое содержание.

Китайская классическая поэзия включает в себе богатое национальное очарование, позволяя как чтецу, так и слушателю получить незабываемое впечатление от произведения. С помощью иносказательности передается скрытый смысл, помогающий воссоздать содержательную красоту литературного произведения. В связи с этим, в своем вокальном творчестве Ли Инхай ориентировался на древние поэтические образцы. Большинство его вокальных сочинений было создано на основе классической китайской поэзии, где стихи выступают в качестве песенного текста. Вокальный цикл «Три стихотворения династии Тан», бесспорно являющийся масштабным концертным вокальным шедевром, включает в себе свежий самобытный художественный замысел и образные средства выразительности, чем заслуживает восхищения со стороны композиторов и исполнителей (анализ этого сочинения см. ниже).

Вокальное творчество Ли Инхая можно разделить на оригинальные художественные песни и песни, созданные на основе переложений народного интонационного материала. Если взглянуть с позиции художественных песен, можно увидеть, что композитор питает особое пристрастие к классической поэзии, при этом проявляя индивидуальное эстетическое восприятие данных текстов. Видно, что Ли Инхай преклоняется перед старинной простотой и утонченностью стиля классической поэзии. Его художественные песни в полной мере отображают китайскую культурную традицию, народный образ мышления, а также национальные эстетические взгляды. Ли Инхай не создает художественные песни крупной формы, все его вокальные произведения являются «миниатюрными и ювелирными». При этом благодаря искусному претво-

рению образного музыкального языка композитор смог достичь особого художественного эффекта, который можно выразить как способность «увидеть великое в малом».

4.1. Синтез музыки и поэзии – сердцевина китайской культуры

«Поэзия» (кит. 诗歌, pinyin Shige)- данное слово в китайской литературной традиции состоит из двух элементов: «Ши» («诗» - поэзия) и «Гэ» («歌» - песня), тесно сплетённых вместе. В древности стихотворные тексты, исполняемые нараспев в сопровождении музыки, именовались термином «Гэши». Тексты, которые не сочетались с песенной музыкой, носили название «Сонши» (诵 - «Сон» - декламировать). Сопоставляя эти два вида, стоит отметить, что Сонши является наиболее значимой формой древней китайской поэзии. Помимо других форм Гэши, исполняемых нараспев, а также Сонши, которые можно было не пропевать, а декламировать, в конце концов, остался вид Сонши, исполняемый только в форме декламации. Он постепенно занял доминирующую позицию среди других стихотворных жанров.

В первом сборнике китайской классической поэзии «Ши Цзин» («Книга песен») каждое из стихотворений могло быть исполнено в сопровождении музыки, наподобие вокального произведения. Хорошим примером также является сборник «Триста стихов, триста песен», являющийся частью известного философского труда «Мо-цзы»²⁴. В древней теоретической работе о поэтической структуре под названием «Мао-Ши Юй» говорится: «Стих трогает душу образами и словом, но если не хватает слов, добавляется пение; если недостаёт пения, прибавляется декламация; если и декламации недостаточно, то приходят жесты и танец»²⁵. В результате, в процессе передачи человеческих чувств

²⁴ Ли Цзэхуо, Лю Ганци. История эстетики Китая/Цзэхуо Ли - Аньхой: Литературное издательство Аньхой, 1999. - 110 с.

²⁵ Ван Лю. Художественные характеристики/Лю Ван - Пекин: Издательство «Культура и искусство». 1984. С.309-310.

поэзия, музыка и танец сливаются воедино. Существует множество форм так называемого синтетического искусства, объединяющего в себе поэзию и музыку. Так, наиболее типичной можно назвать «декламацию под музыкальное сопровождение» и другие подобные художественные формы. Другим вариантом является вплетение в музыкальную ткань скрытого смысла, заключённого в поэтическом тексте. Кроме того, слияние поэзии и музыки также может выражаться в конкретном программном содержании. Например, поэма под названием «Пи-па син» включает в себе множество художественных образов, которые можно передать с помощью музыкального исполнения. Приём введения музыки непосредственно в поэзию также является одним из видов, сочетающих в себе эти два явления. «Стихотворный текст богат музыкальностью, тогда как музыка в изобилии обладает красотой поэзии»²⁶, что обуславливает особенности их слияния.

При создании стихотворного произведения, в особенности в классической китайской поэзии, большое внимание уделяется рифме, тонам, безударным и ударным слогам, а также паузации. Даже если как таковые вокальная партия и музыкальное сопровождение отсутствуют, артист с чувством и выражением читает стихотворение нараспев, что наполняет поэтический текст музыкальностью. В первую очередь, это связано с тем, что поэзия содержит свойственное музыкальной ткани чувство ритма. Она сочетает четыре тона китайского языка согласно определённым закономерностям: ровный тон (первый) и остальные так называемые «ломанные» тоны (второй, третий и четвёртый - с изменением высоты звука) взаимозаменяются, в результате чего возникает ритм той же эстетической природы, что и в музыке. Помимо этого, взаимосвязи, порождаемые звуко сочетаниями в тексте, как и создаваемая интонация, так же обладают музыкальной эстетической природой. Например, различные комбинации ровного и ломаных тонов не только порождают музыкальный

²⁶Мо Циган. Справочник академических песен Китая/Циган Мо - Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2003 - с.3.

ритм, но и посредством перемен в интонации формируют чувство метра. Аналогичный процесс происходит при написании музыки, когда произведение обогащается красотой скрытого смысла, заключённого в поэтических текстах. В связи с этим, в результате союза поэзии и музыки, музыка наполняет стихотворный текст ритмом, интонацией и красотой музыкального метра, тогда как текст привносит в музыку свойственную ему поэтичность²⁷.

Ли Инхай однажды сказал: «Песня – это совокупность поэзии и музыки, это составная художественная форма, обладающая весьма тесными внутренними взаимосвязями. Каждый элемент синтетического искусства включает в себе единство противоположностей. Среди них обычно можно выделить отдельно существующие элементы, которые при комбинации вносят свои характерные черты в общее содержание, совместно вылепляя целостный образ, сохраняя при этом свою контрастную самостоятельность. Это наиболее ярко проявляется в песенном творчестве, где текст и музыка могут существовать отдельно друг от друга. Так, красота поэтического текста может подчёркиваться контрастирующей по настроению музыкой. Аналогично, можно усилить художественное обаяние песни, если ее мелодическая линия тем или иным образом отступает от текста, порождая свежий и яркий музыкальный образ. Таким образом, грамотное сочетание литературного и музыкального аспектов формирует единое целое, из чего складывается художественный образ песни».²⁸

Сочетание текста и музыки – достаточно сложный, противоречивый процесс слияния, в котором образуется связь между контрастирующими элементами. При написании песни, после определения сюжетной линии, в первую очередь необходимо хорошо подобрать текст, который в данный момент становится главной стороной внутреннего противоречия. При создании музыкальной композиции этой стороной становится музыка. Задание композитора вовсе

²⁷ Мо Цзиган. Справочник академических песен Китая/ Цзиган Мо - Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2003 - с.3. 160 с.

²⁸ Су Ланьшэнь. Поиск китайской музыки и народного стиля - интервью с Ли Инхаем/Ланьшэнь Су. – Текст: непосредственный//Фортепианное искусство, 1999. - №1. – С.4 – 9.

не заключается в том, чтобы слепо идти на поводу у поэтического текста, подстраивая музыку под него. При этом, также не стоит просто преобразовывать текст в пригодный для вокального исполнения. Ключевая задача – глубинное понимание содержания, заключённого в тексте песни, на основе которого с предельной внимательностью и осторожностью необходимо осуществить слияние поэтических и музыкальных образов. Что усиливается наиболее значимым по степени выразительности музыкальным элементом – мелодией, благодаря чему ярче раскрывается смысловой пласт. При этом, стоит не только передавать ключевое содержание стихотворного текста, но и выделять скрытые в нём эмоции и чувства, что позволит в полной мере проявиться заложенному подтексту. Таким образом, при рождении песни необходимо, чтобы текст и музыка взаимодействовали, образуя единое целое, а не просто создавали музыкальную оболочку, обрамляющую стихотворный текст.

4.2. Песня как детище поэзии и музыки

В речевых интонациях стихотворного текста заключена определённая доля музыкальности, которая выражается в таких формообразующих элементах, как: высота звука, интенсивность, протяжённость, тембр, ритм, метр и других приёмах выразительности. Элементами, на которые опирается структура поэтического языка, являются его семантические свойства, акустика, стилистика, синтаксис и др., что усиливает эмоциональное воздействие, оказываемое текстом. Фонетический строй и формы письменности часто вступают в паритетное взаимодействие, что в свою очередь порождает семантическое многообразие. В связи с этим, природными свойствами поэтического языка являются символизм и полисемия.

В основе ритма китайской классической поэзии лежит специфика самого языка. Многообразие слоговых структур (четырёхстопной, пятистопной, семи-стопной и т.д.), комбинация четырёх тонов, а также правила рифмования создают оригинальный ритм. Кроме того, с помощью характерного приёма

«чжаньдуй»²⁹ и законов рифмы, а также альтерированных, ассонирующих и консонирующих и звукоподражательных слов создаётся единство и гармония мелодики текста. Благодаря этому, чертой, характеризующей звучание классической китайской поэзии, становится мелодичность. В определённом смысле, можно сказать, что эта особенность по своей природе больше тяготеет к музыке. Данное свойство поэзии в свою очередь является одним из основных формирующих элементов китайской традиционной музыки, придающих ей особую красоту.

В связи с симбиотической природой музыки и поэзии, как в прошлом, так и сейчас, собранный и сосредоточенный в определенном порядке музыкальный фольклорный материал служит распространённой композиционной основой при написании песен. Ввиду этого, диалектная китайская поэзия не только является ярким представителем китайской литературы, но и одновременно становится подходящей синтаксической моделью для песенных текстов. Диалектные стихи «Ци Янь» в связи с синтаксической структурой языка изначально задают ритмо-метрическую однородность, что особенно прослеживается в области изменения мелодики и рифмы внутри строфы. Также создаются выразительные колебательные перемены высоты звука, в чем выражается музыкальная кинетическая энергия. В труде ««Вэнь синь дяо лун: Песни Музыкальной палаты» говорится: «Поэзия – сердце музыки, голос – тело музыки; голос передаёт чувство, стихи передают содержание.»³⁰ Во времена глубокой древности, поэзия и музыка изначально были единым целым. Даже после того, как в стихотворном тексте проявилась скрытая музыкальная структура, он всё равно не теряет тесную связь с музыкой. Это то, что автор вышеупомянутого труда Лю Шао называет: «Поэзия – сердце музыки, голос – тело музыки».³¹ С

²⁹Сочетание ровного (первого) и одного из ломанных тонов (второго, третьего и четвёртого) китайского языка.

³⁰ Лю Шаньчжэ. Хань Цюаньсинь. Комментарии к «Вэнь синь дяо лун». Чжэцзянское издательство древней литературы, 2001. – 285 с. Текст: непосредственный.

³¹ Там же.

давних пор у китайского народа особым уважением пользовалась «программная музыка», в которой поэзия и песенный текст рассматривались как элемент, ведущий музыку по пути выражения человеческих чувств.

В связи с этим, созданные поэтами стихи или текст - суть «сердцевина» музыки – «сердце музыки в стихах». Известный музыковед-теоретик Ло Дэ в своей работе «Песни эпохи Сун» пишет: «Музыкальная мелодия формируется из нарративной интонации текста песни и самого мотива»³². Он выделяет два вида взаимодействия литературы и музыки. Первый вид – «дин цян чуань цы» – литературный текст передаётся с помощью устоявшейся в той или иной степени мелодии. Второй вид – «цы шэн син цян» – мелодия формируется из движения музыкальных звуков, порождаемых литературным языком, а именно переменными комбинациями четырёх тонов. Первый вид – вид комбинации слова и музыки, часто встречающийся во многих народных песнях и авторских песенных композициях Китая. Второй вид – это составной приём, включающий в себя слово, перемену тона и музыку.

В своём исследовании Ло Дэ разбирает характерные черты интонации китайского языка, её историческое развитие, раскрывая перед читателями взаимосвязи, возникающие при сочетании слова и музыки. Два вышеупомянутых приёма до сих пор используются при создании произведений современного вокального искусства. Каждый из них обладает своими преимуществами, но при этом оба передают ключевые характеристики китайского языка, такие как: интонация, звучание, рифма, тоны и т.д. В особенности это видно на примере второго вида, где выражается прямой переход слова и тонов в музыку. Сюда относятся следующие характеристики слова: форма, ритм и метр, синтаксис, комбинация тонов и т.д. Таким образом, взаимодействие поэзии и музыки проявляется через различные приёмы, способствующие синтезу. При этом итог

³² Ло Дэ. Песни эпохи Сун/Дэ Ло – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1995. – 185 с. – Текст: непосредственный.

данного взаимодействия позволяет в большей степени подстроить природу вокального искусства под субъективные потребности творца в области эстетического выражения.

Связь поэзии и музыки – это не однонаправленный, а двунаправленный процесс слияния, оказывающий взаимное воздействие и устанавливающий взаимные условия, в результате чего возникает своеобразная равнодействующая сила. Данное явление тесно связано с потребностями человеческой души в самовыражении. Это процесс преобразования ярких человеческих чувств и эмоций посредством речи, которая проходит через ряд метаморфоз, становясь поэтическим текстом. Его фразы, синтаксис и деление на строфы часто оказывают влияние на музыкальную фразировку. Безусловно, под этим не подразумевается, что композитор, создавая мелодическую модель, полностью следует за структурой литературного текста. Поскольку задачей композитора является преобразование образов, заключённых в литературном тексте, в музыкальную ткань, при формировании звуковой структуры следует избегать разрушающих тенденций слова. Это позволит усилить скрытый смысл посредством музыкальной фразировки, что в большей степени наделит конечное музыкальное произведение многослойностью чувств и способностью отражать эмоциональные перемены.

Общее происхождение музыки и слова более тесно связывает песенный текст и поэзию. Если смотреть с позиции развития песенного текста и музыки, художественную историю Китая можно подразделить на три исторических этапа. Первый этап – «от поэзии к музыке» (с древних времён до династии Хань): создаётся хороший поэтический текст, на основе поэтического ритма которого пишется музыкальное произведение. Следующий период (после династии Хань до династии Тан) – это «введение текста в музыку», поскольку после династии Хань пути музыки и поэзии расходятся, постепенно становясь отдельными видами искусства, но нельзя не обратить внимание на их синтез на данном этапе. Далее можно условно выделить третий период (начиная с династии Тан) – «от музыки к поэзии»: сначала создаётся музыка, затем, следуя

музыкальному метру, пишется поэтический текст. Очевидно, что жанровые формы песенного текста и поэзии тесно взаимосвязаны, при этом некоторые жанровые формы поэзии являются формами песенного текста.

В период после династии Сун написание стихов для песен и само песенное сочинительство приобрело другие масштабы, при этом становилось всё отчётливее разделение труда - написание текста и мелодии. Одновременно постепенно всё больше внимания уделяется литературной форме. Начал стремительно развиваться свободный стих, став в результате основной стилевой формой современной китайской песни. «Музыка в совершенстве выражает лирические чувства. При наложении поэтического текста на музыку необходимо, чтобы слова передавали соответствующие музыкальному содержанию образы и чувства. С помощью музыки раскрываются внутренние переживания поэта, а также субъективное восприятие композитора, в особенности его чувства и эмоции (чего не может не быть), что создаёт цельную музыкальную форму, соединённую с поэзией. Это то, на что необходимо обратить внимание при создании музыки для песни. Следующим этапом является вокально-инструментальная трактовка, осуществляемая исполнителем произведения, который посредством голоса передаёт тонкие грани чувств, сочетая их с требованиями, установленными автором текста, что в конечном итоге затрагивает струны души слушателей»³³.

Отсюда видно, что установление органической взаимосвязи поэтического слова и музыкального звучания не является простой задачей. Здесь нужно учитывать тот факт, что эта комбинация является значимым способом коммуникации между людьми. Другими словами, важно, чтобы связь слова и звука продолжала своё существование, непрестанно совершенствуясь, переоснащаясь и развиваясь. Искусство всегда является субъективным выражением, а движущая сила творчества – демонстрация свойств человеческой

³³ Ло Дэ. Песни эпохи Сун/Дэ Ло – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1995. – 185 с.

души. Независимо от того, в каком виде искусство материализуется, человеческая природа – его неотъемлемая часть. Человек через исходящие изнутри речевые интонации выражает знакомство с природой, чувства, ей вызываемые, отношение к другим людям. Эти темы являются вечными, поскольку они оказывают постоянное сильное воздействие на человеческую душу.

Несомненно, для объединения поэзии и музыки необходимо допустить на многочисленных уровнях, чтобы оба элемента сохраняли за собой свои природные права. Независимо от того, какой из них является ведущим, оба элемента необходимо уравновесить до состояния баланса, в результате чего каждая из сторон сможет расширить значение второй. Это означает, что сплетение поэзии и музыки должно достичь равновесия. При создании древних китайских песен на поэтический текст, его статическая красота обычно выражалась через движение мелодической линии. Кроме того, посредством музыкальных приёмов выразительности передаётся литературный подтекст. Когда Ли Инхай создавал художественные песни на основе древних поэтических текстов, он уделял особое внимание сочетаемости музыкальной структуры и фразировки с ритмом самого стихотворного текста. Он умело использовал лаконичный музыкальный язык для передачи поэтического содержания, выделяя наиболее трогательные текстовые фрагменты с помощью подходящих музыкальных приёмов выразительности. Благодаря этому, мелодия и текст раскрывают свои положительные свойства в песенном сочетании и фактически мелодия естественно проистекает из текстовой декламации.

4.3. Эстетическая ценность и художественное очарование песенной поэзии

За более чем двухтысячелетнюю историю развития китайской литературы поэзия, без сомнения, стала ярчайшей культурной ценностью Поднебесной. С помощью стихотворных текстов китайский народ передавал свои ощущения, излагал внутренние душевные состояния, радости и печали. Создаваемые поэтами стихотворные произведения заключали в себе возвышенность и

изящество древней рифмы, что позволяло затрагивать глубины человеческой души и пробуждало творческое вдохновение в сердцах музыкантов всех эпох, в результате чего на свет появлялись удивительные по красоте песенные творения.

Эстетическая ценность поэзии доставляет нам радость и удовольствие в художественном отношении, способствует нравственному и интеллектуальному развитию. Говоря простым языком, эстетическая ценность влечет нас к истине, добру и красоте. Под истиной подразумевается, что поэтическое произведение заключает в себе подлинные, искренние чувства автора, глубоко отражает реальную жизнь. Благодаря этому, у нас появляется желание перечитывать поэтические строки, получая эстетическое наслаждение. Когда мы знакомимся с поэтическим текстом, нам также необходимо иметь внутреннее стремление к добру и красоте. Добро – понятие, обозначающее внутреннюю чистоту содержания художественного произведения, при которой ценностные ориентиры отличаются положительной направленностью и нравственным здоровьем. Красота – доставляемое нам эстетическое наслаждение в душевном, духовном и интеллектуальном отношении. Другими словами, эстетическая ценность поэзии даёт нам возможность в процессе знакомства с произведением вырасти как личность, выйдя за рамки привычного, а также удовлетворить потребности и стремления к истине, добру и красоте. В китайских классических стихотворных текстах особое внимание всегда уделялось ценности выражения эмоций через ситуацию, сцену, переплетение чувств и образов, наделяя их уникальным очарованием. С древнейших времён и до наших дней, горячая людская любовь к поэзии по-прежнему не утратила свою силу. Поэтому художественная песня становится весьма подходящей вокальной формой для передачи чарующей силы, которую заключают в себе древние поэтические тексты.

Ши, цы, гэ, фу³⁴ – четыре важных составных элемента богатой культуры китайского народа. В художественной песне, созданной на основе старинных

³⁴ Ши, цы, гэ, фу - четыре жанра стихотворных произведений, основные формы китайской поэзии и ритмической прозы.

поэтических текстов, происходит заимствование прошлого наследия и развитие культурного подтекста, заложенного в них, что обогащает литературное содержание самой песни. Древний поэтический текст – литературная форма, в которой раскрывается метроритмическая красота рифмы, воплощается сильное музыкальное чувство, к чему добавляется комбинация тонов китайского языка, переменчивость и одновременно чёткость ритма. В художественной песне «взаимоперекликается» чередование ровных и ломаных тонов в тексте и направление высоты звука в мелодии. При этом тоновая рифма в строфах становится творческой основой для песенного ритма. В результате между исполнителем и аудиторией рождается необъяснимый, но незабываемый эффект единения. В этом богатейшем наследии четыре вышеупомянутых жанра (ши, цы, гэ, фу), благодаря своему богатому смысловому и эмоциональному содержанию, отточенному языку и уникальному художественному очарованию, стали важной вехой на историческом пути литературного развития. Естественно, художественная песня как детище китайской музыки и китайской литературы является объектом исследования учёных, оставаясь неотъемлемой частью репертуара многих исполнителей.

Китайская классическая поэзия, которую можно охарактеризовать как своего рода «поэзомузыку», не только передаёт стилевые черты и характерные особенности общества в различные периоды истории, а заключает в себе богатое внутреннее содержание в области идей и чувств. При создании и музыкальном исполнении поэзии авторы вводят в музыку наиболее достоверные и характерные явления окружающего мира, одновременно добавляя авторскую точку зрения и передавая особенности культуры всего общества. В итоге литературное явление становится также музыкальной художественной формой, наиболее ярко отражающей характерные черты той или иной эпохи.

Поэты прошлого обращали особое внимание на точность и детальную проработку литературного стиля. В связи с этим, они следили за сохранением строгости стиля при введении своих мыслей и идей: независимо от того, шла речь об отдельных словах или строфах, ко всей структуре предъявлялись

весьма высокие требования. Подобное внутреннее содержание в большей степени могло быть передано только благодаря глубоким размышлениям и постоянному самоанализу, проводимому поэтами.

Не подлежит сомнению, что заключённые в поэзии языковые особенности ритма и метра также являются основой и источником так называемой «ритмометрической красоты», которая посредством различных методов выражает богатый эмоциональный колорит, одновременно используя различные стили и жанры для передачи поэтического содержания, например, выражая героизм и доблесть, тоску и печаль, радость и веселье, чувственность и мягкость и т.д. Рифма и ритм - это основные источники музыкальности в поэзии. В древней китайской поэзии каждая строфа рифмовалась, причём для этого использовались различные методы. Под рифмой подразумеваются различные приёмы организации материала в зависимости от ритмических особенностей (смежная, перекрёстная или сквозная рифма, сохраняющаяся на протяжении всего произведения или сменяющая одна другую). Каждый тип рифмы обладает особой музыкальной красотой. Очевидно, что перемены мелодики не только позволяют точнее передать мысли, чувства и отношение автора к тем или иным явлениям, но также часто становятся одной из основ поэтического творчества, в большей степени наполняя стихотворение чувствами и эмоциями и обогащая красоту рифмы.

В творчестве Ли Инхя произведения с сопровождением в большинстве своём пронизаны поэтической и музыкальной красотой ритма и метра. Создавая свои вокально-фортепианные сочинения, композитор задействовал глубокое понимание поэтической структуры, что помогало ему соединять её с музыкальным содержанием, одновременно наполняя вокальную музыку соответствующими чувствами и эмоциями. Это поспособствовало тому, что вокальное исполнение поэзии смогло достичь достаточно высокого уровня развития. Также благодаря этому, музыка с сопровождением сформировала весьма свое-

образный характерный стиль, что позволило наделять вокальные произведения большей красотой и силой притяжения, повысить их эстетическую ценность.

Исполнение классической поэзии и музыки требует эмоционального включения и чувства внутренней уверенности. В связи с этим, весьма важный фактор в созданной на основе классических поэтических текстах музыке с сопровождением – своеобразный контроль чувственного элемента. Но стоит помнить, что эмоциональный компонент — явление, которое невозможно увидеть невооружённым глазом. Именно поэтому Ли Инхай сначала проводил детальное предварительное изучение поэтического текста, в полной мере знакомясь с его идейным содержанием, а также с эмоциональными особенностями личности поэта.

В итоге Ли Инхай смог осмыслить в полной мере единство смыслового и эмоционального содержания, заложенного в поэтическом тексте. И, создавая произведения с сопровождением, он подбирал различные приёмы фактуры в зависимости от эмоционального и смыслового контекста, например: арпеджио, трели, аккордовые наложения и другие, способствующие совершенному раскрытию содержания музыкальной поэзии. Что одновременно помогало исполнителю войти в образ и получить точное представление о внутреннем содержании песни, наделяло пение большей притягательностью для слушателей, одновременно раскрывая чувства и эмоции, заложенные в стихотворении. В свою очередь, подобное вокальное исполнение поэзии позволяло проявиться эстетическим ценностям и передавало яркий колорит и очарование, заключённые в произведении.

Произведения с сопровождением, созданные Ли Инхаем, вобрали в себя внутреннее содержание и мастерство китайской классической поэзии и музыки, искусно соединив язык, звучание и чувства. Песенно-романсовые описания в виде вокально-фортепианного дуэта не только являются воплощением народной духовной культуры, но и являются художественной формой, представляющей большой интерес для исследований.

4.4. Жанровые разновидности художественной песни

Вокальные произведения Ли Инхая многообразны по форме, жанру и содержанию. Существует множество различных типов художественных песен (как отмечалось выше, такая терминология принята в Китае, в жанровом отношении художественная песня очень близка романсу): одни из них бодрые и радостные, другие спокойные и размеренные, в основе третьих лежит народная поэзия или песенный материал. В исполнительском отношении произведения Ли Инхая соответствуют высокому художественному уровню и обладают большой эстетической ценностью. При этом стоит отметить, что фортепианная партия является крайне важной составляющей художественной песни. Так что при исполнительской работе в данном жанре необходимо уделять должное внимание фортепианному сопровождению, создающему контраст с вокальной мелодией, оттеняя её, а порой выходя на первый план.

Остановимся на типах песен, которых придерживался Ли Инхай.

1. Лирические песни

Внутреннее содержание данной жанровой ипостаси передаётся через личное интимное отношение композитора к тем или иным предметам или явлениям, в связи с чем подобные произведения изобилуют авторским субъективным восприятием. Иногда в лирических песнях также получают воплощение мысли и чувства целого народа, выражаемые через образ главного героя песни.

Лирические художественные песни Ли Инхая передают скрытые переживания героя, воплощенные, в первую очередь, в мелодико-тематическом колорите. Используемые им творческие приёмы тонко проработаны и детализированы, что наделяет мелодию особым изяществом и силой обаяния, а музыкальную ткань - свежестью и естественностью. Исполнитель должен хорошо контролировать темп, ритм и эмоциональные перемены, выраженные в пьесе, поскольку за счёт этого рождается художественная притягательность миниатюры.

К лучшим образцам лирики Ли Инхя относится художественная песня «Лес, синий сон» — пьеса, обладающая утончённым колоритом и нежной мелодией. Она написана на текст, созданный поэтом Мэй Цзя³⁵. Темповое указание вначале соответствует *adagio*, динамические перемены выражены *tr* или *p*. Музыкальные элементы гармонично сочетаются друг с другом, рисуя туманную картину. Слова песни передают чувства героя, вызванные лесным пейзажем: он видит утренний туман, чувствует свежий ветер и благоухание диких цветов, слышит, как журчит ручей. Все эти образы, подобные миру снов, пробуждают воображение слушателей, передавая горячую любовь композитора к родной природе. Автор ставит во главу угла постепенное ступенчатое развитие, стимулированное кварто-квинтовыми скачками, при этом медленно вступает утончённый фортепианный аккомпанемент.

В теме пьесы многократно встречается хроматическое сочетание Ля мажора и исходного ля минора в пределах одного такта. Этот композиционный приём, заключающийся во взаимодействии одноимённых тональностей, наделяет мелодию более неопределённым и туманным оттенком, передавая идею призрачного сна, описанного в пьесе. В данной песне фортепианное сопровождение и вокальная мелодия отличаются лёгкостью, отчётливостью и детальностью. Доступная для восприятия публики, песня включает в себе богатые художественные образы. При исполнении фортепианной партии стоит следить, чтобы ладонь не была дугообразной, а наоборот сохраняла плоскую позицию, что обеспечит более плотное соприкосновение пальцев с клавишами и как следствие более мягкое звучание. Острое прикосновение кончиками пальцев не допускается. В трактовке лирических произведений Ли Инхя выбор звуковой окраски часто определяется исходя из гармонических перемен, темп и динамика регулируются с помощью различной фактуры аккомпанемента, что расцвечивает звуковую атмосферу.

³⁵ Авторство Мэй Цзя подтверждено в результате исследования, проведённого группой ученых в провинции Юннань.

2. Шуточные (веселые) песни

Радостные по характеру песни обладают такими характерными чертами, как непринуждённое настроение, бодрый и подвижный ритм и т.д. В пьесах подобного стиля Ли Инхай создаёт живые музыкальные образы и яркую музыкальную атмосферу с помощью повествовательных и описательных творческих приёмов.

Такова, например, популярная песня под названием «Павлин и жаворонок»: в ее мелодии преобладают яркие и живые образы, в фортепианном сопровождении используется приём олицетворения, вводятся короткие форшлаги, имитирующие голос жаворонка, а также трели, рисующие самодвольную поступь павлина. Сначала в тексте идёт описание природного пейзажа: видны тёмно-зелёные хлебные всходы и пышные нивы, в полях как будто расстелен зелёный ковёр, по которому перелетают и прохаживаются павлин и жаворонок; на этой восхитительной осенней картине также проглядывают жёлто-оранжевые мандарины и ярко-алые гранаты, а хлопковые поля похожи на клокочущие морские волны. В композиции автор использует куплетную форму, при этом структура тщательно выверена, многократно применяются мелизмы; неторопливая и переливчатая музыкальная ткань заключает в себе очень сильную художественную составляющую.

В трактовке подобных произведений пианист должен следить за артикуляцией, ясностью и насыщенностью звучания, сохраняя при этом достаточную динамику. Относительно игровых приёмов стоит учитывать, что фортепианное исполнение мелизмов требует невысокого поднятия пальцев, живого и беглого прикосновения, а также чистого снятия, что создаст звонкий и ясный акустический эффект. Играя арпеджио кисть должна перемещаться быстро, сочетаясь с живостью и подвижностью запястья, что создаст ощущение лёгкости и гладкости звука.

3. Патриотические и популярные массовые песни

Песни массово-патриотического характера обычно обладают ровным и размеренным ритмом, обширным диапазоном, мощной величавой мелодией.

В песнях данного вида Ли Инхай славил партию, родную страну, великих людей, красоту природы.

В произведении «Безмолвный остров» автор воспеваёт дух отважных пограничников, охраняющих страну. Мелодическая переменчивость, богатая песенность, структурированный ритм и метр, энергичность и живописность фортепианной партии, - всё это создаёт образы безвестных военных, преданно несущих службу по защите родины. Композиция пьесы, ладовая организация и структура фортепианного сопровождения являются показательным продуктом творчества композитора. Каждый из элементов произведения, будь то вступление, связующие фрагменты или партия фортепианного сопровождения, передаёт смысловое содержание поэтического текста, воплощая богатое воображение и творческую силу Ли Инхая.

В патриотических песнях при исполнении аккордов нажатие должно быть глубоким, порождающим весомый акустический эффект. Если ритм достаточно быстрый, важно задействовать запястье, которое поведёт пальцы за собой; необходимо следить за связностью исполнения, а также за насыщенностью звучания каждой из нот. При достаточно плотном ритмическом рисунке прикосновение должно быть беглым, движение пальцев – стремительным, но одновременно важно сохранять чистоту, плотность и чёткость звука. В кульминационных фрагментах необходимо сочетать энергию пальцев, запястья и плеча, но при этом необходимо избегать зажатости. Только при учёте данных моментов возможно наполнить мелодическую линию необходимым величием и грандиозностью.

Особое место в творчестве композитора занимают популярные песни для голоса с фортепиано, такие как «Высокие горы Тайцзы», «Приходит февраль», «Аламухан», «Под серебристым светом Луны», «Гаолитай», «Восхваление Желтой реки», «Ян Байлао» и т.д. В них фортепианное сопровождение и вокальная партия искусно дополняют друг друга, при этом не утрачивая своей индивидуальности. Их свежие образы, богатая гармония, ясная прозрачная музыкальная ткань, простота и удобство исполнения – все это доставляет радость

и удовольствие как вокалисту, так и пианисту. Особо отметим сочинение под названием «Ян Байлао» (1956), которое наиболее ярко передает национальный колорит. Данная пьеса является переложением арии из оперы «Седая девушка» (1945), которая является самым ранним образцом, относящимся к жанру новой китайской оперы. В ней объединены музыкальная и драматическая составляющие данной оперы, в результате чего возникает свежий художественный образ, обладающий яркими чертами современности и национального стиля. Ли Инхай взял стиль исходной оперы в качестве базы, произведя своеобразное «воссоздание» произведения. Он написал балладу, состоящую из вступления, заключения и четырех куплетов между ними, прослаиваемыми дважды введенными фортепианными интерлюдиями, которые позволяют всему произведению в большей степени проникнуться единым духом.

4. Песни в народном стиле

Художественные песни в народном (фольклорном) стиле представляют собой пьесы, сочиненные на основе мотивов, отобранных из национальной культуры различных народов Китая. Ли Инхаю блестяще удавалось претворять колорит традиционной культуры и вводить его в песенную форму. Он стремился найти подходящую фольклорную окраску и адекватно воплотить характер напева, вплетая аутентичные элементы из народной музыки в свои произведения.

В пьесе «Я люблю горы Ба и воды Шу» описан прекрасный пейзаж гор и рек Сычуаня, выражена горячая любовь автора к родным местам. Темповое указание соответствует *andante*, метр достаточно свободный, структура музыкальных фраз неквадратна, диапазон широкий, в мелодии в конце фраз часто звучат короткие форшлаги, драматургия целого сочетает большие подъёмы и спады. В этой пьесе объединяются собирательная описательность, выразительность, свобода структуры, тот народный колорит, что и наделяет песню характерными чертами фольклорных песен. Фортепианная партия также отра-

жает мощный и непреклонный боевой дух народов местности Башань, в полной мере раскрывая богатые образы и передавая отточенную манеру письма композитора.

Стиль исполнения фольклорных песен отличается от других жанров. Это связано с тем, что в мелодии и ритме данной песенной формы часто запечатлены характерные черты музыки малых народностей, что распространяется на имитацию звучания местных народных инструментов. Ритмический рисунок в фольклорных песнях Ли Инхая радостный и бойкий, также широко применяется мелизматика. В связи с этим, важно обращать особое внимание непосредственно на технику фортепианной игры, задействовать имитационные навыки, передать сущность оригинальных музыкальных элементов, упруго исполнять мелизмы и деликатно вести мелодическую линию, что позволит донести достоинства фольклорного первоисточника.

5. Художественные песни, написанные на древние тексты

Художественные песни, написанные на старинные тексты, сочетают в себе красоту поэзии и музыки, благодаря чему музыкальные образы и идеи получают выражение через поэтическую форму. Подобные пьесы необходимо доносить аккуратно и точно. Притом, в качестве ведущего импульса должно выступать сильное и мощное чувство, которое будет направлять исполнение, наполняя его насыщенными национальными чертами.

Пьеса «Весенний рассвет» положена на пятисловное четверостишие поэта Мэн Хаожаня, жившего в эпоху династии Тан. В этом весеннем стихотворении описывается пробуждение автора после глубокого сна, его чувства и эмоции. Поэт рисует яркий пейзаж раннего утра, выражая свою любовь к весне, а также сочувствие опадающим цветам.

Для передачи многообразия чувств и эмоций, заключённых в этом произведении, игра пианиста должна обладать большой силой выразительности. Очень важно, чтобы исполнитель контролировал силу прикосновения, качество звука, динамическую разницу между *piano* и *forte*, а также точно исполь-

зовал педаль. Также нельзя забывать про чёткую артикуляцию при исполнении мелизмов. Кроме того, ритмические и темповые изменения должны основываться на эмоциональных переменах в пьесе. В подобных произведениях первейшая задача – передать идейное содержание и поэтическое очарование текста с помощью различных исполнительских приёмов, наделить музыкальную ткань яркими красками и расставить верные акценты³⁶.

Подводя итог вышесказанному о песенном творчестве Ли Инхая, стоит подчеркнуть, что главной функцией таких элементов пьесы как: содержание, форма, стиль, композиционная техника и пр., является раскрытие художественных образов, благодаря чему и рождается уникальная музыкальная красота. Фортепианная партия обладает свежим духом современности, сочетая в себе песенность и художественность. Чувства и эмоции получают выражение через пейзажные зарисовки, музыкальные образы отличаются живостью и красочностью, что наполняет каждую миниатюру сильным художественным очарованием. Исполнитель должен опираться на подтекст произведения, полноценно задействовать силу воображения и творческие способности для передачи содержания, заключённого в нотах, а также строго соблюдать народный стиль, характер и колорит. Таким образом, при грамотном исполнении образы становятся более насыщенными, и сам художественный шедевр обретает плоть и кровь.

4.5. Ладовая основа жанра художественной песни

Мелодия песни – самый запоминающийся элемент произведения. Она включает в себя мотив, который можно напеть, а также многие другие компоненты: простой ритм, динамику, темп и пр. Можно сказать, что она – «душа» музыки. Тем не менее, при создании главной темы звуки, образующие мело-

³⁶ Подробный анализ цикла Ли Инхая «Три танских поэмы», в состав которого входит «Весенний рассвет», см. ниже.

дию, подчиняются определённому порядку, а не располагаются хаотично. Данный порядок задаётся ладом. Лад—основа всей тональной музыки, складывавшаяся в течение длительной истории в каждой отдельной культуре. В нём сконцентрированы национальные эстетические идеи, содержатся важные элементы, заключающие в себе эмоциональное восприятие того или иного народа. Ладовой базой китайской музыки является целотонный пятиступенный или семиступенный звукоряд, в основу которого положена пентатоника. Существуют несколько её видов, определяемых звуком, выбираемым за основной. Как отмечалось выше, можно выделить пять основных разновидностей пентатонного лада согласно звуковой последовательности, а именно: Гун, Шан, Цзюэ, Чжи и Юй.

Пример 18. Расположение тонов в пентатонике.



Ли Инхай – выдающийся знаток народной музыки, которому удалось соединить музыкальную теорию и практику и обновить ладовую систему китайской пентатоники. Его изыскания подробно описаны в упомянутой монографии «Лад и гармония народности Хань». Композитор всесторонне обосновал и усовершенствовал ладовую систему теории китайской музыки, осветив основные характерные черты пентатонного лада, три разновидности семиступенного звукоряда, существующие в китайской традиционной музыке, сложные ладовые перемены, проявляющиеся при развёртывании пентатонной мелодии и др. Благодаря этому он знал и понимал, как наполнить песенную мелодию насыщенной пентатонной окраской.

Пример 19. Художественная песня Ли Инхая «У могилы героя», главная тема.



В примере 19 приведена мелодия из художественной песни Ли Инхая «У могилы героя». В её основе лежит лад D юй (F Гун), придающий ей пентатонные черты. Хотя в мелодии проступает семиступенный звукоряд, но содержащиеся в нём исходные тоны F и E выступают в качестве элемента пентатонного лада. Различие заключается в том, что изменённый тон Чжи (ниже основного Чжи на полтона) и изменённый тон Гун (ниже основного Гун на полтона) формируют семиступенный лад, называемый «канонической» или «ритуальной музыкой». Тем не менее, в основе вышеупомянутой мелодии лежит пентатоника, а оба изменённых тона (проходящие звуки в малой терции) содержат орнаментику, строящуюся на стандартной пентатонике.

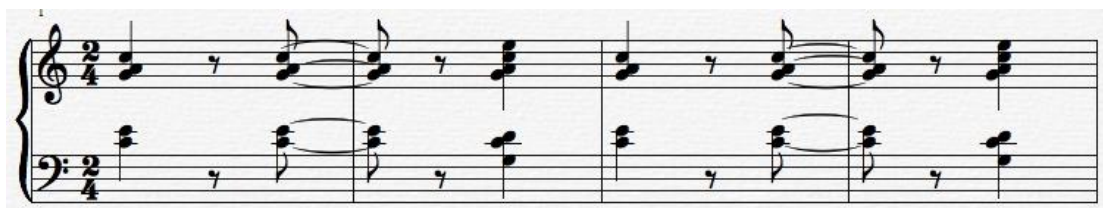
Пример 20. Художественная песня Ли Инхая «У могилы героя», семиступенный звукоряд.



Разновидности пентатонного лада можно разделить на мажорные и минорные. В каждом из ладов так же можно выделить три аккордовые функции: тонику, доминанту и субдоминанту. Но в связи с ладовым тяготением, возникающим в мелодии, не схожим с европейской мажоро-минорной системой, аккордовые построения в каждом отдельном ладу предоставляют больше свободы, нежели обычная мажоро-минорная гармоническая структура. Так называемый пентатонный аккордовый строй подразумевает, что аккорды, в основе которых лежит пентатоника, строятся согласно установленной модели; данная последовательность обладает определённым функционалом, порождающим многообразие оттенков гармонического строя. Ли Инхай посвятивший свою

жизнь внедрению многоголосия, стремился найти яркие элементы, свойственные народному гармоническому языку, одновременно учитывая творческий опыт предшественников. Пентатонные аккордовые структуры были одним из часто используемых композитором творческих приёмов. Например, это можно увидеть в фортепианной партии переложения чжэцзянской народной песни «Ли Сан Бао».

Пример 21. Художественная песня «Ли Сан Бао».



В примере 21 в первом и третьем тактах к тоническому аккорду добавляется шестая ступень. Во втором и четвёртом тактах на вторую долю приходится сочетание аккорда Чжи и септаккорда Юй (в западной ладовой системе – тонический секундаккорд), при этом аккорд Чжи является пентатонным. Несмотря на сложную гармоническую специфику произведения, пентатонный аккордовый строй является основным. Этот приём позволяет усилить гармонический колорит, что помогает гармонии лучше сочетаться с мелодией, написанной в народном стиле.

Снова обратимся в пьесе Ли Инхая «Я люблю горы Ба и воды Шу».

Пример 22. Художественная песня Ли Инхая «Я люблю горы Ба и воды Шу».

В примере 22 приведены первые две фразы песни Ли Инхая «Я люблю горы Ба и воды Шу». Здесь песенная мелодия является пентатонным мотивом, изложенным в ладу А Юй (С Гун), и главным образом состоит из пяти звуков: G, A, C, D и E.

На основе вышеизложенных примеров становится очевидно, что в своих произведениях композитор неоднократно использует пентатонную мелодию. Благодаря этому, в его творчестве формируется уникальный музыкальный язык, заключающий в себе глубокий национальный подтекст.

4.6. Гармоническая структура художественной песни

Для создания песни, доступной для понимания и обладающей художественной ценностью, мало добиться того, чтобы публика приняла мелодический язык. Не менее важным условием является совпадение гармонического звучания с эстетическими представлениями большинства. На сегодняшний день в музыкальном творчестве Китая главным образом используется мажорно-минорный гармонический строй, характерный для западной музыки.

Как известно, гармония неотделима от таких базовых музыкальных элементов, как звукоряд, лад, строй, интонация и т.д. Помимо вышеизложенных составляющих гармонического стиля также стоит упомянуть прямую связь гармонии с народной жизнью, традицией, обстановкой, языком и другими сферами культуры. Западная функциональная гармония для Китая инородна, и при сопоставлении с китайской традицией демонстрирует определённые различия, вытекающие из иной исторической и общественной среды, уходя корнями в несхожую культурную почву. В связи с этим, объединение западной и китайской систем обязательно должно было породить стилевое противоречие. Для его преодоления необходимо, чтобы элементы внутри музыкального стиля гармонизировали между собой. Китайские композиторы предприняли множество изысканий и творческих попыток для того, чтобы осуществить подобное слияние на практике, в большом объёме перенимая опыт зарубежных коллег, стараясь изучить различные тенденции и приёмы взаимослияния мелодии и гар-

монии. Одновременно с исследованиями народного стиля, наиболее талантливым авторам удалось «вливать свежую кровь» в традиционную гармонию, благодаря чему она получила новые пути развития.

При наблюдении за теми или иными предметами и явлениями вполне естественен процесс сравнения. Часто в наблюдаемом объекте проступает или получает развитие одна из сторон, обладающая наиболее яркими характерными чертами. В этом отношении автор работы считает уместным сопоставление традиционной китайской и западной музыки. В целом западная музыка достигла очень высокого уровня развития, выработав определённый набор строгих структурных понятий. Сопоставление двух музыкальных цивилизаций позволяет обнаружить схожие элементы между ними, более полно ознакомиться с китайской традиционной музыкой, что, являясь положительным опытом, способствует развитию китайского искусства. Тем не менее, при столь эффектной на первый взгляд сравнении легко пренебречь различиями, спецификой индивидуальных особенностей музыкальной культуры. Может возникнуть соблазн некритически принять европейскую музыку за своеобразный эталон. Так что, признавая заимствования, нельзя на них заикливаться. Музыкальное творчество должно обладать индивидуальностью: важно освободиться от оков установленных шаблонов, при этом сочетая преемственность национальной традиционной музыки и новаторское развитие. Если не уделять должное внимание национальному стилю, то это неминуемо вызовет противостояние разных традиций, в результате чего будет утрачена драгоценная собственная культурная составляющая. Настоящая жизненная сила европейской системы взаимопереплетается с различными национальными музыкальными сферами. При этом, истинные мастера не действуют по шаблону, а стремятся найти и ввести в своё творчество особые народные черты. Мастера, работающие с национальной музыкой, стремятся освободиться от старых образцов традиционной гармонии, привнести в нее новейшие достижения миро-

вой композиторской школы, одновременно сочетая их с приметами национального генезиса. В результате подобного симбиоза и появляются на свет произведения, насыщенные национальным стилем.

Теоретические воззрения Ли Инхая, его творчество полностью опираются на вышеупомянутый диалектический подход. Композитор взял за основу традиционную музыку, при этом переняв положительный опыт западных авторов. Он провёл множество исследований, на основе которых смог создавать музыкальные произведения, обладающие ярким национальным стилем. Его работы отличаются богатством гармонии, выпуклостью образов, свежим и изысканным смысловым содержанием, чёткой структурированной формой, при этом заключая в себе насыщенную национальную окраску и яркие современные черты, что вкупе образует индивидуальный творческий стиль композитора.

Его труд под названием «Лад и гармония народности Хань» – первая профессиональная работа, посвящённая систематическому описанию пентатонного лада и гармонии современной музыкальной культуры Китая. Раздел книги, посвящённый гармонии – детальный анализ, рассматривает вопрос взаимодействия функциональной гармонии и китайского национального пентатонного уклада. В труде обобщается опыт изысканий в области национальной гармонии в профессиональном музыкальном творчестве композиторов Хуан Цзы и Чжао Юаньжэня, систематизируется основная ладовая гармония и формы её бытования. Упоминаются различные приёмы, позволяющие соединить пентатонную мелодию и западную гармонию, основной структурной формой которой выступают аккорды терцовой структуры.

В большинстве произведений, созданных в китайской национальной ладовой системе, используются аккорды, в основе которых лежит терцовость, при этом они могут строиться на всех семи ступенях звукоряда. В характерной для китайской народной музыки пентатонной мелодии часто возникают терцовые взаимосвязи, что приводит к некоторому стереотипу звучания. В связи с этим, Ли Инхай, сочетая пентатонную мелодию с гармонией, стремился

находить аккорды, близкие по колориту к китайской традиционной музыке. Таким образом, ключевым моментом был поиск новых структур, в результате чего возникали аккорды, отличающиеся от привычных терцовых построений.

Чтобы в первую очередь избежать автоматического смешения пентатонных и квартовых, квинтовых или терцовых структур, рекомендуется не злоупотреблять секундовой интерваликой. Но здесь существуют два исключения. Первое – в амбитус квинты вписываются две чистые кварты или происходит наложение двух чистых квинт, в результате чего возникает т.н. «арпеджированный аккорд». Второе – верхний голос квартовой структуры дублируется в басу, образуя интервал большой секунды. Кроме того, для различия составных аккордов и трезвучий, септаккордов или кварто-квинтовых аккордов обычно появляющиеся в составных аккордах секунды, септимы и другие интервалы не нуждаются в разрешении: они рассматриваются как аккордовые звуки, имеющие самостоятельное значение. Данный гармонический приём в творчестве Ли Инхая предстаёт в трёх видах: терцовые, составные и кварто-квинтовые или секундовые аккорды³⁷.

Теория ладовой гармонии народности Хань в творчестве Ли Инхая – объёмное и многогранное понятие, включающее в себя систематизированную и усовершенствованную гармоническую теорию, а также непосредственное её применение на практике. Что можно увидеть на примерах художественной песни «Весенний рассвет», пьес из сборника «Фортепианные аппликатурные этюды в пентатонном ладу» и других произведениях, в которых поднимаются вопросы относительно техники исполнения пентатонного звукоряда. Можно сказать, что Ли Инхай стал композитором, которому удалось в совершенстве объединить теорию и практику. Так, к «Весеннем рассвете» композитор показал в действии, каким образом функционирует теория пентатонной гармонии, что сделало эту песню одним из эталонов подобного взаимодействия. Прове-

³⁷Фан Цзуин. Теория и техника гармонии китайского пентатонного лада/Цзуин Фан. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. – 2003. – 306 с.

дённая им работа по структурированию и усовершенствованию гармонического строя китайской традиционной музыки стала огромным вкладом в отечественную музыкальную культуру. При обзоре творчества композитора обнаруживается его ясное музыкальное мышление и творческая позиция, основанная на обязательной преемственности традиционного стиля, сочетающейся с новаторским его развитием. Таким образом, комбинация зарубежного опыта и характерных особенностей народной музыки стимулирует дальнейшее обновление национальной музыкальной культуры.

4.7. Фортепианная партия и ее место в драматургии песенного жанра

Фортепианный аккомпанемент начал вплетаться в песенную форму на ранних этапах её возникновения. Но при этом стоит отметить, что в то время фортепианное сопровождение использовалось главным образом в качестве фона, оттеняющего вокал; оно являлось своеобразной опорой, необходимой для ритма и гармонии как средств песенной выразительности. Художественная песня родилась в период романтизма, когда роль фортепианного аккомпанемента не ограничивалась лишь традиционной его функцией: он уже становится значимой частью песенной формы. В связи с этим, при создании художественной песни композитору изначально необходимо учитывать фортепианную партию, постоянно отслеживая, чтобы её гармония и мелодия идеально сочетались с основной темой, стилем, интонацией, чувством и структурой поэтического текста. В то время как в песне происходят смысловые и эмоциональные перемены, материал фортепианной партии должен преобразовываться соответственно. Можно сказать, что при написании произведений песенного жанра необходимо объединить текст, аккомпанемент и вокальную мелодию. Тем не менее, фортепианная партия в художественной песне (романсе) отличается от обычной тем, что в простых случаях композитор подстраивает аккомпанемент под мелодию, прописывая его позднее или даже поручая это другому автору.

Фортепианный аккомпанемент исключительно важен в камерно-вокальных сочинениях. Например, если рассматривать песни Шумана, становится очевидным, что в них фортепианная партия не просто выступает в качестве аккомпанемента, а занимает с мелодией одинаковое по значимости положение: фортепианное сопровождение и вокальная мелодия совместно передают смысловое и эмоциональное содержание произведения. В некоторых песнях художественная сила выразительности фортепианного аккомпанемента может превосходить вокальную партию. Подобная ситуация типична и для лучших песен Ли Инхая. Фортепианное сопровождение в них ни в коем случае не играет добавочную роль: используемые автором мастерские приёмы создают контраст к вокалу, делают каждую пьесу более целостной и законченной, наделяя её большей силой выразительности.

Художественные песни объединяет общая черта – глубокий подтекст, обогащающий внутреннее содержание произведения, одновременно заключая в себе скрытый смысл, передающий сокровенные чувства и мысли автора. В прошлом (в начальный период истории современной китайской музыки) фортепиано служило только для создания простого фонового аккомпанемента, тогда как художественная составляющая возможностей самого инструмента часто игнорировалась. Ныне ситуация иная, и в том, что фортепианная партия приобрела столь существенное значение в камерно-вокальном жанре, роль Ли Инхая весьма велика. Например, в аккомпанементе песни «Весенний рассвет» в первых четырёх тактах вступления используются вертикальные аккорды и группы восьмых, формирующие характерную музыкальную фигуру, встречающуюся главным образом во вступлении, связующей фразе и финале. Она незаметно получает секвенционное развитие в различных ладовых системах, образуя репризную композицию, в результате чего достигается единый гармоничный музыкальный эффект. Сопровождаемая фортепианным аккомпанементом вокальная партия порождает музыкальный импульс, возникающий в результате «столкновения» секундовых интервалов. Подобный импульс основан на взаимодействии изменённой (хроматической) и исходной (натуральной)

первой ступени звукоряда, в результате чего образуется весьма короткий по длительности и обладающий сильной декоративностью интервал малой секунды. Столкновение между двумя соседними звуками в высоком регистре придаёт музыке яркую и звонкую окраску, имитирующую голоса птиц. Это внутреннее движение пронизывает произведение от начала и до конца, размеренные нисходящие октавные скачки создают эффект переключки, вызывая у слушателей своеобразное чувство, будто они окружены щебечущими птицами. Несомненно, в этой песне фортепианная партия по своей природе представляется самостоятельной миниатюрой, гармонирующей при этом с вокальной линией. Подобное драматургическое решение предъявляет весьма высокие требования к вокалисту, от пианиста же ожидается проявление духа сотрудничества; но он ни в коей мере не должен становиться «довеском» к вокальной партии. От дуэта исполнителей зависит, станет ли он ансамблем, мыслящим в одном направлении и соответственно формирующим общую концепцию пьесы.

Взаимосвязь, возникающая между вокальной и фортепианной линиями, способствует их обоюдному развитию. Так, фортепианная партия повышает песенную силу выразительности, тогда как эволюция вокальной мелодики в определённой степени позволяет лучше раскрыть красоту сопровождения. В целом ряде сочинений оба компонента занимают равноправные позиции, обладая одинаковым по интенсивности колоритом. В художественной песне Ли Инхая «Я – морской ястреб» приём олицетворения в тексте описывает схватку птицы и морских волн, передаёт атмосферу борьбы со злыми силами. Образ морского ястреба воплощает в себе мужество народа, который не боится невзгод и лишений и проявляет великий дух смелости и мужества.

Пример 23. Художественная песня «Я – морской ястреб».

Диапазон вокальной мелодии в этом опусе находится в амбитусе ноны, главным образом задействуется достаточно низкий регистр. В фортепианной партии аккордовые структуры имеют «арпеджиатную» фактурную форму, в басу идёт обратное нисходящее октавное движение. Затем на фоне тянущегося звука в мелодии происходит стремительное нисходящее движение четырёхступенного звукоряда, дополняющего картину: подобный яркий контраст передаёт бесстрашие ястреба, его мужественный и непреклонный дух. Если бы прерогативой выразительности обладала лишь одна из партий, пьеса утратила бы свою образную силу, что прекрасно понял автор, мастерски связать участников дуэта в единое интерпретаторское целое.

У Ли Инхая фортепианная партия обладает достаточно высокой прикладной ценностью: данный компонент играет незаменимую роль в раскрытии смыслов художественной песни. Во время самого исполнения сущность произведения передаётся через динамику и ритм фортепианного сопровождения, которое способно усилить эмоциональную выразительность музыкального языка песни, и в конце концов поспособствовать достижению поставленных в ней целей. Художественное очарование и притягательность произведения должно проступать через фортепианный тембр и ритмическую специфику. Прекрасно исполненная фортепианная партия способна передать слушателям уникальные акустические ощущения, пробудить в них эмоциональные воспоминания, а также активизировать их пространственное воображение. В связи с этим, пианисту следует неуклонно повышать уровень мастерства, стремиться к более глубокому пониманию содержания песни, грамотно использовать фразировку, артикуляцию, педаль, а также усиливать значимость фортепианной партии при исполнении художественной песни с помощью других приёмов.

ГЛАВА 5. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЦИКЛА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПЕСЕН ЛИ ИНХАЯ «ТРИ ТАНСКИХ ПОЭМЫ» КАК ОТРАЖЕНИЕ СИНТЕЗА ВОКАЛЬНОЙ И ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИЙ

Как отмечалось выше, с древних времён в Китае были высоко развиты поэтические традиции стихосложения, декламации и исполнения нараспев. Они являются предметом гордости китайского народа, а также мировым культурным достоянием, достигшем вершины развития в период правления династии Тан. Среди стихотворных жанров того времени наиболее распространённой и наиболее любимой для декламации была форма коротких четверостиший. Известный сборник «Цюань Тан Ши»³⁸ включает в себя в общей сложности 48 000 стихов, из которых 12 000 – это четверостишья, соответственно занимающие одну четвертую от всех поэтических произведений периода Тан. Очевидно, что данная форма играет довольно значимую роль в истории китайской поэзии. Структуру четверостиший времён династии Тан отличает краткость, лаконичность, изысканность содержания и смысловая насыщенность, важность ритмической комбинации ломаных и прямого тонов, естественная текучесть речи, гладкость и лёгкость. Данный жанр завоевал широкую аудиторию, с 20-х годов XX века став наиболее излюбленным творческим материалом среди композиторов.

Элегантность подтекста и его смысловая наполненность, а также переменчивый ритм поэтических текстов вызывали творческие порывы в сердцах многих авторов. В 1982 году впервые был организован концерт вокальных произведений на слова древней китайской поэзии, который привлёк множество композиторов и певцов, поспособствовав дальнейшему развитию жанра художественных песен на классические тексты. Ли Инхай, принимая участие в данном проекте, отметил: «Все минувшие эпохи обладают опытом, когда для сохранения классического поэтического текста его вновь кладут на музыку»³⁹.

³⁸ «Цюань Тан Ши» (“全唐诗”, pinyin “quan tang shi”) – «Полный сборник поэзии Тан».

³⁹ Хао Лян, Концерт «Голос Китая»/Лян Хао, Цзи Цзэ//Издательство Китайской консерватории, 1982. - №3. – С.38.

Художественные песни, созданные композитором, в большинстве своём исходят из древних лирических текстов, многие из которых являются популярными литературными произведениями.

Для цикла «Три танских поэмы» композитор выбрал известные тексты династии Тан, сформировав материал, в котором он смог в полной мере выразить глубокое содержание родной культуры, одновременно подтвердив личный интерес в продолжении развития гуманистических идеалов в области национальной музыки. «Три танских поэмы» включают в себя два стихотворения, созданные в период расцвета династии Тан: поэтов Мэн Хаожаня (689 – 740) «Весенний рассвет» и Ван Чжихуаня (688 – 742) «Поднимаюсь на Башню аистов», а также текст, появившийся в более поздний период – поэта Тан Чжан Цзи (725? – 780) «Ночью причалил у Кленового моста». Эти три характерных четверостишья периода династии Тан сохранились в веках, передаваясь из уст в уста в течение более тысячи лет. Избрав их, композитор Ли Инхай смог воплотить в музыке свежие и яркие образы, не уступающие по силе потическому оригиналу. В результате, «Три танских поэмы» стали излюбленными сочинениями репертуара многих певцов, бесспорными вокальными шедеврами.

Интонационное богатство китайского языка обуславливается вышеупомянутыми четырьмя тонами. Он обладает такими особенностями, как перемена высоты звука и эмоциональная насыщенность, причем количество интонационных нюансов безгранично. Ли Инхай смог полноценно реализовать их. В его песнях обращает особое внимание связь мелодии и речевой интонации. Как и положено слова разделяются на ровный (1-й) и ломаные тоны (2-й, 3-й и 4-й): ровный тон устремляется интонационно вниз или остаётся на прежнем уровне, ломаные тоны тяготеют к повышению тона или изменению высоты звука (при этом во время пения один слог приходится на одну ноту).

Подчеркнем, Ли Инхай не только создал свой индивидуальный мелодический стиль, но и адаптировал различные творческие приёмы, относящиеся к традициям других стран или другим эпохам китайской музыкальной культуры. Так, на протяжении долгого времени стихотворные тексты в Китае главным

образом исполнялись в манере «чтения нараспев». «Чтение нараспев» в очень большой степени реализовало естественно существующие в поэтическом тексте музыкальность и лиризм, ставшие квинтэссенцией китайского языка. Песни Ли Инхая «Три танских поэмы» можно назвать классическим образцом декламационного песенного творчества. В данном цикле он обращает внимание на отчётливость и живость музыкальных образов, с помощью точно подобранной композиционной техники передавая отражённые в тексте жизненные сцены и переживания поэта, используя лаконичный и одновременно утончённый музыкальный язык. Композитору удалось выразить скрытое внутреннее содержание, заключённое в стихах, сохранив чёткость и детальность структурной последовательности. Это в полной мере отражает индивидуальный стиль композитора, отличающийся свежестью и яркостью. При этом, использованный в «Трёх танских поэмах» жанр - художественная песня - является западной, «импортной» формой.

Эти три коротких вокальных произведения сильно отличаются друг от друга по настроению и содержанию. Композитор передал атмосферу, создаваемую поэтическим текстом, используя различные мелодические стили и многоголосные техники, вследствие чего литературные и музыкальные образы слились воедино. Ли Инхай, обсуждая процесс сочинения цикла «Три танских поэмы», отметил: «Вокальная и фортепианная партии этих миниатюр равноправны (фортепиано отнюдь не выполняет функцию аккомпанемента, а равноценно вокальной строке). В творческом процессе зарождение мелодии являлось частью цельного замысла. При вынашивании ее одновременно продумывалась выразительная способность многоголосия и других приёмов; порой сначала появлялась фортепианная партия»⁴⁰. Такой ход мыслей стал основой для функционального синтеза вокальной и фортепианной партий при создании целостного произведения.

⁴⁰ Ли Инхай. Лирика. Радость. Чувства – некоторые соображения по поводу положенных на музыку «Трёх танских поэм». Собрание китайской народной музыки – Наследие и изыскания. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2004. – 132 с.

5.1. Анализ песни «Весенний рассвет»

“春眠不觉晓,	Весенний сон не чувствует рассвета
处处闻啼鸟,	Но всюду слышно щебетанье птиц.
夜来风雨声,	Пронёсся ночью шум дождя и ветра,
花落知多少。”	И сколько упало цветов — никто не знает ⁴¹ .

В 1992 году в Гонконге проводился отбор «Десяти лучших стихотворений династии Тан», в котором данный текст был удостоен шестого места. В нём даётся описание того, как автор пробуждается после глубокого сна, испытывая эмоциональные переживания. В современном переводе с китайского смысл заключается в следующем: «Во время весенней меланхолии незаметно начинает светать. Пробудившись, слышишь трогательное пение птиц с верхушек деревьев. Вспоминаешь дождливое звучание непогоды прошлой ночью. Не знаешь, сколько чарующих цветов опало за окном». Безыскусная однотонность, свежесть и глубина данной танской поэмы является источником неповторимого очарования одноимённой пьесы Ли Инхая. Поэту удаётся посредством ровной интонации поместить читателя в туманный, непостижимый мир эстетики сновидений.

Главную идею стихотворения автор заимствует из восточной философии, а именно из концепции познания истины, освобождающей от рамок реальности. Оно передаёт любовь поэта к весне, описывает яркий и красочный пейзаж раннего весеннего утра, отражает бережное отношение автора к весенней красоте, а также к пышности ароматов, парящей в воздухе. В этом тексте первая строка является эпиграфом, описывающим ощущение пробуждения весны, из которого берёт начало любовь к пленительному утреннему солнцу. Вторая

⁴¹ Сто китайских стихотворений. Пособие/сост. Ипатова Е., Юй Сухуа – Москва: АСТ/Астрель, 2008. – 224 с.

строка – это ответ, описывающий обворожительный голос весны, а также передающий причину пробуждения. Третья строка превращается в передачу воспоминаний. Последняя строка опять возвращает нас в реальность, в которой симпатия весне перерастает в любовь. Интонационный язык всего стихотворения спокойный и естественный, картина передаёт глубокие чувства, позволяющие проникнуть в скрытый смысл природы.

Это короткое четверостишие таит в себе большое художественное богатство. На его основе Ли Инхай в конечном итоге создал художественную песню, в которой было достигнуто совершенное сочетание поэтического текста и музыки. Композитор использовал в качестве фона содержащийся в стихотворном тексте звуковой образ «щебетания птиц». В качестве сердцевины он запечатлел безмолвное чувство «любви к весне и жалости к цветам». Классический текст отличается высоким уровнем литературности, но при этом в нём сохраняется разговорный стиль, утончённое изящество и переменчивая манера письма. Произведение наполнено красотой гармонии, природы и безмятежности, свойственной человечеству и всему живому миру.

Структура самой песни отличается сравнительной целостностью и независимостью. Стихи в полной мере выражают мысли и чувства поэта, сочетаясь с достаточно сложной композиционной техникой, благодаря которой мелодия и слова тесно переплетаются друг с другом. Композитор детально передаёт внутреннее содержание каждой из фраз текста посредством музыкальной фразировки. Используя различное качество звука, он часто прибегает к легато, форте и другим музыкальным приёмам. При этом исполнитель должен продумать интерпретацию манеры чтения нараспев и специфической дикции, а также учесть вокальные приёмы тихого и слитного пения в высокой позиции. Кроме того, ему стоит помнить об эмоциональной передаче любви к весне, других переживаний, заключённых в произведении, при этом не забывая о классической изысканности, свойственной древней рифме

Структурный анализ пьесы «Весенний рассвет»

Тема весны является главной в стихотворении. В нём поэт запечатлел миг раннего утра, передав через языковое богатство сочетание человеческих чувств и природных образов: тоску по весне, красоту цветов, меланхолию, сожаление⁴².

а) Мелодическая структура

Структура песни Ли Инхая «Весенний рассвет» представляет собой простую двухчастную форму со вступлением и финалом. Основными можно считать лады Des Гун и В Юй. Размер 2/2, темп Largo. В пьесе прослеживается мелодический стиль «южной музыки Фуцзянь»⁴³. Мелодия наполнена мягкой меланхолией, отрешённой сентиментальностью. Вся песня состоит из пяти разделов. В разделе А используется звукоряд «яюэ»⁴⁴ в ладу bD Гун, за основной тон лада берётся bB Юй. Связующая фраза представляет собой связку, основанную на междометии и передающую звучание вздоха; интонационное движение идёт по нисходящей спирали. В разделе В используется звукоряд «цин'юэ»⁴⁵ в ладу bA Гун, за основной тон лада берётся F Юй. Финал повторяется на октаву выше, рисуя картину эха, раздающегося в пустой долине. Ниже приведён структурный анализ пьесы:

Схема 3

Вступление	Раздел А	Связующая фраза	Раздел В	Финал
(1-8)	(9-16)	(17-20)	(21-28)	(29-37)
⌒	⌒	⌒	⌒	⌒

⁴²Ли Шицзюнь. Ли Инхай: музыкальное творчество и теоретические исследования//Шицзюнь Ли. – Текст: непосредственный//Вестник педагогического института г.Хуайбэй, 2010. - №12 (5). – С. 70 – 73.

⁴³«Южная музыка Фуцзянь» - к этому термину также относятся: южная музыкальная драма и ее разновидности, струнные и духовые инструменты этой местности, пентатонный строй, придворная музыка, южный диалект и пр. В древности «южная музыка» - общее название для всей музыки южного региона.

⁴⁴«Яюэ» (雅乐, pinyin “yayue”) - китайская церемониальная музыка

⁴⁵«Цин'юэ» (清乐/清商乐, pinyin “qingyue”) - музыка чистого тона шан (мелодии семиступенного лада, с эпохи Южных и Северных царств)

8	4 + 2 + 2 bB юй-Fюй-bB юй	2 + 2 bB юй - F юй	2 + 2 + 4 C юй-bB юй-F юй	3 + 6 F юй
---	------------------------------	-----------------------	------------------------------	---------------

В разделе А (строчки «Весенний сон не чувствует рассвета, но всюду слышно щебетанье птиц») определяющим лад звуком является В юй, на предпоследнем слове звучит доминантовый аккорд к тону F Цзюэ, который подводит к ладу F юй. В строчках «Пронёсся ночью шум дождя и ветра, и сколько упало цветов — никто не знает» основным звуком становится F юй, который в конце концов переходит в лад В юй. Связующая фраза, основанная на слоге «О», с 17 такта начинает развитие в ладу В юй, далее на 4-ой доле 19 такта вступает лад F юй. Раздел В («Пронёсся ночью шум дождя и ветра») превращается в лад С юй, на фразе «И сколько упало цветов — никто не знает» происходит возврат в лад В юй. Повтор двух последних строчек длится в доминантном к В юй ладу F юй вплоть до самого конца пьесы.

В данной пьесе происходят множественные смены лада: В юй – F юй - В юй – F юй – С юй – В юй – F юй. Почти на каждую фразу приходится модуляция.

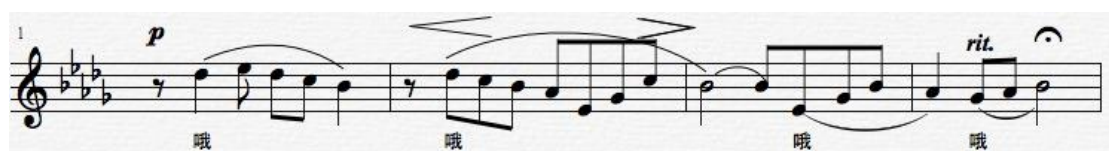
Восьмитактовый раздел А в вокальной партии начинается с пятой ступени пентатоники юй, спускается на третью ступень цзюэ, следующая фраза начинается с цзюэ, и спускается на юй. Подобно своеобразной переключке, тонально-ладовая структура данной песни основывается на попеременном чередовании ладов В юй – F юй – С юй.

Пример 24.



Ладовая неопределённость, образуемая появляющимися в разделе А движениями в амбитусе большой терции As-C, Es-G, привносит мягкий, таинственный колорит раннего весеннего утра. В вокальной партии в основном преобладает поступенное и скачковое движение на терцию, каждая фраза не выходит за амбитус октавы. Например:

Пример 25



Четырёхтактная связующая фраза построена на вокальном исполнении междометья «О». С его помощью передаются вызванные увяданием скорбные чувства поэта: «жалость и сочувствие цветам». Мелодия отличается природной гармонией, мягким изяществом, текучестью и плавностью.

Пример 26



Далее в пьесе вступает раздел В. В нём экспонируется лаконичный музыкальный материал, основанный на начальном отрезке мелодии из раздела А. Схожая мелодическая фигура проявляется в условиях постоянной модуляции. Проступающая энергия и передаваемая ею художественная выразительность усиливаются.

Пример 27



Затем двухтактная мелодия полностью повторяется, при этом с помощью ритмического повторения и нисходящих секунд в мелодии передаётся постепенный эмоциональный спад. Подобная эмоциональная окраска понемногу подводит к финальному разделу.

б) Строение вокальной мелодии

Мелодию «Весеннего рассвета» отличает характерная черта, свойственная декламационной интонации классических текстов под названием «вэй цянь». Под данным термином подразумевается исполнение конца фразы в установленной манере исходя из декламационного звучания (часто поднятие или растягивание интонации). Благодаря многократному повторению приём «вэй цянь» наделяет музыкальный фрагмент более яркими образами, доступными для восприятия слушателя.

Декламация классических текстов почти полностью основана на чтении текста нараспев. При этом, в её основу может ложиться как пропевание, так и проговаривание, создавая различные типы декламации. Но независимо от этого, в исполнении китайских текстов практически всегда присутствует интонация «вэй цянь». При традиционной декламации, интонация древней поэзии часто заключается в многократном точном или вариативном повторении, когда за основу берётся несколько сравнительно простых коротких музыкальных фраз, в которых происходят определённые индивидуальные изменения. Мелодия «Весеннего рассвета» следует за основным принципом поэтической декламации «вэй цянь», но при этом не придерживается ее слепо. Например, на слове «рассвет» (пример ниже, начало второго такта) «вэй цянь» выражается с помощью последовательного нисходящего звукоряда (в начальном ладу сочетание А – G – E – в установленном ладу сочетание В – As – F). При этом в конце каждой фразы изменения повторяются снова.

Пример 28



Продолжительность «вэй цянь» не определена, наиболее характерная часть фразы для передачи этого приёма – финальная. Она сравнительно разнообразна благодаря нисходящим терциям, также в ней часто используются нисходящие большие секунды, чистые квинты. Последний звук порой более долгий, что может быть выражено длительностями или паузами, например:

Пример 29



Нормы чередования ровного и ломаного тонов в поэтических текстах сравнительно строги. В данном контексте, на основе декламационной интонации и чередования разных слоговых типов рождаются три основных принципа сочетаемости: по длительности (ровный длинный + ломаный короткий), по высоте (ровный низкий + ломаный высокий (или наоборот)), по изменению интонации (ровный прямой + ломаный изогнутый). Несмотря на существование данных принципов, в современной поэзии также присутствует определённая свобода, при которой в семисловных структурах первое, третье и пятое слово могут быть произвольными в тоновом отношении, тогда как второе, четвёртое и шестое слова должны соответствовать определённому типу тона. В некоторых случаях в последующем слове используется противоположный по типу тон. Например, когда в конце предложения проявляется ломаный тон, то поддерживающим эти принципы моментом является потребность в выражении чувств и музыкальная текучесть. Точно такая же гибкость позволяет композитору постичь и удержать стиль классической рифмы и при этом не дать музыке утратить мелодическую прелесть. Например, для разбивки на фразы и создания красивой интонации «вэй цянь» можно делить по принципу «ровный длинный + ломаный короткий», превращая ломаный тон тоже в длинный (первый и второй иероглифы соответствуют ровному тону в китайском языке, третий иероглиф – ломаному (третьему) тону). Например:

партию. Но при этом аккомпанемент не находится в зависимом от неё положении: посредством тонкой, искусной техники он расцвечивает атмосферу пьесы, вырисовывает живые художественные образы, гармонично сочетаясь с выбранным регистром для вокальной партии. Таким образом, вокальная и фортепианная партии взаимодополняют друг друга, в полной мере раскрывая внутреннее содержание пьесы, заключённое в древнем классическом тексте.

Кроме того, в процессе написания композитор искусно соединил традиционную технику китайской музыки и европейские композиционные приёмы, создав в фортепианной партии реалистичную имитацию исполнительских особенностей и акустического звучания таких традиционных музыкальных инструментов, как пипа, чжэн, гуцинь и т.д. Тем самым Ли Инхай наполнил музыкальную ткань насыщенным колоритом глубокой древности. При этом можно говорить о том, что точное звуковое описание превзошло пейзажную картину, заложенную в тексте, а также наделило поэтический текст новой жизненной силой. Ниже приводится детальный анализ фортепианной партии пьесы «Весенний рассвет».

1. Вступление

Во вступлении к «Весеннему рассвету» можно выделить две части, каждая из которых занимает по четыре такта. Первая часть основана на мелодической модели, имитирующей поступь, в начале песни звучит тонический аккорд с опорой в басу, затем в верхнем регистре выделяется цепочка из октав, что становится своеобразным предвосхищением появления мелодии. Применяется древний вид канонического лада .

Пример 31. «Весенний рассвет», вступление.

The image shows a musical score for the introduction of the piece 'Spring Dawn'. The score is written for piano and consists of two systems of four measures each. The tempo is marked 'Largo'. The first system begins with a tonic chord in the bass and a chain of octaves in the treble. The second system continues the melodic line with 'legato' and 'poco dim.' markings. The instrument is labeled '钢琴' (Piano).

Следующие четыре такта вводят главную модель всех фортепианной партии, передавая чувства полного спокойствия и умиротворения. Вырисовываются два ведущих образа пьесы. Первый образ – это «капли дождя»: в басу удерживается тонический звук В Юй, в среднем регистре звук F Цзюэ с помощью ритмических перемен рисует образ падающих капель дождя, который скоро закончится. Второй образ - «пение птиц»: в среднем и верхнем регистрах проступает интервальная модель, представляющая собой дрящиеся секунды, при этом в верхнем регистре также появляется исполняемая в пунктирном ритме нисходящая секунда, подобная звонкому щебету певчих птиц; сочетание больших терций и чистых квинт делает музыкальную ткань более благозвучной .

Пример 32. «Весенний рассвет», вступление



2. Раздел А

В первых четырёх тактах раздела А в левой руке продолжается равномерное исполнение ритмической модели, имитирующей «капли дождя», в правой руке многократно повторяется мотив «пения птиц». В восьмом такте этот мотив исполняется на октаву выше, создавая эффект «эха»: маленькие птицы поют вдалеке, вторя и перекликаясь друг с другом, что хорошо передаёт реалистичную картину строки «Но всюду слышно щебетание птиц». В течение восьми тактов Раздела А экспонируются два непохожих по характеру музыкальных материала, которые заключают в себе различную тональность, фактуру, ведущую интонацию, а также через повторение усиливают изначальный тон G (не ладовый, добавочный тон); полностью раскрываются лады В и F (Юй и Цзюэ), что становится завязкой для дальнейшего развития пьесы.

Раздел А главным образом построен в ладах В Юй и F Юй. Звуковая модель аккомпанемента остаётся прежней. Не прекращается повторение двух

главных тем; образ безмолвного умиротворения передан весьма реалистично, чувства жалости к цветам и тоска по весне, вложенные поэтом, прорисованы до мельчайших деталей .

Пример 33. «Весенний рассвет», раздел А.

Если проследить структуру в целом, вышеприведённый пример относится к такой манере письма, в которой создаётся гармоническая основа для тонического лада. В левой руке фигура аккомпанемента подчёркивает главную мелодию, вызывая у слушателей ассоциацию с весенним дождём, подобным «лёгкой поступи весны». В правой руке в среднем и верхнем регистре проступающая звуковая модель сочетает в себе приём полифонической имитации, раскрывающий перед слушателями образы опадающих цветов и поющих птиц, при этом сама мелодия с оттенком лёгкой грусти отличается мягкостью и гибкостью.

Пример 34. «Весенний рассвет», раздел А.

В данном фрагменте в фортепианной партии звучит музыкальный материал из второй части вступления, но здесь происходит смена баса, создающая переход от доминанты к тонике (Цзюэ к Юй), на чём и завершается музыкальный эпизод. Используемая в мелодии звуковая последовательность выглядит следующим образом:

4. Раздел В

В разделе В используется начальный мотив из раздела А, на основе которого строится секвенция. Для того чтобы выразить многомерную идею произведения, композитор поручил вокальной и фортепианной партиям отдельные задачи. При этом совместно мелодия и аккомпанемент реализуют общую художественную задумку. Вокальная партия отличается более абстрактным характером, т.е. чувства, заключённые в ней, не обладают большим символическим смыслом. Но не так обстоит дело с фортепианным аккомпанементом: параллельно с устойчивой звуковой моделью в правой руке, в партии левой руки постоянно имитируется гвалт птичьих голосов. Кроме того, по замыслу композитора каждый крик – диссонирующий, в нём есть малые секунды и увеличенные кварты; увеличенные кварты получают разрешение, тогда как секунды продолжают звучать. В таком положении малые секунды совсем не кажутся трудными для восприятия, поскольку они интонируются в высоком регистре и на слабой динамике. Данные короткие диссонансы порождают образ множества маленьких птиц. Благодаря этому сочетание вокальной партии и фортепианного сопровождения мгновенно рисует картину весны в полном разгаре.

Пример 37. «Весенний Рассвет», финал.

Секунды в традиционной гармонии рассматриваются как материал, рождающий эффект столкновения. В народной ладовой гармонии аккорды, включающие в себя секунды, обладают особой силой выразительности. Данный интервал используется либо самостоятельно, либо как добавочный звук .

Пример 38. «Весенний рассвет», финал.

5. Финал

Если рассматривать произведение в целом, становится очевидным, что мотив «пения птиц» пронизывает всю пьесу. Исполняемые арпеджиато аккорды также рисуют образ дружного птичьего пения, как будто напоминая людям обо всём происходящем в «Весеннем рассвете».

Пример 39. «Весенний рассвет», финал.

В последней фразе голоса стихают до *pianissimo*, в фортепианном аккомпанементе снова появляется мелодическая фигура из вступления, при этом два арпеджированных вертикальных аккорда создают прекрасный фон для мелодии. В голосе длится последний звук, тогда как в фортепианном сопровождении звучит фрагмент из главной темы вступления, что становится аккуратным завершением всей пьесы и позволяет слушателям ощутить своеобразное чувство, которое можно описать следующим образом: «Не успели опомниться, как весна уже прошла».

г). Анализ вокальной партии в пьесе «Весенний рассвет»

Интерес композитора к поэтической эстетике, смысловое содержание цикла «Три танских поэмы» - хорошая основа для проведения исследования вокальной трактовки трёх данных произведений. При рассмотрении вокального исполнения художественной песни важно не только изучить собственно стиль композитора и самого произведения. Стоит учитывать манеру пения, логику передачи чувств, а также взаимодействие с фортепианной партией. Другими словами, артист должен глубоко понимать смысловое содержание пьесы, проявляя высокий уровень вокального мастерства. Только в этом случае возможно наделять звучание жизненной энергией, благодаря чему ноты, образно говоря, смогут обрести «плоть и кровь».

1. Дыхание и динамика

Дыхание – основа пения, его движущая сила, благодаря которой рождается звук. В Италии существует известное изречение: «Вокальное искусство – это обучение дыханию, потому что каждый раз, когда мы при пении мы ощущаем нехватку дыхания, это означает, что мы не умеем правильным образом контролировать дыхательный процесс»⁴⁶. Овладев его основными законами, можно умело контролировать собственное дыхание, а также управлять голосовым аппаратом и позициями пения, что означает свободно регулировать перемены звука в области динамики, темпа и т.д. Вокальное исполнение художественной песни в большей степени должно опираться на хорошее дыхание, на пропевание каждого слога и каждого слова, при этом не допускается произвольно делать цезуры, поскольку это нанесёт урон целостности всего произведения.

В «Весеннем рассвете» выражено несколько ровное, внешне пассивное чувство, в связи с чем при управлении голосом необходимо помнить о сохранении слабой динамики: фактически всю пьесу следует исполнять в манере «половинного звука». Данная манера требует от вокалиста высокого уровня

⁴⁶ Ламперти Франческо. Заветы голоса/Ф Ланпьер. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2005. – 48 с.

мастерства в сфере контроля дыхания. Голова певца должна быть зафиксированной, дыхание глубоким и гибким. Чувства необходимо выражать через усиление интенсивности звука, но сохраняя слабую динамику. Подобное звучание включает в себе достаточно большую техническую трудность, поскольку для передачи перемен звучания необходим прекрасный самоконтроль. В связи с этим, в первых фразах «Весенний сон не чувствует рассвета, но всюду слышно щебетанье птиц» должно поддерживаться хорошее дыхание. Если его недостаточно, то при звукоизвлечении музыкальную фразу просто не удастся довести до конца. При недостатке удерживаемого дыхания нагрузка на гортань усиливается, из-за чего становится невозможным переключение на верхний и нижний регистры, и проблематично поддерживать равномерное звукоизвлечение в среднем регистре.

В вокальной технике как самой пьесы, так и цикла в целом много общего. Каждая фраза начинается с *mezzoriano* (mp) или *piano* (p), с их помощью композитор старался изобразить мирную атмосферу ранней весны. Через эмоции, изложенные в разделах А и В, передаются чувства и дыхание весны, в финале октавы в высоком регистре и *ritardando* выражают эмоцию сожаления о весне. В начале раздела А (примеры 31 – 33), в предшествующих восьми тактах вступления с помощью фортепиано передаются тонкие оттенки умиротворённых, туманных эмоций, которые затем получают продолжение в пении. В связи с этим, композитор обозначил начинать первую фразу с mp (см. пример 32).

Не стоит сильно сосредотачиваться на третьем, четвёртом и пятом иероглифах (третья и четвертая доли в первом такте, первая доля во втором такте), поскольку движение мелодии сравнительно простое: сначала восходящее, а затем нисходящее. Тут важно хорошо контролировать дыхание, пропорционально его использовать, а также задействовать поддержку грудобрюшной полости.

2. Резонанс и тембр

Помимо дыхания и собственно голосовых связок, резонанс и тембр – крайне существенные элементы пения, поскольку они оказывают влияние на

звуковую окраску в целом. Резонанс играет решающую роль в громкости голоса, качестве звука и перемене тембра. Если при исполнении его не хватает, это может отрицательно сказаться на интенсивности и колорите звучания. Поэтому при вокальном исполнении пьесы «Весенний рассвет» певец должен делать голос более приглушённым. Резонанс здесь играет ключевую роль: грудная клетка в области диафрагмы должна быть свободная, очищенная и расслабленная, акустический эффект резонанса при этом становится более ясным и очевидным, тембр так же приобретает большую частоту. В третьей фразе «Пронёсся ночью шум дождя и ветра» первый тон F звучит на октаву выше, рисуя образы ночных сумерек, при этом автор ставит *mp*. Поэтому первую ноту в фразе особенно важно исполнять с участием черепного резонанса (см. пример 34).

Эта фраза располагается в сравнительно высоком регистре, в связи с чем важно быстро подстраивать резонансную полость, открывать глотку, задействовать полость черепа, при этом задняя часть шеи должна быть в тонусе. В сочетании с дыханием появляется определённая расслабленность, свобода, оживлённость и гибкость, чистота и однородность тембра.

3. Темп и ритм

Использованный в «Весеннем рассвете» темп *largo* обладает широкой и величественной экспрессией. Темп всего произведения достаточно медленный, поэтому во время исполнения не нужно спешить, перемены темпа так же незначительны. Во вступлении налицо фортепианный изобразительный приём, передающий образы капель дождя и пения птиц, с помощью медленного темпа донося до публики атмосферу раннего весеннего утра. Темп и ритм первых четырёх тактов в основном одинаков, он главным образом выражает внутреннее чувство, поддерживаемое музыкальной текучестью, связностью и т.д. Пропеваемое слово «О» в последующей связующей фразе фактически занимает четыре вдоха, четыре смены дыхания. Фраза начинается с «р», что в эмоциональном плане навеивает лёгкую грусть. В конце фразы композитор указывает

ritenuto, возвращая музыку в основной лад В Юй, благодаря чему эмоции в конце концов получают лёгкое освобождение (см. пример 36).

Хотя эта фраза занимает всего четыре такта, но в ней мелодия отличается особой красотой, в связи с чем звучание должно быть более свободным, с большим количеством обертонов. Исходя из потребности в выражении чувств, перемены темпа и степени напряжения, певец должен главным образом опираться на внутренние ощущения. Ритм и темп второй половины песни почти одинаковы с предыдущим разделом, небольшие изменения происходят только в финале (см. пример 40).

Пример 40. «Весенний рассвет», финал.

В финале пьесы есть повторение на две октавы выше, коим автор хочет выразить постепенно отдаляющийся ход мыслей. При исполнении 17-го такта постепенно идёт *diminuendo*, присоединившийся в фортепианной партии мотив пения птиц заканчивает пьесу.

4. Трактовка текста

Хотя некоторые исполнители могут хорошо запоминать текст песни, им не удаётся постичь нюансы его содержания, в связи чем они не в состоянии

выразить идеи, заключённые в поэтическом материале, прикосновением к клавишам передать глубокие чувства. Для того, чтобы осуществить это, нужно хорошо чувствовать специфику музыкального мышления автора. Вокалист должен тщательно проанализировать содержание текста песни, какие слова описательные, какие лирические, какие выражают чувства и эмоции и т.д. Затем исполнитель должен в полной мере проявить богатую силу воображения. Музыкальный язык «Весеннего рассвета» прост и безыскусен, отличается фактурной однородностью. В нем главное – картина природы, пение птиц весенним утром, ночные ветер и дождь, опавшие от ветра цветы. Эти образы вызвали в сердце поэта своеобразные психологические переживания, среди которых обнаруживается безграничная горячая любовь к природе, тоска по весне, ускользающей в мгновение ока. После того как (осуществив анализ текста) певец обретает своё личное понимание данного музыкального произведения, он может посредством голоса выразить мысли и чувства композитора, передать настроение поэта: свободу и безмятежность, свежесть и спокойствие.

5.2. Анализ художественной песни «Ночью причалил к мосту Клёнов»

月落乌啼霜满天，	Месяц заходит, вороны кричат, небосвод затянут инеем,
江枫渔火对愁眠。	Мост Клёнов да огни фонарей - свидетели моего печального ночлега.
姑苏城外寒山寺，	За стенами Гусу из храма Ханьшань,
夜半钟声到客船。	Доносится до лодки полуночный звон колокола. ⁴⁷

«Ночью причалил к мосту Клёнов» — стихотворение, созданное поэтом Чжан Цзи. Повествующее о судьбе скитальца, оно было написано автором, когда тот проходил мимо храма Ханьшань. В данном произведении поэт детально передаёт мысли и чувства человека, который, причалив на лодке к мосту, видит перед собой ночной пейзаж глубокой осенью в местности Цзяннань. Поэт прорисовывает такие образы, как: заходящий месяц, крик воронов, холодная осенняя ночь, мост Клёнов, горящие фонари, чужеземец на одинокой лодке и т.д. Что наделяет произведение яркими пейзажными красками и образной выразительностью. Смысл стихотворения на современном китайском языке таков: «Луна уже зашла, кричат вороны, повсюду морозный воздух, клён на берегу и огни фонарей навевают тоску и дрему. За стенами города Гусу одиноко стоит древний храм Ханьшань, звук полночного колокола долетает до лодки».

Это семисложное четверостишие рождено чувством точки и печали. Первая фраза накладывает на всё произведение отпечаток холодности и безлюдности, описывая позднюю ночь глубокой осенью; редкие крики ворон пронизывают ночной воздух, возмущая ночной пейзаж. Во второй фразе поэт использует приём олицетворения, ярко изображая «мост Клёнов и фонари», как

⁴⁷ Сто китайских стихотворений. Пособие/сост. Ипатова Е., Юй Сухуа – Москва: АСТ/Астрель, 2008. – 224 с..

будто оживляя их. Оба образа взаимодополняют друг друга, создавая атмосферу тоскливого ночлега и передавая чувства путника. Упомянутый в третьей фразе храм Ханьшань на самом деле не попадает в поле зрения поэта, в связи с этим описанный за городом монастырь воплощает поэтическую идею неуловимости и отдалённости, а также дополняет картину одиночества и безмолвия.

В последней фразе слово «полуночный» акцентирует внимание на времени суток и намекает на то, что автор мучается бессонницей; раздающийся в это время колокольный звон привносит чувство пустоты и заброшенности. Выражение «Доносится до лодки» передаёт постоянные мысли поэта о родине и чувство лёгкой тоски. В стихотворении происходит смена тишины и движения, света и тени, создавая эффект переменчивости и отдалённости. Такие повседневные предметы, как мост, дерево, вода, колокол художественно обыгрываются поэтом, благодаря мастерству которого переплетение данных образов достигает высокого уровня «безмолвного» согласия: вместе они формируют то, что для потомков становится классическим художественным образцом.

«Ночью причалил к мосту Клёнов» - лучшая художественная песня, созданная Ли Инхаем. Она была удостоена первого приза на «Творческом конкурсе китайской художественной песни 80-х годов». Впервые была опубликована в первом номере сборника «Музыкальное творчество» в 1983 году, где о нём с похвалой отзывались как о «наиболее характерном произведении среди художественных песен нового времени»⁴⁸. В одном из своих трудов, посвящённых произведениям на стихи танских поэтов, Ли Инхай отметил, что в пьесе «Ночью причалил к мосту Клёнов» неспешный низкий колокольный звон выступает в качестве фона, над которым проступает мелодия, исполняемая в цзяннаньской декламационной манере.

Благодаря высокому уровню мастерства, композитору удалось выразить многообразие душевных переживаний. Для передачи замысла он прибегнул к

⁴⁸ Ван Чжуо. Исследовательская ценность художественных песен на древние стихотворные тексты Ли Инхая/Чжуо Ван //Жизнь литературы и искусства, 2012. - №11. – С.118-119.

различным приёмам, например: в нижнем регистре фортепианной партии звучат «колокола», в среднем регистре мелизматическая модель имитирует «звук проточной воды», в верхнем регистре мелодическая фигура рисует «нескончаемые горестные думы», что также сочетается с вокальной партией, исполняемой в декламационной, свойственной древним классическим произведениям изящной манере. Этот комплекс акустических образов в сочетании с текстом выражает мысли и чувства автора. В музыке возникает эмоциональный резонанс, в результате чего проступают смутные переживания поэта: печаль, потеря, скорбь, но при этом также присутствует скрытая идея неясной надежды.

Над мрачным ночным пейзажем как будто поднимается занавес, и повсюду разливается туманный лунный свет, но затем краски сгущаются, и тоска заполняет всю песню, словно устремляясь в самый сумрак ночи. Однако в эту полуночную темноту композитор понемногу привносит состояние внутреннего спокойствия. К концу произведения происходит смена красок, и финальный мотив уже наполнен чувством освобождения и безмятежности. Используемая здесь композиционная техника не только позволила интерпретировать суть традиционной народной культуры, она также сыграла важную роль в введении её ключевых элементов в современную музыку Китая.

а) Анализ текста и вокальной партии пьесы «Ночью причалил к мосту Клёнов».

Мерные удары колокола вызывают отклик в одинокой душе путника. Строка «Мост Клёнов да огни фонарей» передаёт тоскливое состояние самого автора, которое исполнитель выражает вздохами. Атмосфера печали создаётся в каждом из слоёв фортепианной фактуры: в басу устойчиво повторяется колокольный звон, в верхнем регистре звучит постоянно меняющая окраску звуковая модель, переплетающаяся со средним регистром. Последний удар колокола стихает, природа засыпает, а поэт продолжает страдать от бессонной ночи⁴⁹. Таким образом, становится очевидным, что перед тем, как создавать

⁴⁹ Ли Инхай. Преемственность и искания/Инхай Ли – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004. № 9(1) – С.93.

пьесу, композитор глубоко осмыслил подтекст, заложенный в древнем поэтическом тексте, проник в сферу внутренних чувств поэта, детально продумав композицию произведения. В китайских классических поэтических текстах особенно ценится выражение эмоций через сценическое начало, переплетение чувств и образов. И в этом плане пьеса «Ночью причалил у моста Клёнов» - образец художественной песни, поскольку в ней происходит передача очарования древней поэзии через вокальное искусство, где музыка шаг за шагом расцвечивает идеи, заключённые в стихотворении.

1. Мелодическая структура

Поэтический текст начинается с детализированного пейзажа: описание полночного звона наполняет душу тоской, через картину передавая мысли, чувства и эмоции путника. Композитор глубоко понимал переживания поэта, а также идеи, заключённые в стихотворении, которым, образно говоря, он дал вторую жизнь через различные пейзажные детали (колокольный звон, течение воды, морозную погоду), а также искусное использование мелодии в стиле Цзяннаньской декламации. В основном, центральным ладом выступает система В «Гун», которая сначала модулирует в лад субдоминанты, затем в доминанту, потом идёт ладовая секвенция по большой секунде, и в конце концов происходит возврат в исходный лад. Ниже приведён структурно-ладовый анализ произведения:

Схема 4

Вступление	А	В	Финал
5	6-13	14-24	25-26
∩	∩	∩	∩
5	2 + 2 + 2 + 2	4 + 3 + 4	2
	В «Гун» - Е «Я» - Fis «Гун» - В «Я»	А «Я» - G «Гун» - В «Я»	

Структура пьесы образует одну музыкальную строфу, в которой первые четыре фразы полностью опираются на текст, последняя фраза текста повторяется, в целом образуя пять музыкальных эпизодов.

Первая фраза – вступительная. Звукоряд, используемый в этой и последующих, принадлежит различным системам «Гун», в результате чего ладовая организация произведения с самого начала находится в колеблющемся состоянии, голос останавливается на тоне ля диэз⁵⁰, вокальная партия заканчивается нисходящим декламационным мотивом в стиле древних песен. Здесь цзяннаньская декламация приобретает большую степень глубины, приближаясь к музыкальному стилю куньцзюй⁵¹, которому свойственна детализированность, гибкость и переменчивость.

Пример 41. «Ночью причалил у моста Клёнов», первая фраза.

月落乌啼霜满天,

В строке «Месяц заходит, вороны кричат, небосвод затянут инеем» на второй иероглиф исполняются четыре ноты, а на седьмой - шесть нот, при этом

⁵⁰ Ли Хуа. Художественное очарование и анализ исполнения сборника Ли Инхя «Три танских поэмы»/Хуа Ли – Шанхай: Шанхайский педагогический университет, 2010. – 85 с.

⁵¹ Куньцзюй (кит. 昆曲, pinyin: Kūnqǔ) — старейшая из дошедших до наших дней разновидностей классической музыкальной драмы.

используемые в музыке хроматические звуки помогают рифме и скорбно-текучей мелодии слиться вместе. Что порождает идею скорби, вырисовывается мрачная, безмолвная лунная ночь, формируя подходящий фон для последующего эмоционального развития.

Вторая фраза продолжает материал предыдущего раздела, тональность основана на системе F1s «Гун» и повторном возврате в систему В «Гун». Это помогает мелодической линии объединиться с ритмической структурой стихотворения, что является основной предпосылкой слияния музыки и текста в произведениях Ли Инхая.

Пример 42. «Ночью причалил у моста Клёнов», вторая фраза.



Для того, чтобы поэтический текст приобрёл яркую музыкальную образность, он должен быть положен на благозвучную, привлекающую внимание мелодию. Вторая фраза «Мост Клёнов да огни фонарей - свидетели моего печального ночлега» заставляет устремить взор вдаль, затем фокус перемещается с дальних пейзажей на передний план, что демонстрирует искусное владение поэтом пейзажно-описательной техникой. «Мост Клёнов» и «огни фонарей» создают тёплый фон, оживляя холодную заброшенную картину. Но это лёгкое «тепло» не может изменить основную окраску покинутости: композитор использовал нисходящий звукоряд, искусно передав настроения и чувства поэта, зафиксировав картину заброшенности, безмолвия и одиночества. Под образом «печального ночлега» подразумевается бессонница, тоскующий и удручённый поэт никак не может уснуть. Описывается настроение поэта: так называемое ощущение «дна», состояние человека, который пресыщен бедами и невзгодами.

Третья фраза использует ладовый звукоряд системы А «Я Гун», отдаляясь от основного лада. На фразе «За стенами Гусу из храма Ханьшань»⁵² мелодия постепенно становится нисходящей, выражая настроение тоски, которое испытывает поэт. Хотя Ханьшань находится за стенами Гусу, но он фактически не виден и является лишь авторской ассоциацией.

Пример 43. «Ночью причалил у моста Клёнов», третья фраза.



Четвертая фраза – кульминация всей пьесы, вокальная партия достигает наивысшего звука А, тональность из системы G «Гун» возвращается в В «Гун». Мотив последний фразы постепенно нисходит на нет, происходит возвращение эмоций, в фактуре снова появляется конфигурация из начала пьесы, постепенно стихая и отдаляясь.

Пример 44. «Ночью причалил у моста Клёнов», четвёртая фраза.



На четвёртой фразе доносящийся до лодки полночный колокольный звон подводит всю пьесу к кульминационной точке, заставляя слушателей почувствовать тоску и беспокойство. Затем эти эмоции постепенно успокаиваются. В этой миниатюре Ли Инхай смог сделать так, что основные настроения пронизывают пьесу насквозь, без малейшего отключения. Применяя различные

⁵²Цао Лихуа. Теория основ эстетики/Лихуа Цао – Пекин: Издательство Пекинского педагогического института. 1992. – 231 с. – Текст: непосредственный.

музыкальные приёмы, ему удалось обогатить заключённые в поэтическом тексте эмоции и вплести их в музыку. В этом заключается суть успеха классических художественных песен, созданных композитором.

б) Специфика ладовой структуры

Ладовая структура в произведении демонстрирует устойчивые закономерности. В основе лежит древний лад, который выступает в качестве основы современного тонального мышления. Сочетание и противопоставление различных ладовых вариантов привносит специфический акустический эффект, воплощающий человеческие переживания, чаяния и надежды. В пьесе «Ночью причалил к мосту Клёнов» ясно проступает пентатонная база, но при этом она передаёт акустические ощущения, которые в корне отличаются от традиционной музыки⁵³.

Ладовый анализ произведения выглядит следующим образом:

Первая строка: первые четыре иероглифа изложены в ладу В «Гун» со звука Сiс «Шан». На последних трёх иероглифах вступает лад Е «Я Гун».

Вторая строка: первые четыре иероглифа начинаются в ладу Fис «Гун», со звука G Шан, следующие три иероглифа – в ладу В «Я Гун».

Третья строка начинается ладу А «Я Гун» со звука Fис Юэ.

Четвёртая строка - в ладу G Гун со звука D чжи.

В конце концов пьеса заканчивается в ладу В Гун.

Во всей пьесе главным ладом является В Гун⁵⁴, который подразделяется на многочисленные восходящие и нисходящие модуляции. Среди них встречаются модуляции, которые принадлежат к «ладовым изменениям, не основанным на тоне Гун»⁵⁵, что означает изменение положения самого тона Гун. В качестве центральной тональности используется лад В Гун, сначала происхо-

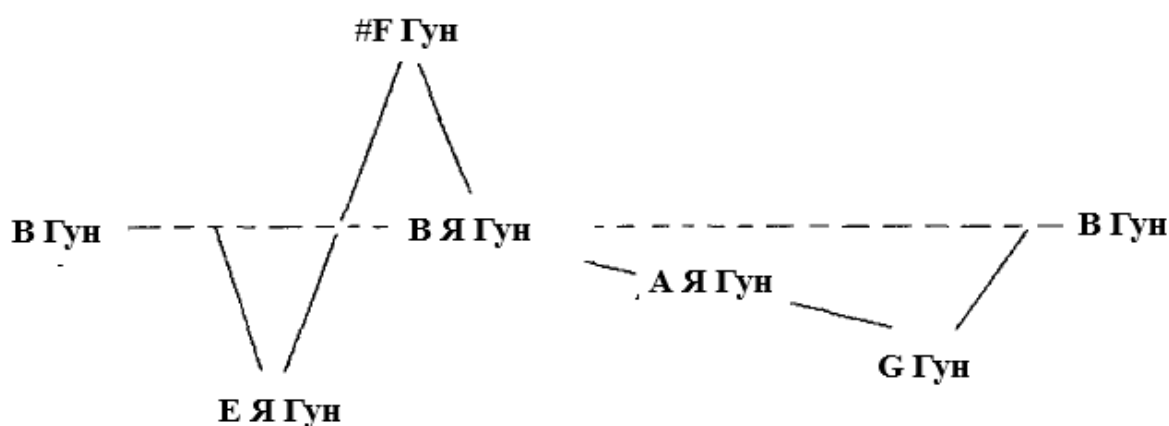
⁵³ Лу Цзямин. Лунный свет падает на часы Ханьшань – стиховедческое изложение произведения Чжан Цзи «Ночью причалил у моста Клёнов»/Цзямин Лу//Вестник педагогического института Сучжоу. 2005. - №3. – с.105 - 108

⁵⁴ Гун - первая ступень китайского пятиступенного лада.

⁵⁵ Люй Чэн. Гармонический анализ художественных песен Ли Инхя «Три танских поэмы»/Чэн Люй. //Китайская музыка, 2007. - №4. – С.90 – 95.

дит модуляция через субдоминанту, затем снова модуляция в доминанту, возврат в основную тональность, затем нисходящие модуляции на большую секунду, и в конце концов возврат в основной лад. Ход развития модуляций во всем произведении можно выразить в следующей схеме:

Пример 45



Из этого видно, что приёмы, формирующие гармоническую структуру всего произведения, исходят из горизонтального музыкального мышления. Оно связывает аккорды между собой, в результате чего ими больше не руководят традиционные гармонические принципы. Изысканность, мягкость и трепетность композиционной техники наполняет произведение высокой художественной ценностью.

в). Структура вокальной мелодии.

Ли Инхай в пьесе «Ночью причалил к мосту Клёнов» в полной мере смог отразить нормы китайского стихосложения и передать его декламационный ритм. В первую очередь, ритмическая организация опирается на наиболее часто встречающийся среди декламационных форм образец «и-сун-и-инь» (亦诵亦吟, pinyin “yì sòng yì yīn”) - чередование чтения и пропевания. В литературе декламация стихов династии Тан строится следующим образом: фраза дро-

бится на группы из двух иероглифов (часто «два ровных тона» или «два ломаных тона»), которые образуют одну структуру, называемую «дунь доу»⁵⁶ (другие названия «дунь», «ду», «доу»)⁵⁷. Эта конструкция играет важную роль в языковой логике и передаче чувств: за счёт «дунь доу» может происходить удлинение или сокращение длительности всей фразы, что даёт определённое пространство для вокального манёвра. «Когда пространство внутри фразы сжимается, начинает преобладать манера чтения; когда оно расширяется, доминирует пропевание»⁵⁸.

Пример 46. «Ночью причалил к мосту Клёнов», первая фраза.

0 X X X X X | X X X X X | X - - - | X 0 0 0 |

月 落 乌 啼 霜 满 天

«Чтение» и «пропевание» появляются перекрестно, создавая переменность «плотности» ритма. В ритмической организации мелодии Ли Инхай полностью руководствовался принципами «дун доу» и «цзю», заключённых в поэтическом тексте. Например, в первой строчке идёт интонационное деление «2+2+3» или «2+2+1+2». Растягивая исполнение второго, четвёртого и шестого иероглифов, Ли Инхай искусно выразил цель принципа поэтической организации «дун доу». (см. Пример 41).

Также весьма характерен приём «вэй цян» в конце фраз, что производит глубокое впечатление на слушателей: мелодические звуки, приходящиеся на последние иероглифы в первой, второй и четвёртой строках – часть нисходящего звукоряда, заключающего в себе секундовое колебание, которое имитирует интонацию вздоха. Этот яркий приём «вэй цян» проходит красной нитью через всё произведение (см. пример 42).

⁵⁶ «Дунь доу» (顿逗, pīn yīn “dun dou”) – означает интонационное растяжение или удержание.

⁵⁷ Цинь Дэсян. Вэй Цян – характерные черты обозначения декламационной интонации. Вестник Центральной консерватории, 2002, №3 – с.39.

⁵⁸ Там же.

Пение данной пьесы должно отличаться гладкостью и текучестью, заключающая в себе эффект свежего звучания, что является одной из важных интерпретаторских задач. Всё произведение – фактически расширенная декламация: мелодия почти полностью соответствует манере чтения нараспев. Подобный симбиоз музыки и текста способствует сублимации, в полной мере передавая идеальное художественное слияние музыки и литературы. Следуя за развёртыванием текста, музыка пробуждает соответствующие образы и чувства в сердцах слушателей. При этом, благодаря музыкальной трактовке, внутреннее содержание стихотворения достигает более высокого идейного уровня. Слияние композиторского мастерства Ли Инхая и глубокого смысла, заключённого в китайской классической литературе, высвободило потенциал поэтического текста. В результате композитору удалось объединить безграничные по своей образности художественные формы музыки и поэзии. Так звуки музыки направляют наш путь по просторам поэзии, а лирическое содержание текста помогает лучше ощутить музыкальное очарование.

г) Анализ фортепианной партии

Фортепианное сопровождение с точки зрения Ли Инхая наследует культурную традицию китайской музыки, сочетаясь при этом с западной композицией. Оно само по себе является самостоятельной фортепианной миниатюрой, которая одновременно перекликается с вокальной линией. Вот, что говорил сам композитор: «Фортепианная часть в написанной мной пьесе «Ночью причалил у Моста Клёнов» выполняет важную роль в области акустической выразительности, пейзажного описания, передачи образов, эмоциональных оттенков и т.д. В связи с этим, невозможно рассматривать фортепианную партию как обычный аккомпанемент; её следует воспринимать как сольное произведение – только в этом случае возможно качественное исполнение пьесы».⁵⁹

⁵⁹Су Ланьшэнь. Поиск китайской музыки и народного стиля - интервью с Ли Инхаем/Ланьшэнь Су. – Текст: непосредственный//Фортепианное искусство, 1999. - №1. – С.4 – 9.

1. Вступление

Во вступительной части в пьесе «Ночью причалил у моста Клёнов» (первые пять тактов), в фортепианной партии Ли Инхай использовал различный музыкальный материал, живо изобразив три пейзажных фигуры, которые в дальнейшем появляются на протяжении всего произведения в различных вариантах. Тянущийся в басу тонический звук в ладу Cis «Юй» пронизывает всё произведение от начала до конца, рисуя образ полночного колокольного звона из храма Ханьшань. Мелизмы в среднем регистре подобны журчанию проточной воды. В верхнем регистре восходящий ряд из девяти заливованных нот рисует картину морозного воздуха, заполнившего всё небо. Ясная структура, лаконичные выразительные приёмы, музыкальные образы «колокольного звона», «проточной воды» и «морозной погоды» - всё это становится основой произведения, в которой переплетаются чувства и идеи. Происходит постепенное нарастание динамики (pp — p — mp — mf), ведущее за собой разворачивание драматургии целого: спокойная картина ночных сумерек устремляется к раскрытию беспокойного внутреннего мира поэта .

Пример 47. «Ночью причалил у моста Клёнов», вступление.

«Колокольный звон»: сначала в басовом регистре тянется интервал чистой квинты, который звучит на протяжении всего произведения – характерная особенность, которую ввёл композитор для воплощения обертонового колокольного звучания. Тембр нижнего регистра фортепиано отличается глубиной и наличием обертонов, при этом использование чистой квинты даёт ощущение устойчивости. Налицо имитация «полночного звона колоколов», своеобразный мерцающий эффект, накладывающий на музыку отпечаток спокойствия и отдалённости. В этом разделе интервал чистой квинты тянется все четыре доли,

звуча равномерно, изобразительно передавая образ колокольного звона, доносящегося из храма Ханьшань глубокой ночью. Особенно важно обратить внимание на динамические перемены. Необходим тонкий контроль силы звука: что не только создаст требуемый звуковой эффект, но и в большей степени сможет оттенить тревожный образ того, как маленькая лодка качается на речных волнах.

«Проточная вода»: в третьем такте появляется фигура форшлага, состоящего из трёх нот: мелизмы в правой руке имитируют звук вёсел, скользящих по воде и порождающих на водной глади мелкие брызги, символизируя тоску человеческого сердца. Многократно появляющаяся звуковая модель текущей воды в сопровождении квинтового аккорда переносит слушателей на берег реки Цзяннань, указанный автором, и заставляет ощутить лёгкую тоску.

«Морозная погода»: в следующем за вступлением разделе в правой руке появляется яркая мелодия, но она совсем не следует за вокальной партией, а подражает мелодическому движению в системе E «Гун», используя стремительное движение вверх звукоряда из девяти залигованных нот и образуя полифоническое движение двух голосов, рисующих образ поэта, смотрящего в наполненное инеем морозное небо.

2. Раздел А

В пьесе раздел А главным образом делится на две фразы. Первая фраза начинается со звука C_{is} «Шань» в ладу В «Гун», на последних трёх иероглифах вступает лад E «Я Гун». Здесь используются различные системы «Гун», из-за чего с самого начала произведение находится в свободном ладовом состоянии: вокал задерживается на тоне ля диез, в фортепианной партии группа из десяти восходящих залигованных нот в системе F_{is} «Гун» отдаляют пьесу от изначального лада.

Пример 48. «Ночью причалил к мосту Клёнов», раздел А.

黎英海：《枫桥夜泊》

月 落 乌 啼 霜 满 天

Используется приём декламации. Ритм гибкий, но ровный, размер 4/4. Фортепианная фактура не играет простую роль аккомпанемента, а в большей степени выступает в качестве фона произведения: картиной, передающей музыкальные образы и настроения автора. Здесь перенимается западный композиторский прием – стабильный бас: из тонов Юй и Цзюэ образуется интервал чистой квинты, порождающий эффект пустоты. Эта квинта обязательно появляется на каждую сильную долю в такте, красочно подражая звучанию колоколов из храма Ханьшань. Данный образ вместе с непрерывной горестной мелодической моделью «проточной воды» передаёт идею сна. К этому добавляются декламация и песенная мелодия, обладающая неуловимым эффектом древности, что вместе передаёт заключённое в тексте одиночество и горечь, одновременно вызывая сложное чувство смутной надежды.

Во второй фразе наличествует материал из предыдущей. Тональность вокальной партии возвращается в «Гун», и в конце концов фортепианное сопровождение освобождается от этой ладовой структуры. Судя по всему, подобное драматургическое решение символизирует угол зрения поэта, который сначала смотрит снизу вверх на «луну», «птиц», «холод», а затем перемещает взгляд перед собой на «мост Клёнов» и «фонари». А в фортепианной партии на пятый иероглиф во второй строчке приходится приём тремоло, который передаёт грустные мысли поэта. В конце фортепианный аккомпанемент отходит от системы D «Гун», подчеркивая исключительно оригинальное мышление композитора (вокальная и фортепианная партии идут в разных ладах). Данный звуковой эффект оттеняет и углубляет чувство тоски, испытываемое поэтом.

Пример 49. «Ночью причалил к мосту Клёнов», вторая фраза.

Здесь в верхнем регистре фортепианной партии налицо группы из шести и десяти заливованных нот, образующих плотный арпеджированный рисунок, а также декоративные короткие арпеджио, которые имитируют течение речной воды. Одновременно в основной мелодии возникает полифонический эффект⁶⁰. После группы из заливованных шести нот в басу звучат повторяющиеся октавы, темп замедляется, в результате на протяжении полутора тактов в фортепианной партии формируется кульминация произведения. Затем заново возвращается фоновый умиротворяющий лейтмотив, который привносит особый эффект спокойствия.

3. Раздел В

Раздел В подразделяется на две части. Третья фраза в фортепианной партии начинается вместе с вокальной мелодией, имитируя манеру игры на народном музыкальном инструменте чжэн, что обогащает орнаментику и наделяет музыкальную ткань большей текучестью, усиливая эмоциональный фон. Модель «морозной погоды» появляется дважды, отдельно используются система G «Гун» и звукоряд В «Гун», отдаляющий от тонического лада.

⁶⁰Люй Чэн. Гармонический анализ художественных песен Ли Инхя «Три танских поэмы»/Чэн Люй. //Китайская музыка, 2007. - №4. – С.90 – 95.

Пример 50. «Ночью причалил к мосту Клёнов», третья фраза.



В данном примере фортепиано и вокальная мелодия имитируют острую манеру игры на чжэне», рисуя динамические образы речной воды и звука прибора. Что наделяет музыку одухотворённостью и текучестью, эмоциональные настроения усиливаются, проступает яркий народный ритм. В конце фразы «За стенами Гусу из храма Ханьшань» в фортепианной партии композитор добавил звукоподражание крикам ворон. Данная имитация выражена посредством трёхзвучных нисходящих мелизмов, появляющихся трижды. Перемещение из высокого регистра в нижний успешно создаёт динамический эффект крика птиц, заставляя слушателей не только понять задумку автора, но и как бы стать непосредственными участниками картины.

Четвёртая фраза – кульминационный раздел всего произведения, по своей структуре образует один простой эпизод. В фортепианном сопровождении используются октавы и добавленная квинта, которые вторят главной мелодии и поддерживают её, усиливается динамика и общая мощь, нарастает гармонический эффект. Тональность смещается из G «Гун», возвращаясь в систему В «Я Гун».

Пример 51. «Ночью причалил к мосту Клёнов», четвёртая фраза.



В вышеприведённом примере присутствуют все образные фигуры фортепианной партии: в басу два тянущихся звука имитируют «колокольный звон», в среднем регистре звучит декоративная фигура «проточной воды», в верхнем регистре звуковая модель мелодии выражает «нить горестных дум». В сочетании с декламационной, привносящей древний отпечаток, сольной мелодией, глубокие идеи бескрайней тоски и смутной надежды, изначально заложенные в стихотворении, получили точное и детальное воплощение. Данная оригинальная художественная техника и свежие музыкальные образы всегда вызывают живой отклик в сердцах слушателей.

4. Финал

Вокальная мелодия в финальном разделе постепенно нисходит, в эмоциональном отношении привнося пасмурность и хмурость. В фортепианном сопровождении автор применил композиционный приём «ретроградности» (повторности), снова вводя три ведущих образа и фактуру из раздела вступления и «окольцовывающая» композицию.

Пример 52. «Ночью причалил к мосту Клёнов», финал.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 夜半钟声到客船, 到客船. The piano accompaniment features a descending scale in the right hand and a bell-like sound in the left hand. The second system continues the piano accompaniment with a similar descending scale and bell-like sound. Dynamics include p, mp, and pp.

В вышеприведённом примере в фортепианной фактуре применены следующие приёмы письма: квартовые и квинтовые аккордовые формы, а также

аккордовое параллельное движение, происходит утолщение слоёв мелодической партии, в тональном отношении заметно движение к слиянию, в басовом регистре аккомпанемента от начала и до конца поддерживается тоническое трезвучие без терцового тона. В верхнем регистре тональность постоянно перемещается, рисуя красочную, похожую на сон картину. В самом конце, звуковая модель «колокольного звона» получает постепенное ослабление динамики р-тр-рр. Пьеса заканчивается на свободной по продолжительности фермате. Картина отдаляется, оставляя слушателей с чувством недосказанности.

д) Исполнительский анализ песни «Ночью причалил к мосту Клёнов»

Вокальному исполнению художественной песни «Ночью причалил к мосту Клёнов» должны предшествовать глубокий анализ и последующее понимание текста и музыки. Только в этом случае становится возможным верно передать содержание произведения. В связи с идеями, заложенными в пьесе, важно уделять первостепенное внимание передаче тембра, темпа и динамики. Основные эмоции окрашены в холодные тона, передавая тоскливые, скорбные чувства, в связи с чем не следует использовать светлый, лёгкий тембр. Необходимо отдать предпочтение более сдержанной, звучной и спокойной окраске. Эта песня сохраняет отпечаток декламационности древней поэзии, благодаря чему ритмическая организация и темп достаточно медленные и свободные. В процессе пения важно осуществлять хороший контроль дыхания. Только в этом случае возможно держать темп под контролем. В сфере динамики нужно обращать внимание на её перемены: с одной стороны, необходимо выделять узловые моменты в каждой фразе и во всём произведении, с другой стороны, следовать за чётким внутренним ритмом поэтического текста. В классической пьесе чувства обычно передаются во всех подробностях и деталях, поэтому, только проникнув в процесс противопоставления и сопоставления контрастных элементов можно правильно расставить смысловые акценты.

1. Дыхание и сила звука

В данной пьесе вокальная мелодия достаточно сложна для управления дыханием и силой звука. В тексте есть только одно указание «f», приходящееся на кульминацию. Другие динамические обозначения колеблются между p и mp. Указания композитора в отношении динамики подсказывают исполнителю, где необходимо использовать достаточно сильное дыхание, а где среднее или слабое. Подобные перемены также прекрасно оттеняют скорбный ночной колорит и чувство одиночества поэта.

В первой фразе «Месяц заходит, вороны кричат, небосвод затянут инеем» (см. пример 48) динамика «mp» в начале фразы понемногу усиливается. При осуществлении дыхания необходимо использовать приём слабого первого звука, тогда как на втором слове происходит небольшое нарастание, следующее за движением мелодии, затем конец слова плавно переходит в третье слово. Заканчивая пропеть четвёртое слово, вокалист меняет дыхание, интервал расходится до сексты, в связи с чем на последующем слове следует хорошо отрегулировать вокальную позицию; при дыхании нижняя часть живота сокращается, включается приём дополнительной смены дыхания.. Необходимо уделить особое внимание на донесение четвёртого слова, где можно симитировать звуковую особенность игры на гуцине, добавив мордент, что усилит образность песни.

Вторая фраза «Мост Клёнов да огни фонарей - свидетели моего печального ночлега» подражает композиционной технике первой фразы, управление динамикой и дыханием также в общем совпадает. Но поскольку данная фраза целиком смещена из верхнего в средний регистр, объем дыхания и соответственно сила звука должны уменьшиться.

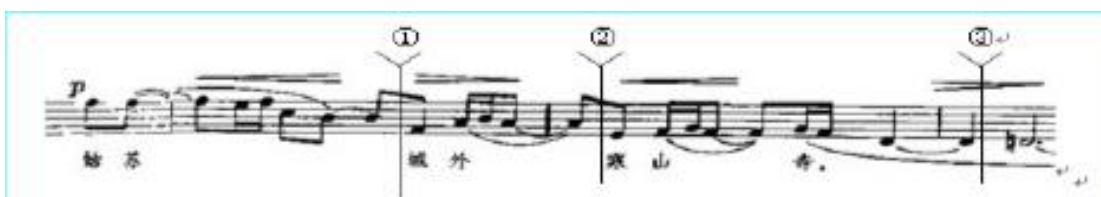
Пример 53. «Ночью причалил к мосту Клёнов», вторая фраза.



Третья фраза «За стенами Гусу из храма Ханьшань» (см. пример 50) достаточно сложна в отношении управления динамикой: фраза начинается со

звука Fis второй октавы, при этом стоит динамическое указание «р». Таким образом, требуется тихое исполнение в высоком регистре, в связи с чем необходимо мягко пропеть первый звук, придав ему туманную, сумрачную окраску; нужно создать перед слушателями эффект голоса, доносящегося издалека. Смена дыхания в этой фразе может полностью следовать за организацией поэтического текста, по иероглифам 2+2+3 (по смыслу «Гусу+за городом+храм Ханьшань»).

Пример 54. «Ночью причалил к мосту Клёнов», третья фраза.



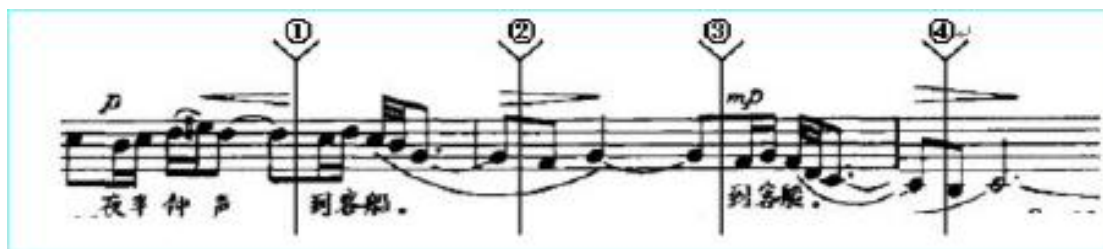
Четвёртая фраза «Доносится до лодки полуночный звон колокола» – полностью кульминационна. В верхнем регистре есть заливованные ноты, стоит динамическое указание f , в связи с чем певцу необходимо хорошо взять дыхание, расслабив плечи, дыша свободно и глубоко, чётко следовать динамическим указаниям композитора, отрегулировав соответственно дыхание и силу звука.

Пример 55. «Причалил ночью к мосту Клёнов», четвёртая фраза.



Пятая фраза – послесловие, финал после кульминации. Здесь эмоции мгновенно идут на спад, требуемая сила дыхания во всей фразе также сразу уменьшается. Начинать фразу нужно тихо, медленно вдыхая и выдыхая. Смена дыхания в той фразе происходит на ноты $C \setminus Fis \setminus Fis \setminus B$. Последний звук затихает, колокольный звук потихоньку рассеивается.

Пример 56. «Ночью причалил к мосту Клёнов», пятая фраза.



2. Резонанс и тембр.

При исполнении песни «Ночью причалил к мосту Клёнов» резонанс и тембр требуют осторожного и детального подхода. Певцу необходимо полностью задействовать резонансные полости, благодаря чему тембр будет одновременно глубоким и ясным. Следует особенно хорошо контролировать тембр, поскольку художественная ценность самого поэтического слова заключается в его «отдалённости», тонком подтекстном заполнении, которую необходимо передать через музыку. Запечатлен некий налет старинной простоты, которой свойственны туманный ритм и умиротворённая обстановка. Потому артисту нужно придать голосу более звучную, спокойную и ясную окраску. Например, на первой фразе, когда открывается резонансная полость, окраска звука должна быть лёгкая. Во время пения вводится интонация вздохов, при завершении музыкальной фразы необходимо сначала стихнуть, а затем снова взять дыхание - иначе звучание будет хриплым. Безусловно, при этом нельзя пренебрегать качеством звука.

Во второй фразе «Мост Клёнов да огни фонарей - свидетели моего печального ночлега» главное – вовремя ввести грудной резонанс, найти положение, при котором будет звучать грудная полость, затем задействовать верхнюю часть грудной клетки для резонанса, которая должна быть совершенно расслаблена с ощущением пространства внутри, с чувством «полной вентилируемости»⁶¹. Третья фраза – голос идёт сверху вниз, звук «оседает» в груди, грудная клетка расширяется, резонанс усиливается, тембр становится более весомым и свободным. Во время исполнения четвертой фразы «Доносится до

⁶¹ Цюй Гэ. 300 вопросов о вокальной музыке/Гэ Цюй, Хун Фань, Бань Цзюйцзюнь – Хэнань: Художественное издательство Хэнань, 2005 – 458 с. .

лодки полуночный звон колокола»⁶² на пятом слове высота звука достигает наивысшей точки, резонанс перемещается в черепную полость, тембр становится более мощным и звучным. При пении последней фразы нужно наделять тембр более пасмурной, сумрачной окраской, чтобы передать ощущение безмолвия и уединения лунной ночью.


3. Темп и ритм

Темповое обозначение в пьесе – адажио, исполнение должно быть гибким и медленным. В связи с тем, что данная песня заимствует декламационные интонации классической поэзии, ритмическая структура мелодии и темп свободные, которые, тем не менее, нужно хорошо контролировать.



Пример 57. «Причалил ночью к мосту Клёнов», вступление.

Ритм играет роль остова, становясь своеобразным «ядром»⁶³. Сначала нужно ощутить основную ритмическую пульсацию, проанализировать ритмические закономерности и черты данного произведения.

Пример 58. «Ночью причалил к мосту Клёнов», ритмическая структура.

mp 
 0 X X X X X | X X X X X | X - - - | X 0 0 0 |

月落 乌啼 霜 满天

 
 0 X X X X X | X X X X X | X - - - | X 0 0 0 |

江枫 渔火 对 愁眠

⁶² Чэнь Кочжэ, Ли Вэнцзэ, У Хунцзэ. Полный перевод сборника «Записи бесед в Мэнси»/ Кочжэ Чэнь, Вэнцзэ Ли, Хунцзэ У – Ченду: Книгоиздательство Башу, 1996. – 452 с.

⁶³ Цзун Байхуа. Эстетика и идейность/Байхуа Цзун – Пекин: Народное издательство, 1987. - 487 с.

В этой пьесе существует определённая степень ритмической сложности, все начальные звуки нужно исполнять тихо, при этом встречается множество цепочек залигованных нот, переменный ритм изначально имеет динамические установки, формируя резаный рисунок, из-за чего легко допустить, чтобы длительности становились длиннее или короче. Потому чувство ритма должно быть очень точным, но его одновременно необходимо регулировать согласно выражению чувств и эмоций, делая темпоритм быстрее или медленнее, свободнее или сдержаннее. Например, на словах «месяц заходит», «вороны кричат», «мост Клёнов», «огни фонарей» и пр. необходимо петь более живо, тогда как на словах «небосвод», «ночлег», «храм», «лодка» соответственно требуется замедлять темп, выражая чувство неопределённости. Следует помнить, что, если взять слишком быстрый темп, эта пьеса потеряет часть своей художественной ценности.

Кроме осмысления идей, заключённых в песне, нам также необходимо понять точку зрения поэта, добавить личный опыт и переживания и, в конце концов, достигнуть переплетения чувств и образов. Затронуть сердца слушателей можно, только если полностью задействовать все ресурсы произведения. В этом случае аудитория сможет ощутить единство чувств. Правильное исполнение проникает в глубины человеческой души, передавая тонкие детали внутреннего содержания произведения. Глубина смысла, заново воссоздаваемая исполнителем, зависит от понимания им богатства, многообразия и потенциала выразительности самого произведения. Его эстетическая ценность может получить дальнейшее развитие, заставляя художественные элементы достигать более яркого воплощения. Описанная в поэтическом тексте ночная картина, переданные в ней чувство лёгкой тоски по родине, пробуждают в слушателях силу воображения. В связи с этим, адекватное воплощение данного содержания поможет создать благоприятную обстановку для того, чтобы слушатели смогли проникнуть в прекрасный мир музыки.

5.3. Анализ песни «Поднимаюсь на башню Аистов»

白日依山尽，	Бледное солнце садится, склоняясь к горе,
黄河入海流。	Жёлтая река течёт, впадая в море.
欲穷千里目，	Взором стремишься достигнуть далёких просторов,
更上一层楼。	/Просто/ взойди на следующий ярус. ⁶⁴

Поэма «Поднимаюсь на башню Аистов» - пятисложное стихотворение, написанное поэтом Ван Чжицзюнем. Это произведение отличается безыскусностью и природной естественностью, а также лаконичностью мыслей. На поэта произвела впечатление «душа» природы, её красота, что помогло ему познать простые и глубокие философские истины. Он побуждает людей отбросить поверхностное консервативное мышление, а также собственное высокомерие, и устремиться к расширению границ прекрасного. Основная идея, переданная через стремление поэта «забраться выше, чтобы увидеть дальше» выражает нетривиальные чувства и идеалы, в чём также отражается целеустремлённый дух народа в период расцвета династии Тан. Содержание стихотворения в переводе с современного китайского языка выглядит следующим образом: «Заходящее солнце приближается к горе Чжунтяошань, опускаясь на западе, Хуанхэ уходит на восток, устремляясь к морю и не желая остановиться. Чтобы расширить поле зрения, нужно взобраться на более высокий ярус».

В первых двух строчках стихотворения запечатлены картины природы. Слова «Бледное солнце садится, склоняясь к горе» описывают далёкий горный пейзаж, автор смотрит вдаль на закат с высоты башни Аистов, видя перед собой лишь необъятную череду гор, покрытых дымкой; солнце медленно садится, озаря всё вокруг, и постепенно прячется за возвышающуюся и опускающуюся

⁶⁴ Сто китайских стихотворений. Пособие/Сост.Ипатова Е., Юй Сухуа – Москва: АСТ/Астрель, 2008. – 224 с. .

горную цепь, медленно исчезая из поля зрения. Здесь солнце называется «бледным», в чём выражается реалистичный литературный приём. Оно скрывается за горами, теряясь в дымке и облаках, солнечный свет слабеет, одновременно начинают подступать сумерки, в связи с чем поэт и наблюдает вид «бледного солнца». В строке «Жёлтая река течёт, впадая в море» описывается ближний пейзаж, вид реки. Автор провожает взглядом протекающую перед башней реку Хуанхэ, слышит её бурлящее рычание, наблюдает за её руслом, которое сначала устремляется на юг, затем сменяет направление на восток, и, в конце концов, впадает в океан.

Река подобна золотой ленте, петляющей между горных вершин. То, что предстаёт перед глазами поэта – величественная картина, наполненная яркими красками, которые каждую секунду сменяются на новые. В этих двух строчках изображён блестящий пейзаж, заключающий в себе грандиозную мощь. Поэт использовал очень лаконичный, простой язык и ёмкие образы: взобравшись на башню, расположенную на вершине горы, перед глазами как на ладони разворачивается необъятный вид рек и гор, виднеющихся вдали. Стоит отметить, что закат, описанный в первой строчке - это достаточно короткое явление, тогда как течение Хуанхэ, впадающей в океан, является бесконечным движением. Говоря другими словами, особое очарование пейзажа заключается в том, что он ярко передаёт динамическую красоту, наполненную безграничной жизненной энергией. А в последних двух строчках получают воплощение философские идеи поэта.

В строчке «Взором стремишься достигнуть далёких просторов» описывается чувство бесконечных исканий поэта, который стремится увидеть дальше, заглянуть в те места, куда только позволяет зрение, для чего единственным способом является подняться выше, «взойти на следующий ярус». «Далёкие просторы», «следующий ярус» - образы, описывающие пространство вокруг поэта, заключают в себе символическое содержание. В словах «Взором стремишься достигнуть», «Просто взойди» отображаются своеобразные надежды и мечты. Эти две известные фразы, сохранившись испокон веков,

символически передают следующую философскую концепцию: «Только поднявшись выше, можно видеть дальше: чтобы видеть дальше, надо подняться выше». Хотя данное стихотворение состоит всего из 20 иероглифов, но их достаточно для того, чтобы передать величественный и мощный пейзаж природы Китая в лучах закатного солнца. Этот торжественный, обладающий глубоким смыслом поэтический текст на протяжении более тысячи лет всегда воодушевлял и поддерживал китайский народ. Особенно часто цитируются последние две строчки, в которых передаётся человеческое отношение к активным исканиям и безграничным стремлениям.

На основе данного старинного текста в начале 1980-х годов Ли Инхай создаёт художественную песню, которая становится вокальным шедевром. В ней композитор с помощью нового художественного мышления и образных приёмов выразительности раскрывает эстетическую красоту древнего текста, переплетая её с музыкальной тканью.

а) Анализ вокальной мелодии и поэтического текста

Настроение художественной песни «Поднимаюсь на башню Аистов» эмоционально взволнованное. Четыре стихотворных строки организованы по принципу парности, подразделяясь на первую и вторую пары. Первая пара описывает прекрасный и величественный пейзаж, с изображением гор и бурлящей реки. Вторая пара передаёт стремления души на фоне необъятных просторов. В результате декламационной ритмической разбивки в тексте складывается нижеследующая пульсация (по количеству слов): 2 – 1 – 2, 2 – 1 – 2, 2 – 3, 2 – 3. В первых двух строках слова в центре (третьи по счёту) являются ударными. Третий, четвёртый и пятый иероглифы в третьей строке и первый иероглиф в последней наделяют текст чистотой и лаконичностью, а также особым спокойствием и достоинством.

В мелодии Ли Инхай многократно вводит интервальные скачки в высоком регистре. В четырёх строчках, состоящих из 20 иероглифов, наблюдается 15 скачков, два из которых - октавные. Эти интервалы не только наделяют музыку

ясным динамическим чувством, но в большей степени обогащают заключённый в музыке колорит, образно говоря, нанесённый «широкими мазками». С помощью скачков композитору удалось вложить в музыкальную ткань ощущение трёхмерности, объёмности. К этому добавляются выразительные свойства поэтического текста. Как утверждал автор, мелодия песни была рождена самой рекой Хуанхэ.

1. Анализ мелодии

Пьеса «Поднимаюсь на башню Аиста» изложена в системе Ges Гун, лад Des Чжи, размер 4/4, темп *adagio*. Всё произведение можно разделить на пять разделов. Вступление состоит из четырех коротких тактов: в партии левой руки – большие звучные скачки, изложенные в пунктирном ритме, что рисует обрывистую линию горных вершин. В правой руке нисходящие арпеджио вызывают ассоциации с бурлящим течением реки Хуанхэ. В гармоническом отношении используются только два аккорда, в ладах Des Чжи и Ges Гун, что задаёт чёткую тональность. Главная песенная тема делится на две половины, в каждой из которых текст повторяется дважды. При этом, композитор наделил данные повторы различным мелодическим материалом. В фортепианном сопровождении продолжается фактура вступления, в правой руке используются развёрнутые бестерцовые аккорды, формирующие кварто-квинтовые взаимосвязи, что в свою очередь создаёт пространственное чувство объёмности и трёхмерности, наполняя музыку чувством воодушевления.

В итоге структура песни «Поднимаюсь на башню Аистов» выглядит следующим образом:

Схема 5

Вступление	Раздел А	Связующая фраза	Раздел В
1-3	4 -13	14	15 - 26
⌒ 3	⌒ 6 + 4	⌒ 1	⌒ 4 + 3 + 3
	Ges Гун -Fes Гун		Des Гун - Es Гун - Ges Гун

Мелодическая партия первого раздела А состоит из двух музыкальных фраз. В первой фразе «Бледное солнце садится, склоняясь к горе» описывается дальний пейзаж, причем резкие скачки придают мелодии ломаную линейную форму.

Пример 59. «Поднимаюсь на башню Аистов», раздел А, первая фраза.

1 bG宫系: *mp* *mp*
 白日依山尽, 黄河入海

Во второй фразе продолжает развиваться предыдущий материал. Он становится более насыщенным, к нему добавляются акценты, что углубляет музыкальный эффект. Также через введение звука *Fes* потихоньку происходит отдаление от основного лада: повествование переходит в систему *Ces* Гун. Вокальная партия в ритмическом отношении более плотная, при этом последующие ладовые перемены формируют изломы, живо рисуя пейзажную картину из текста: речная вода бурлит, солнце скрывается за горами, а Хуанхэ устремляется в океан. Затем лад возвращается в исходную систему *Ges* Гун, заканчиваясь в ладу В Цзюэ, на чём завершается первый раздел.

Пример 60. «Поднимаюсь на башню Аистов», раздел А, вторая фраза.

9 bF宫系: *p ad lib.* *rit.* bC宫系 bG宫系 bB宫系
 白日依山尽, 黄河入海流

После однотоктной подготовительной связки начинается изложение раздела В. Происходит смена динамики и темпа: стоит указание *mf* и *Moderato*. Несложно представить, что посредством динамического и темпового усиления вторая фраза создаёт достаточно сильный контраст по отношению к первой, передавая перелом драматического содержания в тексте: описание спокойного пейзажа сменяется на стремление поэта подняться повыше, чтобы заглянуть дальше. В первой фразе раздела В (4 такта) «Взором стремишься достигнуть далёких просторов, /Просто/ взойди на следующий ярус», уплотняется ритми-

ческая фактура вокальной партии, в ладовом отношении происходит нисходящая модуляция из Des Гун в В Юй. Здесь налицо контрастное чередование динамики (*mf* – *mp*), а также попеременный метр (4/4 – 6/4), что способствует более интенсивному музыкальному развитию и акцентирует внимание на эмоциональной перемене в настроении поэта (его желании взобраться выше и увидеть дальше).

Пример 61. «Поднимаюсь на башню Аистов», раздел В.

The musical score for Example 61 is written on a single staff in treble clef. It begins at measure 16. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Moderato'. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The score includes a box labeled 'bD 宫系' (bD Gong system) at the beginning and another box labeled 'bE 宫系:' (bE Gong system) later in the piece. The lyrics are: 欲穷千里目, 更上一层楼, 欲穷. Above the staff, there are labels 'bB 羽' and 'bE 宫系:'. The time signature changes from 4/4 to 6/4 and back to 4/4.

Во второй фразе раздела В «Взором стремишься достигнуть далёких просторов» происходит прямая модуляция в систему Es Гун, заканчиваясь на звуке Ges, в музыкальном плане продолжается развитие материала из первой фразы, который получает своеобразное усиление и укрепление. Постепенно проступают эмоциональные перемены восприятия пейзажа, что наделяет поэтические и музыкальные образы более ясным колоритом. Одновременно, темповое ускорение и динамическое усиление живо рисуют шаги поэта, поднимающегося на верхний ярус башни, которые, образно говоря, и подводят музыку к кульминационному разделу всей пьесы.

В третьей фразе раздела В происходит возвращение в основной лад Ges Гун, при этом мелодия заканчивается на звуке Des Чжи. Следовательно, эта фраза развивается в пределах трёх ладов, что в полной мере раскрывает движущую силу, заложенную в тексте, а также предоставляет простор для более полного выражения чувств и эмоций.

Пример 62. «Поднимаюсь на башню Аистов», раздел В, третья фраза.

The musical score for Example 62 is written on a single staff in treble clef. It begins at measure 21. The key signature is one flat (B-flat). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The score includes a box labeled 'bG 宫系:' (bG Gong system) and a label 'bD 徵' (bD Zhi). The lyrics are: 千里目, 更上一层楼. The time signature changes from 4/4 to 6/4 and back to 4/4.

В третьей фразе раздела В «/Просто/ взойди на следующий ярус» происходит возврат первоначального темпа (*Adagio*), переменный метр останавливается на 4/4, а вокальная партия постепенно подходит к наивысшей точке всего произведения – ноте *As* второй октавы, достигая кульминации. В этой взволнованной атмосфере пьеса постепенно подходит к концу: перед слушателями предстаёт бескрайняя картина, раскрывающаяся с высоты башни, что пробуждает в их сердцах дерзновенные мечтания. Многократное внедрение параллельных квинт и октав «разбавляет» гармоническую структуру произведения, что усиливает горизонтальную линейность мелодического движения. В ладовом отношении с помощью многократных модуляций в далёкие тональности (из *Ges* Гун модуляция в *Des* Гун, затем переход в *Es* Гун и, в конце концов, возврат в *Ges* Гун) рождается сильный колоритный контраст, обогащаются музыкальные приёмы выразительности, последовательно передаётся непрерывная смена мыслей и чувств, заключённых в поэтическом тексте.

б) Структурно-текстологический анализ вокальной мелодии

Первая фраза песни «Поднимаюсь на башню Аистов» делится по количеству иероглифов на 2 группы: 2+3 («бледное солнце»+«садится, склоняясь к горе»). В первой группе композитор применил пунктирный ритм и ровные восьмые, а также восходящую секунду, в чём проявляются декламационные свойства древней поэзии. При этом на второй иероглиф «солнце» приходятся квартовый и квинтовый скачки: идея скачкового интервала в классической декламации усиливает чувство певучести.

Пример 63. «Поднимаюсь на башню Аистов», первая фраза.



Для передачи глагольных свойств третьего слова «садится» композитор использует октавный скачок, наделяя мелодию большей амплитудой и энергией, закладывая потенциал для дальнейших мелодических трансформаций. Ритмическая структура также претерпевает изменения. В изящном повороте

мелодии на слове «гора» (четвертый иероглиф) проявляется фигура горных вершин: светит заходящее солнце, скрываясь за горами и оттеняя их красоту.

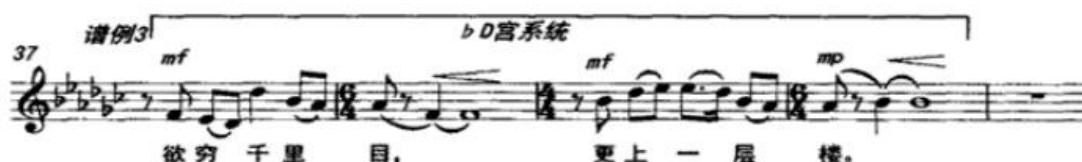
Во второй фразе внутреннее деление 2 + 3 («Жёлтая река» + «течёт, впадая в море»). Общая интонация в первой группе («Жёлтая река») – нисходящая, два залигованных скачка образно передают бурный характер Хуанхэ. Третий иероглиф «течёт» обладает схожим глагольным свойством со словом «садится» в первой фразе - здесь Ли Инхай вводит нисходящий квинтовый скачок. Интонация на последнем слове строки вторит окончанию первой фразы, но на секунду ниже.

Пример 64. «Поднимаюсь на башню Аистов», вторая фраза.



Первая половина третьей фразы также делится на группы из двух и трех иероглифов («Взором стремишься» + «достигнуть далёких просторов»). На первых двух словах композитор использует поступательное развитие, выраженное через регистр и ритмическую организацию: благодаря этому в начале фразы аккумулируется сила, необходимая для последующего октавного скачка. Появление последних трёх иероглифов – образно говоря, «излом кисти» в поэтическом тексте: основное направление мысли от реалистичных пейзажей переходит на иносказательный уровень.

Пример 65. «Поднимаюсь на башню Аистов», третья фраза.



Во второй половине третьей фразы на словах «Просто взойди на следующий ярус» структура достаточно равномерная и устойчивая. Главная цель данного фрагмента – создать противопоставление финалу всего произведения, при этом введение пауз усиливает отпечаток «древности» в музыке.

Четвертая фраза является повторением третьей. Паузы в ней не только играют роль остановки дыхания, но в большей степени становятся «накопителями энергии» перед дальнейшим эмоциональным подъёмом.

Пример 66. «Поднимаюсь на башню Аистов», четвёртая фраза.



В вышеприведённом примере остановки на паузах создают характерный художественный эффект, что позволяет передать взволнованно-приподнятое состояние поэта.

Во второй части четвёртой фразы композитор так же вводит скачковые интервалы, рисуя яркий мелодический образ. Последнее слово в строке длится девять долей, создавая ощущение, как будто поэт никак не может налюбоваться пейзажем. Всё это вкуче передаёт глубокое музыкальное содержание песни, положенной на древний текст.

Пример 67. «Поднимаюсь на башню Аистов», финал.



Перед нами - кульминация песни. Нисходящая пунктирная мелодия (четверть с точкой и восьмая) ярко рисует образ поэта, стоящего на вершине башни и смотрящего вдаль. Горизонтальное развитие мелодической линии, а также ритмические остановки – совершенное проявление мастерства композитора, которое он продемонстрировал при сотворении данной художественной песни.

в). Анализ фортепианной партии

В художественной песне «Поднимаюсь на башню Аистов» существует яркий контраст на ритмическом и динамическом уровнях. Фактура по своей структуре обладает ясным символическим смыслом. Также целостность пьесы сохраняется благодаря материалу главной темы и центральным мотивам, про-

низывающим всё произведение. Для передачи идеи, заключённой в поэтическом тексте, Ли Инхай включил в мелодию большое количество скачков, создав ломанную линию, а также добавил сложный ритмический рисунок с различными длительностями и паузами, что позволило автору с помощью этих деталей воспроизвести полноценные музыкальные образы. Одновременно стоит повторить, что в многочисленных художественных песнях, созданных композитором, фортепианное сопровождение наряду с вокальной партией в равной мере наделяется важной формообразующей ролью, что проявляется как в выборе фактуры, так и в регистровом расположении.

В пьесе Ли Инхая «Поднимаюсь на башню Аистов» можно увидеть, как вокальная партия и фортепианная фактура превосходно сочетаются друг с другом. Оба элемента совместно задают направление драматургии в рамках поэтического содержания.

1. Раздел вступления

Вступление состоит всего из четырех тактов, в которых запечатлены два пейзажных образа. Исходный метр – 4/4, а темповое указание – Adagio (четверть = 56), с чего и начинается медленное повествование. В партии левой руки вступает звучная скачкообразная мелодия при динамическом указании *pp*; залигованный пунктирный ритм рисует острые очертания горных вершин. Начиная с третьего такта, в правой руке появляются нисходящие арпеджированные аккорды, которые передают образ течения реки Хуанхэ. Здесь в изящной реалистичной манере отражается мощь пейзажных картин, описанных в тексте. Два арпеджио образуют отчётливый аккорд лада Des Чжи и Ges Гун, одновременно задерживаясь на доминанте, что становится хорошей опорой для основной мелодии.

Пример 68. «Поднимаюсь на башню Аистов», вступление.



Несколько характерных музыкальных фигур изображают «заход солнца»⁶⁵ и «Жёлтую реку». «Заход солнца» передаётся следующим образом: в партии левой руки нисходящий квартовый скачок сочетается с двойным пунктиром. Вслед за этим мелодическое развитие проходит через приём ритмического сжатия, музыка становится более оживлённой: рисуется яркий образ того, как заходящее солнце медленно скрывается за вершинами гор.

Пример 69. «Поднимаюсь на башню Аистов», вступление.



Образ «Жёлтой реки»: в мелодии в правой руке звучат развёрнутые арпеджированные аккорды без терцового тона (см. пример 68). Приём нисходящего «перевернутого» арпеджио имитирует музыкальную модель игры на пипе: передаётся характерная волнообразная особенность звучания народного инструмента, что создаёт акустический эффект, перекликающийся с образом «волн».

2. Основная часть, раздел А

В первой фразе раздела А, в партии левой руки продолжается связанное исполнение скачкообразной темы из вступления, тогда как в правой руке звучат

⁶⁵В словаре «Шовэнь цзецзы» («Происхождение китайских иероглифов») про иероглиф, переведённый как «бледное солнце» говорится: «белое, принадлежащее западу», т.е. «бледное солнце» означает «солнце на западе». Фактически заходящее солнце в сумерках. Се Байчжун. Значение фразы «бледное солнце» из стихотворения «Поднимаюсь на Башню Аистов» Байчжун Се. – \Вестник Цзяньсийского педагогического института, 2006. - №2. – С. 25 – 29.

развёрнутые бестерцовые аккорды, образующие кварто-квинтовые ходы. Диапазон колебаний данной музыкальной линии достаточно велик, что создаёт образ того, как вдалеке солнце медленно скрывается за изломанной линией горных хребтов, тогда как вблизи разворачивается грандиозная картина бурлящей Хуанхэ, впадающей в океан. Всё это усиливает трёхмерность музыкальных образов, а также передаёт взволнованные и воодушевлённые настроения, заключённые в музыке.

Пример 70. «Поднимаюсь на башню Аистов», Раздел А.

Из внутренней ладовой структуры раздела А можно увидеть, что Ли Инхай использовал пентатонный лад и классическую ладово-тональную основу. Вторая музыкальная фраза развивает музыкальный материал из предыдущей, усиливая впечатление, оказываемое на слушателей.

Пример 71. «Поднимаюсь на башню Аистов», Раздел А, вторая фраза.

Вокальная партия второй фразы заканчивается на восходящей интонации «Вэй цян», наполненной характерным колоритом. Фортепианная линия в сочетании с голосом достигает наивысшей регистровой точки. Затем после зву-

чания в самой высокой октаве следует красивое нисходящее движение обратных арпеджио, как будто проходящее через гребни «морских волн». Нисходящее движение достигает низшей точки, живо рисуя образ реки, впадающей в море.

Пример 72. «Поднимаюсь на башню Аистов», раздел А, окончание второй фразы.

11

rit.

黄河入海流。

p *rit.* *pp* *mp*

8^{va} 1 10

3. Связующая фраза

Пройдя через «клокотание захлёстывающих волн», первый раздел заканчивается в системе Ges Гун. Вступает связующая интерлюдия.

Пример 73. «Поднимаюсь на башню Аистов», связующая фраза.

pp 慢起渐快

Эта связующая фраза объединяет два контрастных по эмоциям раздела. В вышеприведённом примере повторяются схожие аккорды, но композитор весьма искусно использует перемену темпа, а именно постепенное ускорение, избегая заурядности звучания, нередко возникающей при точном повторении. Данное указание позволило мгновенно наделить музыку большей одухотво-

рённостью; воодушевление, заключённое во втором разделе, скрывается в последней ноте связующей фразы, предвещая тем самым дальнейшее развитие и, как будто намекая, что морские волны ускоряют ритм прилива.

4. Основная часть, раздел В.

Третья и четвёртая строки стихотворения повторяются дважды, образуя раздел В. Продолжается постепенное тональное развитие, музыка из системы Des Гун модулирует в Es Гун, затем заново возвращаясь в систему Ces Гун. В фортепианном сопровождении – квинты и октавы, «утолщающие» бас. В ритмическом отношении обе руки развиваются отдельно друг от друга, создавая отчётливую, богатую структурную многослойность. В верхнем регистре повторение звуковой модели создаёт противопоставление вокальной партии, что привносит эффект многоуровневости и масштабности.

Пример 74. «Поднимаюсь на башню Аистов», раздел В.

黎英海：《登鹤雀楼》

欲穷千里目，
更上一层楼。
欲穷

mf Moderato
pp 慢起渐快
mf sostenuto
mp *mf* *mp* *poco*

Фортепианная партия, сопровождающая первые три фразы раздела В, оканчивающиеся на «вэй цянь», отличается ярким колоритом. Здесь так же используются вертикальные бестерцовые аккорды, исполняемые на две октавы выше. Основной аккордовый звук восходит на квинту, точно повторяется

приём обратных арпеджио, как будто метафорически изображая подъём «ещё на один ярус».

Пример 75. «Поднимаюсь на башню Аистов», раздел В.

Обратные арпеджио правдоподобно передают манеру игры на китайском инструменте чжэне. Звучание мягкое, музыка одновременно заключает в себе простоту и изящество, что позволяет мелодии передавать ощущение «плывущих облаков и текущей воды».

Пример 76.

Стиль всей пьесы представляет собой единое целое. Гармоническая структура полностью основана на кварто-квинтовых интервальных наложениях. Порождаемый этими интервальными сочетаниями пространственный акустический эффект заключает в себе уникальное художественное очарование. В последней фразе происходит подъём на квинту, где движение останавливается, образуя длящееся аккордовое звучание. Это становится достойным завершением всей пьесы: поэт и композитор успешно поднялись на «башню»

Аистов», позволив слушателям последовать их примеру и вступить в более возвышенные сферы.

г) Анализ вокального исполнения.

В противоположность двум первым пьесам цикла, отличающимся темным колоритом, художественная песня «Поднимаюсь на башню Аистов» наполнена более светлыми, насыщенными и взволнованными, чувствами. В вокальной партии повторяются каждые две строчки, образуя тем самым два раздела. Основным содержанием раздела А становится описание живописного пейзажа, каждая фраза начинается с *mp* или *p*. В разделе В даны два динамических указания *mf* и *f*, с помощью чего передаётся постепенное эмоциональное нарастание; на последней фразе произведение достигает кульминационной точки. В вокальной трактовке песни «Поднимаюсь на башню Аистов» необходимо прочувствовать то, как пьеса начинается со спокойного созерцания пейзажа, затем происходит эмоциональная смена, и проявляется стремление «взобраться повыше и заглянуть дальше». Звуковая окраска, а также темп и динамика должны следовать за вышеупомянутыми смысловыми переменами. Если рассматривать данную пьесу с точки зрения вокально-исполнительской техники, то среди произведений цикла она заключает в себе наибольшую трудность. Это связано с тем, что почти в каждой фразе есть большие интервальные скачки. Во время исполнения необходимо понять и передать основные музыкальные образы, бурные чувства, заложенные в произведении, в связи с чем само вокальное звучание должно отличаться насыщенностью, чистотой и пластичностью.

1. Дыхание и сила звука

Вся пьеса делится на две части, первая часть состоит из четырёх музыкальных фраз, на каждую из которых приходится по одному дыханию. В начале каждой фразы стоит динамическое указание *mp*, т.е. сила звука достаточно слабая, дыхание короткое. На последнем слове первой фразы происходит восходящее движение на квинту, но длительность при этом очень большая,

потому сила звука постепенно сходит на нет. Одновременно важно обратить внимание на связность дыхания.

В первой фразе «Бледное солнце садится, склоняясь к горе» (см. пример 70) содержится множество мелодических скачков, которые передают картину того, как солнце скрывается за острыми вершинами гор. Фраза начинается с тр, затем мелодия постепенно становится громче. В середине встречается один октавный скачок, для исполнения которого необходимо задействовать брюшное дыхание. Пропевается третье слово, дыхание удерживается вплоть до звука As, делящегося две доли и приходящегося на последний иероглиф. Затем дыхание тянется во время плавного восхождения на квинту до звука Es, который длится уже пять долей. Голос постепенно стихает, динамика ослабляется. Перед слушателями разворачивается картина того, как солнце медленно опускается за вершины гор, пышные закатные облака каждую секунду меняют свою окраску, вызывая в сердцах непередаваемые эмоции и мысли.

Мелодия второй фразы «Жёлтая река течёт, впадая в море» продолжает музыкальный материал из первой, при этом вместе фразы образуют структурную симметрию (см. пример 71). Вокальная тема несколько раз опускается и поднимается, подобно тому, как волны на реке идут одна за одной, стремясь к океану. При исполнении важно поймать внутренний импульс, заложенный в музыке: голос должен быть слитным и пластичным, передавая ритмический образ бурного течения реки. В этой фразе появляются три квинтовых скачка: один восходящий и два нисходящих, для качественного воспроизведения которых необходимо подготовить артикуляционную позицию, а также проследить за связностью цепного дыхания. Особенно на квинтовых интервалах брюшное дыхание создаёт ощущение внешнего расширения, образно говоря, выталкивая последнее слово в строчке. Мелодические подъёмы и спады в этих двух фразах достаточно сильные, что создаёт определённые артикуляционные трудности. В связи с этим, сначала необходимо прочесть текст вслух, обращая вни-

мание на объединение каждого гласного звука в ротоглоточной полости в единую линию. Величину дыхания можно менять в зависимости от амбитуса скачковых интервалов.

Вторая фраза начинается с динамического указания *p*, при этом преподнесение гласных звуков требует особой слитности. Хотя здесь мало интервальных скачков, несмотря на это, пение не должно быть тусклым или мрачным. Композитор даёт указание “*ad lib.*”: это музыкальное выражение часто использовалось в колоратурных элементах вокальных произведений эпохи Барокко. Саму фразу можно перевести как «по вдохновению», «по желанию» или же как «свободное» исполнение. Перед двумя последними словами композитор указывает *rit.*, потому здесь необходимо глубоко вдохнуть и продолжить пение.

Пример 77. «Поднимаюсь на башню Аистов», вторая фраза.



Третья и четвёртая фразы являются повторением первых двух, исполнение начинается с *mp* в темпе *moderato*, что порождает противопоставление силе звука и темпу в разделе А. В конце фразы в вокальной партии – характерная залигванная пауза. Динамика усиливается до *mf*, при пении высоким женским голосом можно заимствовать манеру, свойственную китайской музыкальной драме, что поможет передать характерное изящество данного произведения. Повторяющаяся динамическая смена *mp* - *mf* выражает эмоциональное нарастание. В последней фразе композитор экспонирует темп *adagio*, сила звука усиливается, затем спадая на предпоследнем слове песни, при этом дыхание следует отрегулировать согласно динамическим переменам. У певца достаточно времени чтобы глубоко вдохнуть и хорошо подготовиться к исполнению звука *As* в верхнем регистре, на котором композитор ставит *f*. Эмоции получают финальный выход, отображая то, как главный герой, в конце концов, взбирается на вершину башни Аистов.

Пример 78. «Поднимаюсь на башню Аистов», третья и четвёртая фразы.

The image shows a musical score for three staves. The first staff is marked 'Moderato' and 'mf', with lyrics '敬穷千里目，更上一层楼。'. The second staff is marked 'mp' and 'Adagio', with lyrics '敬穷千里目，更上'. The third staff is marked 'f' and 'rit.', with lyrics '一层楼。'. The score includes various musical notations such as dynamics, tempo markings, and phrasing slurs.

Последние слова первой и второй строчек необходимо тянуть семь долей: подобная продолжительность в пьесе появляется неоднократно.

Пример 79. «Поднимаюсь на башню Аистов».

The image shows two staves of musical notation. The first staff has the lyric '尽，' and the second '流。'. Both staves feature long, sustained notes with phrasing slurs, illustrating the technique of holding a note for a long duration.

Помимо таких приёмов выразительности, как большие длительности, исполнение нескольких нот на одном слоге и т.д., в песнях на древние тексты часто имеются многочисленные мелизмы. С учётом специфики старинной поэзии в музыкальных фразах нельзя произвольно менять дыхание; важно донести мелодию с выразительностью и расстановкой. Сложность нюансировки этих звуков заключается в способности долго удерживать дыхание, а также в его гибкости. Качество дыхания напрямую влияет на качество трактовки.

2. Резонанс и тембр

Мелодия песни располагается в среднем регистре, но порой резко взлетает и падает. В связи с этим, для освоения больших скачков и создания резонанса необходимо использовать черепную и глоточную полости. Что поможет поддерживать высокую вокальную позицию, делая звуковую окраску более звучной, ровной и спокойной. В первой фразе содержатся широкие регистровые скачки, для преодоления которых необходимо правильно задействовать резонансные полости: на низких нотах нужно направить звук в грудную и ротовую полости, тогда как при пении высоких звуков главным образом следует включать носоглоточную и черепную полости, что позволит сохранить единство звуковой окраски. Создание резонанса во второй фразе подобно первой. В третьей и четвертой фразах мелодические перемены незначительны, в связи с чем в основном используется грудной резонанс. Во второй половине пьесы раскрывается грудная полость, что наделяет голос связным звучанием даже при переключении регистров. Затем раскрывается ротовая полость, поднимается мягкое нёбо, направляя голос по стенкам глотки. С помощью контроля над дыханием и резонансными полостями можно сделать звук более текучим и пластичным, а также наделить его целостным тембровым качеством.

Понимание изящества, мыслей и чувств, а также особенностей звуковой окраски, относится к чисто творческому процессу, который осуществляется исполнителем. Ему нужно не только перенять творческий образ мыслей композитора, но и добавить индивидуальную трактовку, основываясь на личном понимании. Старинный поэтический текст заключает в себе ритм и эмоции, которые необходимо выразить во время пения. Для этого артист должен обладать прекрасным образованием, глубоким пониманием смысла текста, провести тщательное исследование ритмической организации древних стихов. Затем, основываясь на личном понимании, певцу необходимо выбрать подходящую звуковую окраску, самостоятельно добавлять уместные творческие элементы, например, такие как «кунь цян», вводить мелизматику и т.д. В этом случае ему удастся передать характерные особенности китайской традиционной

культуры, выразить подтекст на уровне мыслей и чувств, а также отразить в пении правдивый образ поэта.

3. Темп и ритм

Темп в пьесе – *adagio* (четверть = 60), что наделяет музыку мягкой окраской. При вокальном преподнесении нужно передавать лёгкие темповые перемены, основываясь на том, какие мысли и чувства выражаются в музыке. Не стоит ускорять движение, необходимо поддерживать умеренный темп и ритм, чтобы позволить музыке свободно течь. В начале первой строки «Бледное солнце садится, склоняясь к горе» динамика должна быть слабой, затем к третьему слову она немного усиливается⁶⁶, темп можно немного замедлить. Последнее слово тянется семь долей, в чём отражаются широкие душевные свойства поэта и композитора. В связи с этим важно, чтобы дыхание было насыщенным и в то же время аккуратным: небрежность допускать нельзя.

Во второй фразе «Жёлтая река течёт, впадая в море» появляются две восьмые паузы, при этом темп следует слегка замедлить⁶⁷. Во время пения важно помнить о замысле композитора: голос не должен обрываться, подобно тому, как солнце постепенно садится за гору, а бурные воды Хуанхэ не прекращают устремляться в океан. В третьей фразе «Взором стремишься достигнуть далёких просторов, /Просто/ взойди на следующий ярус» проступают чувства и мысли, заключённые в тексте: меняется изначальный ритм и темп, в ритмическом отношении музыка становится более плотной, чередование размера 4/4 и 6/4 стимулирует дальнейшее музыкальное развитие, живо передавая умонастроение поэта. Вторую половину последней фразы «/Просто/ взойди на следующий ярус» отличает очень сильная динамика, передавая яркие и насыщенные эмоции. Повторим, последнее слово длится очень долго, что пробуждает

⁶⁶ Люй Чэн. Гармонический анализ художественных песен Ли Инхая «Три танских поэмы»/Чэн Люй. //Китайская музыка, 2007. - №4. – С.90 – 95.

⁶⁷ Ван Цзин. Анализ песни «Весенний рассвет»: композиционная техника и творческие особенности всего произведения/Цзин Ван//Вестник Фуянского педагогического института (Общество и наука), 2010. - №5. - С.160-161.

внутреннее стремление несколько ускорить темп, благодаря чему проступают безграничные устремления к воплощению новых эмоций, заключённые в тексте.

4. Восприятие на эмоциональном уровне

В пьесе «Поднимаюсь на башню Аистов» переданы величественные картины природы⁶⁸. Кроме того, она заключает в себе глубокое послание к человеку: в ней получает воплощение смелый, свободный образ поэта, его горячая любовь к родным просторам. В связи с этим, для передачи чувств и эмоций необходимо тщательно разобрать глубокий смысл, заключённый в поэтическом тексте, прочувствовать его и затем постараться точно передать слушателям. Для достойного исполнения каждой из песен цикла следует глубоко проникнуть в содержание текста. Нужно мысленно поставить себя на место поэта, в те же творческие обстоятельства, ощутить его переживания, позволить, чтобы они нам передались. Для того, чтобы достичь сердец других людей, важно, чтобы произведение затронуло нас самих. А для этого артисты сами должны обладать внутренней силой воздействия, источником которой являются их душевные свойства. Например, если певец и пианист безразличны к пейзажам, событиям, персонажам и эмоциям, связанным с ними, им будет недоставать творческой энергии. Потому-то исполнительство и называется «вторичным» творчеством, которое сможет затронуть сердца людей, только если заключает в себе вдохновение и страсть. Артистам крайне важно стремиться к достижению состояния «самозабвенности»: хотя это требование весьма высокое и обязывающее, но, тем не менее, для полноценного исполнения необходимо устремить все свои усилия в данном направлении, постепенно стремясь к достижению поставленной цели.

⁶⁸ Хуан Янбо. Характерные особенности музыкальных образов, заключённых в художественной песне. Китайская музыка, 2003 (04): С. 101-102

Термин «основная идея»⁶⁹, используемый в китайском искусстве, подразумевает характерную эстетическую категорию народной культуры, в которой происходит смешение элементов поэзии, музыки и живописи. Она становится наиболее яркой ведущей особенностью художественных песен Ли Инхая. В связи с этим, для того, чтобы грамотно передавать стиль и смысловые оттенки, заключённые в пьесах композитора, написанных в данном жанре, исполнителям вокальной и фортепианной партии необходимо глубоко осмыслить идейные особенности произведения. Певец и пианист становятся вторичными творцами, интерпретирующими художественную песню на свой лад; «связующим звеном», обеспечивающим взаимодействие между слушателями и самим произведением. Конечно, постижение идейных особенностей – ключ к успешному исполнению художественных песен композитора. Основным смыслом произведения заключается не только в самом его воспроизведении, но и в воплощении творчества исполнителя. Выражая живую музыкальную мысль в нотной форме, композитор фактически наделяет музыкальное произведение жизненной силой. Само же исполнительство становится сотворчеством, благодаря которому музыка обретает «душу»: в ней не только правдиво передаётся изначально заложенный замысел, но происходит обогащение и дополнение оригинального материала через личное исполнительское восприятие. Перед артистами стоит задача найти подходящую звуковую окраску, уловить многообразие оттенков, подобрать данные параметры под требования песни, выявить заложенные в тексте поэтические чувства.

Художественные песни Ли Инхая, написанные на старинный текст, обладают особой утончённостью и изяществом. Созданный им цикл «Три танских поэмы» в полной мере вобрал в себя древний вокальный художественный стиль. В связи с этим, мелодия по характеру схожа со спокойной декламацией, фортепианный аккомпанемент обладает свободной живостью, оттеняя вокальную партию; благодаря этому образы, заключённые в тексте, получают точное

⁶⁹ «Основная идея» (意境, pinyin “yijing”) - содержание мысли во всём её объёме.

воплощение через музыкальную ткань. В его опусах фортепианная партия способна полноценно передать поэтичность песни, уловить характерные черты пентатонной мелодии, задействуя при этом богатую фактурную ткань, благодаря чему национальный стиль становится более ярким и выразительным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ни один из видов искусства не может оставаться статичным. Он должен постоянно развиваться, видоизменяясь вслед за особенностями современной эстетики. Хотя в разные периоды истории искусства Поднебесной в музыкальном творчестве серьёзное внимание уделялось таким аспектам, как язык, характер, эмоциональная сфера, наше время взыскует нового, ранее неведомого уровня мастерства. Значение композиторского таланта Ли Инхая в этом плане не подлежит сомнению. Краеугольным камнем его творчества становится традиция: автор извлекает фактический материал из традиционной музыки, сочетая его со стилистическими приёмами современности. Композитор наделяет свои произведения насыщенным национальным колоритом, искусно сочетая его с яркими особенностями музыки нового времени. Его индивидуальная манера отличается зрелостью и четкостью позиций, содержание произведений свежее и изысканное, структура чётко вылеплена, образы детально прорисованы. Можно сказать, что его творчество в полной мере воплощает национальный дух, передающий сплетение западной и китайской гармонии. В его произведениях отчётливо проступает национальный колорит, гармоническая линия отличается утончённостью и многообразием, умело подбираются тональный план, способы модуляций, что вкупе создаёт жанр, обладающий уникальным китайским стилем и вызывающий восхищение публики.

Чрезвычайно важно отметить еще один фактор, определяющий особое место Ли Инхая среди китайских коллег-композиторов его поколения. Это уровень профессиональной подготовки. Ли Инхай не просто теоретически знал технику сочинения в новейших системах композиторского письма. Он был ей практически обучен в классе Вольфганга Френкеля, дававшего свои шанхайским студентам практические задания в различных стилях: от романтизма и импрессионизма до неоклассицизма, свободной атональности и додекафонии. Среди 24 китайских учеников Френкеля – ставшие классиками современной

китайской музыки Дин Шандэ и Сан Тун, но наиболее близким ему по пониманию внутреннего смысла профессии и сути творческого процесса оказался Ли Инхай. Что, несомненно, помогало Ли Инхаю верно ориентироваться в конкретных ситуациях китайского социума в целом и реалиях композиторской школы Поднебесной, в частности. Не случайно среди учеников мастера – группа самых передовых и смелых китайских авторов сегодняшнего дня во главе со всемирно известным Танем Дунем.

Фортепианные произведения Ли Инхая убедительно передали характерные особенности китайской народной музыкальной культуры, что способствовало процессу придания китайской фортепианной музыке национальной формы. Ли Инхай всем сердцем горячо любил свою страну. Это выразилось в том, что в своем творчестве он, образно говоря, подобрал «питательные вещества» из глубокой и многогранной народной музыки Китая, взяв за исходный материал традиционное искусство, наполненные жизненной силой напевы, созданные многонациональным китайским народом.

Ли Инхай избрал в качестве основы традиционную ладовую структуру, использовал теоретические приемы современной композиторской техники, не стесняясь аналогий с зарубежными фортепианными сочинениями. Что помогло ему раскрыть заключенный в китайской интонационной системе потенциал народного ладового мышления, закономерностей формы и национальной гармонии, благодаря чему была расширена сама сфера китайской фортепианной музыки. В комплексе это породило совершенно новое в своем роде художественное очарование, позволило воплотить в произведениях глубокий традиционный эстетический подтекст и создать фортепианные опусы, наполненные отчетливым национальным колоритом.

К числу таких опусов с полным основанием можно отнести и камерно-вокальные сочинения, которые органично соединяют овеванную тысячелетиями классическую китайскую поэзию со звучанием европейского фортепиано. Опираясь на вечные принципы китайского стихосложения и его произнесения

в рамках специфического интонационного поля китайского языка с его четырьмя основными жанрами (ши, цы, гэ, фу), преломляемыми в процессе исполнения в рамках четырех «омузыкаленных» тонов (ровного и трех ломаных), Ли Инхай синтезировал внешне далекие друг от друга художественные явления в едином духовном пространстве. Феноменальный тембровый слух композитора позволил ему осуществить задуманное, сплести воедино звучание голоса и резонирующего ему фортепиано.

Подобное сочетание требует особой подготовки исполнителей, детальной работы над нюансами, свободного ощущения ансамбля. Трактовка художественных песен Ли Инхая в этом плане предъявляет к артистам особые требования. Автор настойчиво просит их не забывать о равноценности партий, подчеркивая фундаментальность пианистической линии, в известном плане, даже ее первичность в некоторых пьесах. Он не разделяет нотный текст на китайский и европейский сегменты, обе ипостаси целого для него равны. И в этой равновеликости таится ключ к верному пониманию музыки выдающегося мастера.

Ли Инхай смог объединить традицию и современность: взяв за основу глубокие и многогранные автохтонные элементы китайской музыки, композитор придал им новаторское развитие, воссоздав в полной мере с помощью фортепианных средств выразительности уникальный стилистический комплекс. Его творчество заключило в себе традиционный эстетический образ мышления, что оказало влияние на дальнейшую эволюцию «китайского фортепиано», побудив национальную музыкальную культуру сделать широкий шаг по направлению к вершинам мирового музыкального искусства. Таким образом, Ли Инхай, выступив новатором в области фортепианной музыки, оказал значительное влияние на музыкальную культуру Поднебесной в целом.

Вклад Ли Инхая в китайскую фортепианную культуру огромен. Он неустанно стремился к ее обновлению и смог инициировать кардинальные трансформации ее уровня, приведшие к ее сегодняшним успехам. Во многом

благодаря Ли Инхаю в мире обратили внимание не только на китайских виртуозов-исполнителей, но и на авторов фортепианной музыки. Значение композиторского таланта Ли Инхя в этом плане не подлежит сомнению. Он указал дорогу следующим поколениям, навечно войдя в ареопаг классиков китайского искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На китайском языке

1. Бановец Джозеф. Путеводитель для пианиста по искусству педали (пер. Чжу Яфэнь) / Джозеф Бановец – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1992. – 270 с. – Текст: непосредственный.

美国约瑟夫班诺维茨著、朱雅芬译《钢琴踏板法指导》[M]上海音乐出版社 1992年 – 270页。

2. Бао Юанькай. Идеал и практика китайского стиля/Юанькай Бао. – Текст: непосредственный // Вестник Центральной консерватории, 2001. – № 1. – С. 94–98.

鲍元恺. 中国风的理想与实践[J]. 中央音乐学院学报, 2001 (1) 第 94–98 页。

3. Бянь Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной музыкальной культуры / Мэн Бянь. – Пекин: Издательство Хуалэ, 1996. – 181 с. – Текст: непосредственный.

卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展[M] 华乐出版社出版 1996年 – 181页。

4. Бянь Мэн. Беседы о китайской фортепианной музыке и фортепианном шедевре «Китайская флейта и барабан в сумерках» / Мэн Бянь. – Текст: непосредственный// Фортепианное искусство – 2000. – №1. – С. 60 – 61.

卞萌在. 谈中国钢琴音乐与钢琴名曲<夕阳箫鼓> [J] 2000 (1) 第 60–61 页。

5. Ван Аньгуо. Анализ и написание многоголосной музыки / Аньгуо Ван – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2007. – 373 с. – Текст: непосредственный.

王安国 多声部音乐分析与写作[M].人民音乐出版社, 2007年 – 373页。

6. Ван Аньгуо. Декламация в современных музыкальных произведениях Китая/Аньгуо Ван. – Текст: непосредственный // Музыкальное исследование, 2004. – №1 – С. 65–74.

王安国. 中国当代音乐作品中的吟诵调[J]. 音乐研究 2004 (3) 第 65–74 页。

7. Ван Ангуо. Современная гармония и произведения Китая: исследование / Ангуо Ван. – Пекин: Издательство Вэньлянь, 1989. – 246 с. – Текст: непосредственный.

王安国. 现代和声与中国作品研究[M]. 中国文联出版社, 1989年 – 246页。

8. Ван Аньчао. Известный научный деятель – Ли Инхай: научное обсуждение и резюме / Аньчао Ван. – Текст: непосредственный // Народная музыка. – 2007. – № 6 – С. 34–37.

王安潮. 学界传美名音苑留佳音——黎英海学术研讨会综述[J]. 人民音乐, 2007 (6) 第 34–37 页。

9. Ван Аньчао. Раскрывая лучшее в народной музыке - исследование научных успехов Ли Инхая / Аньчао Ван. – Текст: непосредственный // Китайская музыка. – 2007. – № 2. – С. 3–10.

王安潮. 继承发展民族音乐的精华——黎英海学术成果之研究[J]. 中国音乐, 2007 (2) 第 3–10 页。

10. Ван Вэнли. Краткий анализ национальной техники при исполнении китайских фортепианных произведений/Вэнли Ван. – Текст: непосредственный // Музыка Китая. – 2004. № 3. – С.11–14.

王文俐. 中国钢琴曲的民族化技法简析 [J]中国音乐 2004 (3) 第 11–14 页。

11. Ван Вэнь. Анализ линейной структуры пентатонной гармонии/Вэнь Ван. – Текст: непосредственный // Музыкознание Китая, 1997. – № 3. – С. 76 – 83.

王文. 五声性和声纵向结构的定位定量分析[J]. 中国音乐学 1997 (3) 第 76 – 83 页。

12. Ван Даянь. Доходчивость и ценность: обзор главных вех в китайской художественной песне современности / Даянь Ван. – Текст: непосредственный // Китайская музыка, 2002. – № 4. – С. 61–73.

王大燕. 雅俗共赏:新时期中国艺术歌曲创作主潮一瞥[J]. 中国音乐学 2002 (4) 第 61–73 页。

13. Ван Лю. Художественные характеристики / Лю Ван. – Пекин: Издательство «Культура и искусство». 1984. – 677 с.

汪流.艺术特征论[M]文化艺术出版社 1984年 – 677页。

14. Ван Фушэн. Образное мышление в музыкальном творчестве/Фушэн Ван. – Текст: непосредственный // Вестник Тяньцзиньского научно-исследовательского института, 2008. – № 4. – С. 13–15.

王福生.论音乐艺术的形象思维[J].天津市教科院学报 2008(4)第13–15页。

15. Ван Цичжао. Новая теория музыкальной эстетики / Цичжао Ван. – Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2002. – 281 с. – Текст: непосредственный.

王次招.《音乐美学新论》[M]中央音乐学院出版社出版 2002年 – 281页。

16. Ван Цзин. Анализ песни «Весенний рассвет»: композиционная техника и творческие особенности всего произведения / Цзин Ван. – Текст: непосредственный // Вестник Фуянского педагогического института (Общество и наука), 2010. – № 5. – С. 160–161.

王静.歌曲《春晓》的创作技法和整体创作特点分析[J].阜阳师范学院学报(社会科学版), 2010(05): 第160–161页。

17. Ван Цзяньминь. Применение характерных интонаций в песенной мелодии / Цзяньминь Ван. – Текст: непосредственный//Вестник Нанкинской академии искусств, 2000. – №3. – С. 3–7.

王建民.论歌曲旋律中特性音调的运用[J].南京艺术学院学报 2000(3)第3–7页。

18. Ван Чжуо. Исследовательская ценность художественных песен на древние стихотворные тексты Ли Инхая / Чжуо Ван. – Текст: непосредственный//Жизнь литературы и искусства, 2012. – № 11. – С. 118–119.

王茁.论黎英海的古诗词艺术歌曲的研究价值[J]文艺生活.文艺理 2012(11)第118–119页。

19. Ван Чжэнья. Анализ произведений для гуциня / Чжэнья Ван. – Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2005. – 158 с. – Текст: непосредственный.

王震亚. 古琴曲分析[M]中央音乐学院出版社 2005年 – 158页。

20. Ван Шо. Техническое мастерство при исполнении народной вокальной музыки / Шо Ван. – Текст: непосредственный // Юннаньское народное издательство, 2007. – № 6. – С. 29.

王硕. 民族声乐演唱技法技巧[M]云南民族出版社, 2007年6月版第29页。

21. Ван Юхэ. Исторический очерк современной китайской музыки / Юхэ Ван. – Пекин: Издательство Хуавэнь, 1991. – 272 с. – Текст: непосредственный. 汪毓和. 中国现代音乐史纲要 [M]华文出版社 1991年 – 272页。

22. Ван Юхэ. О развитии фортепианного музыкального искусства в Китае / Юхэ Ван. – Пекин: Народная музыка, 2003. – 351 с. – Текст: непосредственный.

汪毓和. 关于钢琴音乐艺术在中国的发展 [M]人民音乐出版社 2003年 – 351页。

23. Ван Яохуа. Развитие наследия южной музыки Фуцзянь – история и откровения / Яохуа Ван. – Текст: непосредственный // Музыкальное исследование, 1997. – № 3. – С. 86–91.

王耀华. 福建南音继承发展的历史及其启示[J]. 音乐研究, 1997(3)第86–91页。

24. Вэй Мин. Фортепианная пьеса «Китайская флейта и барабан в сумерках» – скрытый эстетический смысл / Мен Вэй. – Текст: непосредственный // Вестник Лоянской педагогической академии. – 2005. – № 6 – С.49–51.

韦民. 试论钢琴曲<夕阳箫鼓>所蕴含的美学思想 [J]《洛阳师范学院学报》2005(6)第49–51页。

25. Вэй Цзюньсян. Выражая веру в китайский народ / Цзюньсян Вэй. – Текст: непосредственный // Вестник Юньчэнской академии, 2003. – № 2. – С. 46–47.

卫君翔. 抒写中华民族的自信. 运城学院学报[J]2003 年 (2) 第 46 – 47 页。

26. Вэн Фанган. Сборник заветных мечтаний, 4 т. книги «Собрание воскрешенных эпитафий» / Фанган Вэн – Пекин: издательство Гаобэнь, 2017. – 8849 с. – Текст: непосредственный.

翁方纲《言志集序》，复初斋文集-第四卷[M]。北京，稿本出版社，2017 年 – 8849 页。

27. Гао Божун. Анализ пентатонной мелодии / Божун Гао. – Текст: непосредственный // Вестник Уханьской консерватории, 1999. – № 1. – С. 12–15.

廖胜京. 中国五声调式旋律的写作方法[J]. 星海音乐学院学报 1999 (1) 第 12 – 15 页。

28. Го Тянь. Китайская флейта и барабан в сумерках» – краткий анализ национальных вопросов китайской фортепианной музыки: магистр. дисс. / Тянь Го. – Цюйфу: Педагогический университет Цюйфу, 2011. – 180 с. – Текст: непосредственный.

郭恬. 从<夕阳箫鼓>浅谈中国钢琴音乐民族化问题 [D]. 曲阜师范大学的硕士学位论文, 2011 年 – 180 页。

29. Го Хунси. Новаторство и развитие национальных элементов в музыкальных произведениях Ли Инхая: магистр. дисс. / Хунси Го. – Пекин: Центральная консерватория, 2007. – 159 с. – Текст: непосредственный.

郭红喜. 论黎英海音乐作品中民族化元素的创新与发展[D]. 中央民族大学硕士学位论文, 2007 年 – 159 页。

30. Го Хэчу. Свежесть и глубина, смешение чувств и образов – краткий обзор художественной песни «Весенний рассвет» / Хэчу Го. – Текст: непосредственный // Вестник Синхайской консерватории, 1999. – № 4. – С. 10 – 12.

郭和初. 清新隽永、情景交融—艺术歌曲春晓简析[J]. 星海音乐学院学报, 1999 (4) 第 10–12 页。

31. Го Хэчу. Ли Инхай: «Вариации на тему «Смена дворцов»» анализ самобытности произведения и композиторской техники / Хэчу Го. – Текст: непосредственный // Учебное издательство Уханьской консерватории, 2002. – № 4. – С. 34–37.

郭和初. 黎英海《移宫变奏曲》的独特性及其创作手法分析[J] 武汉音乐学院学报, 2002 (4). – 第 34–37 页.

32. Гу Мэйгэн. Сборник пьес для обучения игре на цине / Мэйгэн Гу. – Пекин: Издательство «Народная музыка», 1989. – 936 с. – Текст: непосредственный.

顾梅羹《琴学备要》乐谱部分[N]人民音乐出版社. 1989年 – 936页。

33. Дин Ли. Расцвет народной музыкальной традиции – Париж приглашает профессора китайской консерватории Ли Инхая / Ли Дин. – Текст: непосредственный // Европейский вестник, 1998. – № 11. – С. 53–54.

丁立. 发扬民族音乐传统 丰富世界艺术之苑——巴黎访中国音乐学院教授黎英海 [J] 欧洲时报 1998 (11) 第 53 – 54 页。

34. Е Цзюаньжэн. Исполнительская техника, нотная традиция и история развития тайваньской современной музыки для чжэна [электронный ресурс] // Файловое хранилище Docin <http://www.docin.com/p-24351879.html> (дата обращения: 17.12.2018).

叶娟初. 论台湾现代箏乐作品演奏技法与记谱之传统与变迁. 来自 <http://www.docin.com/p-24351879.html>

35. Знаменитые китайские произведения для фортепиано / Сост. Вэй Тингэ. – Пекин: Издательство «Народная музыка», 1996. – 169 с. – Текст: непосредственный.

魏廷格编注. 中国钢琴名曲首[M]人民音乐出版社出版 1996年 – 169页。

36. Избранные китайские фортепианные сочинения / Сост. Китайская консерватория, фак. Фортепиано. – Пекин: Издательство «Народная музыка», 1994. – 174 с. – Текст: непосредственный.

«中国钢琴作品选»中国音乐学院钢琴系主编[N]人民音乐出版社出版 1994年 – 174页。

37. Избранные сочинения для фортепиано 1949 – 1979гг. / Сост. Китайское музыкальное общество. – Пекин: Издательство «Народная музыка», 1981. – 180 с. – Текст: непосредственный.

《钢琴曲选 1949-1979》中国音乐家协会主编[N]人民音乐出版社出版 1981年 – 180页。

38. И Цуньго. Искусство китайского гуцуня / Цуньго И. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. – 518 с. – Текст: непосредственный.
易存国著《中国古琴艺术》[M]人民音乐出版社出版 2003年 – 518页。

39. Китайская энциклопедия музыки, танца. – Пекин: Издание большой китайской энциклопедии, 1992. – 1082 с. Текст – непосредственный.
中国大百科全书音乐、舞蹈.中国大百科全书出版社出版, 1992年 - 1082页。

40. Кладезь известных китайских фортепианных пьес / Сост. Вэй Тингэ, Ли Минцзюнь, Сюй Минь. – Гири́н: Издательство «Современная литература и искусство», 1995. – 145 с. – Текст: непосредственный.

魏廷格, 李明俊, 许民《中国钢琴名曲曲库》[M]时代文艺出版社出版 1995年 – 145页。

41. Ламперти Франческо. Заветы голоса / Ф. Ламперти. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2005. – 48 с. – Текст: непосредственный.

弗.兰皮尔蒂著《嗓音遗训》,上海音乐出版社 2005年第 48页)

42. Ли Жунхуа. Мелодия в народном стиле: преемственность и новаторство/Жунхуа Ли. – Текст: непосредственный // Вестник Цзианьшанского института, 2007. – № 9. – С. 5–14.

李蓉华. 民族风格旋律的继承和创新[J]. 井冈山学院学报 2007 (9) 第 5 – 14页。

43. Ли Инхай. Вариации на тему «Смена дворцов» / Инхай Ли. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2001. – № 3. – С. 60–63. – Текст: непосредственный.

黎英海《移宫变奏曲》，《钢琴艺术》人民音乐出版社2001年第3期60-63页。

44. Ли Инхай. Импровизационный аккомпанемент в песнях / Инхай Ли – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. – 86 с. – Текст: непосредственный.

黎英海. 歌曲即兴伴奏编配法[M].人民音乐出版社, 2003年 – 86页。

45. Ли Инхай. Лирика. Радость. Чувства – некоторые соображения по поводу положенных на музыку «Трёх танских поэм». Собрание китайской народной музыки – Наследие и изыскания. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2004. – 132с. – Текст: непосредственный.

黎英海.<诗意·乐境·声情——为三首唐诗谱曲的一些想法>,中国民族音乐文集——继承与求索[M].上海:上海音乐出版社,2004年 – 132页。

46. Ли Инхай. Народный лад и гармония народности Хань / Инхай Ли – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 286 с. – Текст: непосредственный.

黎英海《汉族调式及其和声》，上海音乐出版社出版的图书2001年。 – 286页。

47. Ли Инхай. Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано / Инхай Ли. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. – 88 с. – Текст: непосредственный.

李英海。无声音调钢琴指法练习 [N] 人民音乐出版社, 2002. – 88页。

48. Ли Инхай. Преемственность и искания / Инхай Ли. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004. – 164 с. – Текст: непосредственный.

黎英海.继承与求索——中国民族音乐文集[M].人民音乐出版社,2004年 – 164页。

49. Ли Инхай. 50 китайских народных песен для фортепиано / Инхай Ли – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1994. – 31 с. – Текст: непосредственный.

黎英海. 中国民歌钢琴小曲 50 首[N] 上海音乐出版社, 1994. – 31 页。

50. Ли Миньсюн. Обзор народных музыкальных инструментов / Миньсюн Ли. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1997. – 151 с. – Текст: непосредственный.

李民雄著《民族器乐概论》[M]上海音乐出版社 1997 年 – 151 页。

51. Ли Сиань. Правила стихосложения в китайском языке и мелодия народности Хань / Сиань Ли. – Текст: непосредственный // Музыкальное исследование, 2001. – № 3. – С. 3–12.

李西安. 汉语诗律与汉族旋律[J]. 音乐研究 2001 (3) 第 3 – 12 页。

52. Ли Хуа. Художественное очарование и анализ исполнения сборника Ли Инхя «Три танских поэмы» / Хуа Ли. – Шанхай: Шанхайский педагогический университет, 2010. – 85 с. – Текст: непосредственный.

李花. 黎英海艺术歌曲《唐诗三首》的艺术魅力及演唱探析[M]. 上海师范大学, 2010 年. – 85 页。

53. Ли Цици. Очерк по структурному анализу китайской музыки / Цици Ли. – Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2004. – 588 с. – Текст: непосредственный.

李吉提著《中国音乐结构分析概论》[M]中央音乐学院出版社 2004 年 – 588 页。

54. Ли Цзэхуо. История эстетики Китая / Цзэхуо Ли, Ганци Лю. – Аньхой: Литературное издательство Аньхой, 1999. – 110 с. – Текст: непосредственный.

李泽厚, 刘纲纪《中国美学史》[M]安徽文艺出版社 1999 年 – 110 页。

55. Ли Чжун'юн. Основы написания песенных текстов / Чжун'юн Ли. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1978. – 99 с. – Текст: непосредственный.

李忠勇. 歌词写作常识[M]. 人民音乐出版社, 1978 年 – 99 页。

56. Ли Чжэнгуан. Искусство создания текстов песен / Чжэнгуан Ли – Цицинь: Издательство Цициньского университета, 1990. – 210 с. – Текст:

непосредственный.

李争光. 歌词创作艺术[M]. 吉林大学出版社, 1990年 – 210页。

57. Ли Шицзюнь. Ли Инхай: музыкальное творчество и теоретические исследования // Шицзюнь Ли. – Текст: непосредственный // Вестник педагогического института г. Хуайбэй. – 2010. – № 12 (5). – С. 70–73.

李世军. 超脱宁静 淡处知音—黎英海音乐创作成就[J]. 淮南师范学院学报, 2010, 12(5) 第 70–73 页.

58. Ло Дуншэн. Использование и сила выразительности «вставных слов» в песенном творчестве / Дуншэн Ло. – Текст: непосредственный // Художественное образование. – 2004. – № 4. – С. 46–47.

罗冬生. 歌曲创作中“衬词”的运用及表现力[J]. 艺术教育 2004 (4) 第 46 – 47 页。

59. Ло Дэ. Песни эпохи Сун / Дэ Ло. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1995. – 185 с. – Текст: непосредственный.

洛地著,《词乐曲唱》[M] 人民音乐出版社, 1995年 - 185页。

60. Лу Цзайи. Создание китайской художественной песни: личное видение / Цзайи Лу. – Текст: непосредственный // Народная музыка. – 2007. – № 8. – С. 34–35.

陆在易. 中国艺术歌曲创作之我见[J]. 人民音乐, 2007 (8) 第 34–35 页。

61. Лу Тинтин. Художественный анализ характерных черт фортепианного цикла Ли Инхая «Три танских поэмы» / Тинтин Лу. – Пекин: Большая сцена, 2006. – 141 с. – Текст: непосредственный.

卢婷婷. 黎英海钢琴曲《阳关三叠》特色赏析, 大舞台, 2006年8月8日, 141页。

62. Лу Цзямин. Лунный свет падает на часы Ханьшань – стиховедческое изложение произведения Чжан Цзи «Ночью причалил у моста Клёнов» / Цзямин Лу. – Текст: непосредственный // Вестник педагогического института Сучжоу. 2005. – № 3. – С. 105–108.

陆嘉明：落月摇情寒山钟—张继《枫桥夜泊》的诗学描述 [J]苏州教育学院学报，2005 年。3 月第 105–108 页

63. Лу Цзямин. Поэтика в стихотворении Чжан Чзи «Ночью причалил к мосту Клёнов» / Цзямин Лу. – Текст: непосредственный // Вестник Сучжонского педагогического института, 2005. – № 3. – С. 21–24.

陆嘉明. 落月落月摇情寒山钟—张继《枫桥夜泊》的诗学描述[J]. 苏州教育学院学报 2005 (3) 第 21 – 24 页。

64. Лу Чжэнлань. Исследование песенных текстов / Чжэнлань Лу. – Пекин: Издательство китайских общественных наук, 2007. – 373 с. – Текст: непосредственный.

陆正兰. 歌词学[M]. 中国社会科学出版社，2007 年 – 373 页。

65. Лу Чжэнлань. Обсуждая песенное творчество и его замысел/Чжэнлань Лу. – Текст: непосредственный // Народная музыка, 2007. – № 11. – С. 21–27.

陆正兰. 论歌曲创作与接受意图[J]. 人民音乐 2007 (11) 第 21 – 27 页。

66. Люй Чэн. Гармонический анализ художественных песен Ли Инхя «Три танских поэмы» / Чэн Люй. – Текст: непосредственный // Китайская музыка, 2007. – № 4. – С. 90–95.

刘诚. 黎英海艺术歌曲唐诗三首的和声分析[J]. 中国音乐，2007 (4) 第 90 – 95 页。

67. Люй Ян. Взаимосвязь фортепианного сопровождения и вокального исполнения в песне / Ян Люй. – Текст: непосредственный // Художественное образование, 2007. – № 7. – С. 11–15.

刘洋. 浅谈钢琴伴奏与歌曲演唱的关系[J]. 艺术教育 2007 (7) 第 11–15 页。

68. Лю Сюээн. Гармония китайского пентатонного лада и стилевая техника / Сюээн Лю. – Чанчунь: Современное художественное издательство, 1995. – 241 с. – Текст: непосредственный.

刘学严. 中国五声性调式和声及风格手法[M]. 时代文艺出版社，1995 年 – 241 页。

69. Лю Чэнхуа. Гуманитарное описание китайской музыки / Чэнхуа Лю – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002. – 295 с. – Текст: непосредственный.

刘承华著《中国音乐的人文阐释》上海音乐出版社 2002年 – 295页。

70. Лю Шаньчжэ. Хань Цюаньсинь. Комментарии к «Вэнь синь дяо лун». Чжэцзянское издательство древней литературы, 2001. – 285 с. – Текст: непосредственный.

刘姗姗著韩泉欣校注,文心雕龙[M]浙江古籍出版社,2001年 – 285页。

71. Лян Маочунь. Современная музыка Китая / Маочунь Лян. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2004. – 852 с. – Текст: непосредственный.

梁茂春. 中国当代音乐[M].上海音乐出版社, 2004年 – 852页。

72. Ляо Шэнцзин. Приёмы написания мелодии в китайском пентатонном ладу / Шэнцзин Ляо. – Текст: непосредственный // Вестник Синхайской консерватории, 1998. – №2. – С. 18–19.

廖胜京. 中国五声调式旋律的写作方法[J]. 星海音乐学院学报 1998 (2) 第 18 – 19 页。

73. Ляо Шэнцзин. Различные типы логических связей в мелодии / Шэнцзин Ляо. – Текст: непосредственный // Вестник Синтайской консерватории, 2006. – № 2. – С. 21–23.

廖胜京. 旋律中的各种逻辑关系[J]. 星海音乐学院学报 2006 (2) 第 21 – 23 页。

74. Мо Цзиган. Справочник академических песен Китая / Цзиган Мо. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2003. – 281 с.

莫纪纲《中国艺术歌曲演唱指南》[M]上海音乐出版社 2003年 - 281页。

75. Мяо Тяньжуй. Музыкальный энциклопедический словарь / Тяньжуй Мяо. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1998. – 239 с. – Текст: непосредственный.

缪天瑞主编《音乐百科词典》[M]人民音乐出版社 1998年 – 239页。

76. Пан Янна. Ритмические образцы китайской традиционной музыки/Янна Пан. – Текст: непосредственный // Музыкальная сфера. – 2008. – № 3. – С. 60–61.

潘妍娜. 板眼——中国传统音乐的节拍节奏方式 [J] 音乐天地 2008 (3) 第 60 – 61.

77. Пэй Гэ. Путь к разгадке – эстетическая составляющая стихотворения Мао Вэньжэня «Весенний рассвет» / Гэ Пэй. – Текст: непосредственный // Вестник Гуйчжоуского педагогического института. 2003. – № 3. – С. 15–16.

裴戈. 解读的一种方式——孟浩然《春晓》审美分,贵州教育学院学报[J]. 2003 (3) 第 15 – 16 页。

78. Пэн Гэньфа. Вокальное творчество Шань Дэ’и / Гэньфа Пэн. – Текст: непосредственный // Народная музыка, 2003. – № 3. – С. 41–50.

彭根发. 论尚德义的声乐作品创作[J]. 人民音乐 2003 (3) 第 41 – 50 页。

79. Пэн Гэньфа. Разбавление, нормализация, конвергенция песенной мелодии / Гэньфа Пэн. – Текст: непосредственный // Народная музыка. – 2006. – № 3. – С. 15–16.

彭根发. 歌曲旋律的淡化、平庸化、趋同化[J]. 人民音乐 2006 (3) 第 15 – 16 页。

80. Пэн Юнцзюнь. Теория и применение народной ладовой гармонии в произведениях Ли Инхая: магистр.дисс. / Юнцзюнь Пэн – Чанша: Хунаньский педагогический институт, 2005. – 140 с. – Текст: непосредственный.

彭勇军. 黎英海民族调式和声理论与应用研究[D]. 湖南师范大学硕士论文, 2005 年 – 140 页。

81. Пять пьес для фортепиано / Сост. Издательство «Народная музыка». – Пекин: Издательство «Народная музыка», 1981. – 38 с. – Текст: непосредственный.

《钢琴曲五首》[N]人民音乐出版社出版年月北京第版. 1981 年 – 38 页。

82. Сан Тун. Историческое развитие хроматики / Тун Сан. – Шанхай:

Шанхайское музыкальное издательство, 2004. – 462 с. – Текст: непосредственный.

桑桐. 半音化的历史演进[M].上海音乐出版社, 2004年 – 462页。

83. Сан Тун. Курс гармонии / Тун Сан. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 554 с. – Текст: непосредственный.

桑桐. 和声学教程 [M]. 上海音乐出版社, 2001年 – 554页。

84. Сан Тун. Сборник работ по гармонии / Тун Сан. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. – 2002. – 402 с. – Текст: непосредственный.

桑桐. 桑桐和声论文集[M].上海音乐出版社, 2002年 – 402页。

85. Сборник пьес для гуциня / Сост. Сюй Цзянь, Ван Ди. – Пекин: Издательство «Народная музыка», 1962. – 253 с. – Текст: непосредственный.

《古琴曲集》许健王迪编[N]人民音乐出版社 1962年 – 253页。

86. Се Байчжун. Значение фразы «бледное солнце» из стихотворения «Поднимаюсь на Башню Аистов» / Байчжун Се. – Текст: непосредственный // Вестник Цзянсийского педагогического института, 2006. – № 2. – С. 25–29.

谢百中. 释《登鹅雀楼》中的“白日”一词. 江西教育学院学报 [J]2006 (2) 第25–29页。

87. Се Хун. Исследование художественных приемов фортепианной пьесы Ли Инхая «Китайская флейта и барабан в сумерках» / Хун Се // Музыка Китая, 2003. – № 4. – С. 51–56. – Текст: непосредственный

谢红. 钢琴曲<夕阳箫鼓>艺术手法探微 [J]中国音乐 2003 (4) 第51-56页。

88. Син Фэннянь. «Диалоги музыкальных любителей / Фэннянь Син – Пекин: Издательство «Жизнь-чтение-просвещение» 1987. – 187 с. – Текст: непосредственный.

辛丰年《乐迷闲话》[M]北京生活·读书·新知三联书店 1987年 – 187页。

89. Способин И. В. Курс гармонии / И.В. Способин. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2000. – 316 с. – Текст: непосредственный.

斯波索宾. 和声学教程[M].人民音乐出版社, 2000年 – 316页。

90. Су Вэй. Разговор о создании песенных текстов / Вэй Су. – Пекин:

Издательство «Культура и искусство», 1986. – 271 с. – Текст: непосредственный.

洪源, 苏伟. 光歌词创作杂谈[M]. 文化艺术出版社, 1986年 – 271页。

91. Суй Либэнь. Применение ладового хроматического звучания/Либэнь Суй. – Текст: непосредственный // Вестник Шэньянской консерватории, 2003. – № 4. – С. 35–37.

隋立本. 调式变音的色彩性及其运用[J]. 沈阳音乐学院学报 2003 (4) 第 35 – 37 页。

92. Су Дзэнхуа. 60-70 годы XX века - анализ китайских фортепианных музыкальных произведений – магистр. дисс. / Дзэнхуа Су. – Хэбэй: Хэбэйский университет, 2009. – 158 с. – Текст: непосредственный.

苏建华. 上世纪六七十年代中国钢琴音乐作品研究 [D] 河北大学的硕士学位论文, 2009年 – 158页。

93. Су Ланьшэнь. Поиск китайской музыки и народного стиля – интервью с Ли Инхаем / Ланьшэнь Су. – Текст: непосредственный//Фортепианное искусство, 1999. – № 1. – С. 4–9.

苏澜深. 探中华之乐、求民族之风—黎英海先生访谈录[J] 钢琴艺术 1999 (1) 第 4 – 9 页。

94. Сун Вэйцюань. Руководство по клавишной импровизации / Вэйцюань Сун – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1994. – 409 с. – Текст: непосредственный.

孙维权. 键盘即兴弹奏指南[M]. 上海音乐出版社, 1994年 – 409页。

95. Сюй Лун. Фортепианное сопровождение и вокальное искусство / Лун Сюй. – Текст: непосредственный // Художественное исследование, 2008. – № 2. – С. 22–25.

徐龙. 钢琴伴奏与声乐艺术[J]. 艺术研究, 2008 (2) 第 22 – 25 页。

96. Сюй Минь. Выразительные функции в песне Люйэ Луньгэ «Пинцзинь»/Минь Сюй. – Текст: непосредственный // Вестник Уханьской консерватории, 2004. – № 3. – С. 31–33.

许民. 略论歌曲中“平进”旋法的表现功能[J]. 黄钟. 武汉音乐学院学报 2004 (3) 第 31–33 页。

97. Сюй Пинли. Музыкальное наследие и преемственность – Анализ фортепианной пьесы Ли Инхая «Китайская флейта и барабан в сумерках» / Пинли Сюй. – Текст: непосредственный // Китайская музыка, 2007. – № 4. – С. 22–25.

徐平力. 音乐的继承与创新—黎英海钢琴曲夕阳箫鼓和声分析[J]. 中国音乐, 2007 (4) 第 22–25 页。

98. Сюй Цзянь. Исторические истоки фортепиано / Цзянь Сюй. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1982. – 196 с. – Текст: непосредственный. 许健编著《琴史初编》[M]人民音乐出版社出版 1982 年 – 196 页。

99. Сюй Цзянь. Сборник произведений для гуциня / Цзянь Сюй, Ли Ван. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1962. – 281 с. – Текст: непосредственный.

许健王迪编《古琴曲集》[M]人民音乐出版社 1962 年 – 281 页。

100. Сюн Юфан. Сравнение пьес «Китайская флейта и барабан в сумерках» и «Лунный свет» Дебюсси: является ли подлинным «восточный» колорит второй пьесы: магистр. дисс. / Юфан Сюн. – Сычуань: Сычуаньский педагогический университет, Художественная академия, 2007. – 149 с. – Текст: непосредственный.

熊玉芳. 由<夕阳箫鼓>、<月光>比较看德彪西的东方色彩是否是真正意义上的东方色彩 [D] 四川师范大学艺术学院的硕士学位论文, 2007 年 – 149 页。

101. Сю Хайлинь. Очерк о музыкальной эстетике / Хайлинь Сю, Сюпин Ло. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1999. – 378 с. – Текст: непосредственный.

修海林、罗小平著《音乐美学通论》[M]上海音乐出版社出版 1999 年 – 378 页。

102. Сюэ Вэйэнь. Пентатонный звукоряд в китайских фортепианных произведениях / Вэйэнь Сюэ. – Текст: непосредственный // Художественное исследование, 2002. – № 2. – С. 41–43.

薛维恩. 浅谈五声调式音阶在中国钢琴作品中的运用[J]. 艺术研究 2002 (2) 第 41 – 43 页。

103. Тао Тао. Сборник мелодических исследований – приоткрывая покрывало мелодики / Тао Тао. – Текст: непосредственный // Музыкознание Китая, 2008. – № 4. – С. 4–11.

陶陶. 旋律学,掀起你的盖头来—旋律研究论集述评[J]. 中国音乐学 2008 (4) 第 4 – 11 页。

104. Тун Даоцинь. Анализ и исполнение китайских фортепианных произведений / Даоцинь Тун, Минчжу Сунь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. – 348 с. – Текст: непосредственный.

童道锦、孙明珠编选文集《中国钢琴作品的分析与演奏》[M]人民音乐出版社出版 2003 年 – 348 页。

105. Тянь Сяобао. Совершенное художественное выражение песенности – слияние вокала и фортепианного сопровождения / Сяобао Тянь. – Текст: непосредственный // Вестник Уханьской консерватории, 2002. – № 1. – С. 11–13.

田晓宝. 歌唱的完美艺术表现—歌唱与钢琴伴奏之契合[J]. 武汉音乐学院学报 2002 (1) 第 11 –13 页。

106. У Цзюцян. Музыкальная форма и анализ произведения / Цзюцян У. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2000. – 378 с. – Текст: непосредственный.

吴祖强. 曲式与作品分析[M].人民音乐出版社, 2000 年 – 378 页。

107. У Шикай. История развития гармонического искусства / Шикай У. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2004. – 485 с. – Текст: непосредственный.

吴式锴. 和声艺术发展史[M]. 上海音乐出版社, 2004 年 – 485 页。

108. Фань Цзинься. Гармонический анализ фортепианных произведений Ли Инхая: магистр.дисс. / Цзинься Фань. – Чанчунь: Дунбэйский педагогический институт, 2007. – 164 с. – Текст: непосредственный.

樊金霞. 黎英海钢琴作品和声分析[D]. 东北师范大学硕士论文, 2007年 – 164页。

109. 樊 Цзуин. Курс песенного письма / Цзуин Фан. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2006. – 183 с. – Текст: непосредственный.

樊祖荫. 歌曲写作教程[M] 人民音乐出版社, 2006年 – 183页。

110. 樊 Цзуин. Музыка и человек: собрание сочинений современной музыки / Цзуин Фан. – Шанхай: Шанхайское издательство, 2004. – 272 с. – Текст: непосредственный.

樊祖荫. 音乐与人: 中国现当代音乐研究文集[M] 上海音乐出版社 2004年 – 272页。

111. 樊 Цзуин. Теория и техника гармонии китайского пентатонного лада/Цзуин Фан. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. – 2003. – 306 с. – Текст: непосредственный.

樊祖荫著《中国五声性调式和声的理论与方法》[M]上海音乐出版社 2003年 – 306页。

112. Фу Лиминь. Анализ приёмов развития мелодии в традиционной народной песне / Лиминь Фу. – Текст: непосредственный // Вестник Синхайской консерватории, 2000. – № 6. – С. 25–32.

傅利民.传统民族乐曲中的旋律发展手法探析[J]. 星海音乐学院学报 2000 (6) 第 25 – 32 页。

113. Фэн Гуаньюй. Образное и логическое мышление в идеальном переплетении – к 80-летнему юбилею Ли Инхяя / Гуаньюй Фэн. – Текст: непосредственный // Китайская музыка, 2007. – № 2. – С. 4–6.

冯光钰. 形象思维和逻辑思维在他这里完美交融——写在黎英海先 80 大寿之际[J]. 中国音乐, 2007 (2) 第 4 – 6 页。

114. Фэн Сяоган. Середина XX века – китайская фортепианная музыкальная культура: докт. дисс. / Сяоган Фэн. – Нанкин: Нанкинская художественная академия, 2007. – 172 с. – Текст: непосредственный.

冯效. 20 世纪上半叶中国钢琴音乐文化 [D] 南京艺术学院的博士学位论文; 2007 年 – 172 页。

115. Хао Лян, Концерт «Голос Китая» / Лян Хао, Цзи Цзэ. – Текст: непосредственный // Издательство Китайской консерватории, 1982. – № 3. – С. 38–38.

好亮、季泽 <华夏之声>音乐会 [J] 《中国音乐》，中国音乐学院出版，1982 (3) – 第 36–38 页。

116. Хиндемит Пауль. Техника композиции / Пауль Хиндемит. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2001. – 217 с. – Текст: непосредственный. 欣德米特. 作曲技法[M].人民音乐出版社，2001 年 – 217 页。

117. Хоу Фан. Эстетическое мышление вокального сопровождения / Фан Хоу. – Текст: непосредственный // Народная музыка. – 2005. – № 6. – С. 39–41.

侯方. 声乐伴奏形式的美学思考[J]. 人民音乐 2005 (6) 第 39 – 41 页。

118. Хуан Янбо. Характерные особенности музыкальных образов, заключённых в художественной песне / Янбо Хуан. – Текст: непосредственный // Китайская музыка, 2003. – № 4. – С. 101–102, 104

黄洋波. 试论艺术歌曲音乐形象的特征[J]. 中国音乐,2003(04) 第 101-102, 104 页.

119. Цай Чжундэ. История китайской музыкальной эстетики / Чжундэ Цай. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1995. – 262 с. – Текст: непосредственный.

蔡仲德著《中国音乐美学史》[M]人民音乐出版社出版 1995 年 – 262 页。

120. Цао Лихуа. Теория основ эстетики / Лихуа Цао. – Пекин: Издательство Пекинского педагогического института. 1992. – 231 с. – Текст: непосредственный.

曹利华著《美学基础理论 [M]北京师范学院 出版社 1992 年版 第 231 页。

121. Цзи Бинбин. Посвятив жизнь музыке, породил множество последователей – известный композитор, музыкальный теоретик и преподаватель Ли Инхай / Бинбин Цзи. – Текст: непосредственный // Искусство и жизнь, 2011. – № 6. – С. 31–33.

吉颖颖. 潜心耕乐土浓情催桃李——记著名作曲家、音乐理论家、音乐教育家黎英海先生 [J]艺术人生 2011 (6) 第 31–33 页。

122. Цзинь Или. Ритм и жизненные переживания первобытного общества – размышление о триединстве поэзии, музыки и танца / Или Цзинь. – Текст: непосредственный // Вестник Гуманитарной и научно-технической академии г.Хунань, 1990. – № 1. – С. 15–21.

金依俚《节奏与原始人类的生命情绪——对诗歌、音乐、舞蹈“三位一体”的思考》[J], 湖南人文科技学院学报, 1990年(1) – 第 15–21

123. Цзинь Лу. Очарование музыки, положенной на китайскую классическую поэзию – сольный альбом Цзян Цзяцяна «Песни на китайские классические тексты» / Лу Цзинь. – Текст: непосредственный // Газета «Китайские известия». – 2005. – № 12. – С. 13–14.

金鹿. 传承中华古典诗词音乐之美-欣赏姜嘉锵“中国古典诗词歌曲独唱专辑”. 中国新闻出版报[J]2005 (12) 第 13 – 14 页。

124. Цзун Байхуа. Эстетика и идейность / Байхуа Цзун. – Пекин: Народное издательство, 1987. – 487 с. – Текст: непосредственный.

宗白华,美学与意境[M]人民出版社,1987年 – 487 页。

125. Цзян Цзян. Читая статью Ли Инхая о «Песне горцев»: Исторический контекст создания аккомпанемента / Цзян Цзян. – Текст: непосредственный // Китайская музыка. – 2007. – № 1. – С. 32–39.

江江. 我怎样写伴奏的历史上下文—读黎英海在“山歌”壁报上的短文[J]. 中国音乐, 2007 (1) 第 32 – 39 页。

126. Цзяо Фэн. Анализ пьесы «Прощание с уезжающим другом» / Фэн Цзяо – Текст: непосредственный // Кэшаньский педагогический вестник. – 2003. – № 2. – С. 80–81.

焦枫. 钢琴曲<阳关三叠>的演奏分析启示 [J] 《克山师专学报》2003 (2) 第 80 – 81 页。

127. Цин Сисюань. Скрытое в музыке / Сисюань Цин. – Шанхай: Издательство Китайской федерации литературы и искусства, 1988. – 185 с. – Текст: непосредственный.

秦西炫. 音乐的奥秘 [M] 中国文联出版社 1988 年 – 185 页。

128. Цинь Дэсян. «Вэйцянь» – характерные особенности маркировки декламационной интонации / Дэсян Цинь. – Текст: непосредственный // Вестник Центральной консерватории, 2002. – № 3. – С. 31–35.

秦德祥. “尾腔”——吟诵音调的标记性特征. 中央音乐学院学报(季刊) [J] 2002 (3) 第 31 – 35 页。

129. Ци Цифэн. Музыкант, посвятивший себя китайской народной музыке – в память об известном преподавателе, музыкальном теоретике и композиторе Ли Инхае / Цифэн Ци. – Текст: непосредственный // Музыкальное творчество, 2007. – № 2. – С. 37–41.

翟继峰. 为中国民族音乐事业奋斗终生的音乐家 ——悼念著名的音乐教育家、音乐理论家、作曲家黎英海教授[J]. 音乐创作, 2007 (2) 第 37–41 页。

130. Цуй Вэй. Новый путь заимствования и новаторства – художественное исследование песен Цзянь Цзяцянь / Вэй Цуй. – Текст: непосредственный // Вестник Академии Чжучжоу, 2000. – № 2. – С. 45–47.

崔伟. 博采众长创新路——姜嘉锵歌唱艺术研究. 滁州学院学报[J]. 2000 (2) 第 45 – 47 页。

131. Цюй Гэ. 300 вопросов о вокальной музыке / Гэ Цюй, Хун Фань, Бань Цзюйцюнь – Хэнань: Художественное издательство Хэнань, 2005. – 458 с. – Текст: непосредственный.

曲歌、丹红、琚军: 《声乐知识 300 问》[M] 河南文艺出版社, 2005 年 – 458 页。

132. Чен Ньенцы. Сравнительный анализ западной и китайской музыки / Ньенцы Чен. – Текст: непосредственный // Шанхайский работник искусства, 1995. – № 4. – С. 35–38.

沈念慈. 浅论中西音乐之比较研究 [J] 上海艺术家 1995 (4) 第 35-38 页。

133. Чжан Сяоху. Пентатонный лад и гармоническая техника/Сяоху Чжао. – Пекин: Народное музыкальное издательство. – 1987. – 238 с. – Текст: непосредственный.

张肖虎. 五声性调式及和声方法[M]. 人民音乐出版社, 1987年 – 238页。

134. Чжан Шаотун. Китайская художественная песня и культура Китая / Шаотун Чжан. – Текст: непосредственный // Народная музыка. – 2007. – № 11. – С. 21–24.

章绍同. 中国艺术歌曲与中国文化[J]. 人民音乐 2007 (11) 第 21 – 24 页。

135. Чжао Агуан. Приближаясь к сфере человеческих идеалов – исполнительское и педагогическое исследование фортепианной пьесы «Китайская флейта и барабан в сумерках» / Агуан Чжао. – Текст: непосредственный // Цзинмэньский вестник профессиональной технической академии. – 2004. – № 1. – С. 91–93.

赵阿光. 它接近了人们理想中的境界——钢琴曲<夕阳箫鼓>的演奏与教学浅探 [J] 《荆门职业技术学院学报》 2004 (1) 第 91 – 93 页。

136. Чжао Дунмэй. Стремление к совершенству – творческий путь Ли Инхая / Дунмэй Чжао. – Текст: непосредственный // Народная музыка, 2007. – № 6. – С. 17–19.

赵冬梅. 精益求精——黎英海教授的艺术生涯[J]. 人民音乐, 2007 (6) 第 17 – 19 页。

137. Чжао Сяошэн. Путь фортепианного исполнительства / Сяошэн Чжао – Шанхай: Издательская компания Шанхайского округа, 2002. – 255 с. – Текст: непосредственный.

赵晓生著《钢琴演奏之道》上海兴界图书出版公司 2002年 – 255页。

138. Чжао Фэнцзюнь. Важные этнические связи в песенном творчестве

/ Фэнцзюнь Чжао. – Текст: непосредственный // Художественное исследование, 2001. – № 2. – С. 35 – 38.

赵峰军. 歌曲创作中词曲结合的重要关系民族[J]. 艺术研究 2001 (2) 第 35 – 38 页。

139. Чжоу Вэймин. Творческое развитие и характерные особенности исполнения китайских фортепианных произведений / Вэймин Чжоу. – Текст: непосредственный // Вестник Синхайской консерватории. – 2007. – № 4. – С. 84–86.

周为民. 中国钢琴曲的创作发展与演奏特征 [J]星海音乐学院学报 2007 (4)第 84 – 86 页。

140. Чжоу Сяотянь. Исследовательский очерк Танских четверостиший / Сяотянь Чжоу. – Текст: непосредственный // Вестник Педагогического университета Сихуа, 1985. – № 4. – С. 11–15.

周啸天. 唐绝句的成就及研究概况. 西华师范大学学报(哲学社会科学版) [J] 1985 (4) 第 11 – 15 页。

141. Чжэн Инле. Главные темы народных песен и пентатонная гармония: мастерское слияние / Инле Чжэн. – Текст: непосредственный // Музыкальное искусство. – 2007. – № 4. – С. 33–36.

郑英烈. 民歌主题与无调性和声的巧妙结合[J]. 音乐艺术 2007 (4) 第 33 – 36 页。

142. Чжэн Цяо. Ши Бянь Ван / Цяо Чжэн. – Пекин: Издательство Цзиншань, 1930. – 172 с. – Текст: непосредственный.

郑樵《诗辨妄》[M]景山出书社, 1930 年. – 172 页。

143. Чэн Мин. Несколько проблем анализа мелодии в народной музыке / Мин Чэн. – Текст: непосредственный // Народная музыка. – 2008. – № 5. – С. 21–24.

成明. 民族音乐旋律分析中的几个问题[J]. 民族音乐 2008 (5) 第 21 – 24 页。

144. Чэнь Ко. Полный перевод сборника «Записи бесед в Мэнси» / Ко Чэнь, Вэнцзэ, Хунцэ У. – Чэнду: Книгоиздательство Башу, 1996. – 452 с. – Текст: непосредственный.

北宋沈括, 李文泽、吴洪泽译, 梦溪笔谈全译文白对照 [M]巴蜀书社, 1996年 – 452页。

145. Чэнь Минчжи. Сборник работ по полифонии / Минчжи Чэнь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002. – 339 с. – Текст: непосредственный.

陈铭志. 陈铭志复调论文集[M].上海音乐出版社, 2002年 – 339页。

146. Чэнь Син. Техника народной музыки при исполнении на фортепиано – обсуждение приемов, используемых Ли Инхаем, для передачи народного ладового стиля / Син Чэнь. – Текст: непосредственный // Китайская музыка, 2014. – № 2. – С. 193–196, 200.

陈星. 钢琴上的民乐技法—谈黎英海对钢琴民族音调风格的处理手法 [J] 中国音乐, 2014 (2) – 第 193 – 196, 200 页

147. Ша Ханькунь. Курс мелодического письма / Ханькунь Ша. – Сямэнь: Издательство Сямэньского университета, 2006. – 163 с. – Текст: непосредственный.

沙汉昆. 旋律写作教程[M].厦门大学出版社, 2006年 – 163页。

148. Шенберг Арнольд. Гармония Шенберга / Арнольд Шенберг. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. – 251 с. – Текст: непосредственный.

勋伯格. 勋伯格和声学[M].上海音乐出版社, 2007年 – 251页。

149. Шенберг Арнольд. Основные законы композиции / Арнольд Шенберг. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. – 262 с. – Текст: непосредственный.

勋伯格. 作曲基本原理[M].上海音乐出版社, 2007年 – 262页。

150. Шенберг Арнольд. Функция гармонической структуры / Арнольд Шенберг. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. – 233 с. – Текст: непосредственный.

勋伯格. 和声的结构功能[M].上海音乐出版社, 2007年 – 233页。

151. Ши Идуй. Исследование взаимосвязи между музыкой и словом /

Идуй Ши. – Гонконг: Китайское книжное издательство, 2008. – 492 с. – Текст: непосредственный.

施议对. 词与音乐关系研究[M].中华书局出版社, 2008年 – 492页。

152. Юй Биньхун. Тематические черты китайских художественных песен в 30-летний период Политики реформ и открытости / Биньхун Юй. – Текст: непосредственный // Искусство и литература массам. – 2009. – № 9. – С. 33 – 41.

虞滨鸿. 简述改革开放 30 年中国艺术歌曲创作的题材特点[J]. 大众文艺 2009 (9) 第 33 – 41 页。

153. Ю Цюлинь. Разговор о музыкальном письме / Цюлинь Ю. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1984. – 194 с. – Текст: непосредственный. 尤邱林. 论音乐写法[M].人民音乐出版社, 1984年 – 194页。

154. Ян Жуйцин. Эстетические яркие черты песенного текста / Жуйцин Ян. – Текст: непосредственный // Национальная музыка. – 2009. – № 1. – С. 59 – 61.

杨瑞庆. 漫谈歌词的审美亮点[J]. 民族音乐 2009 (1) 第 59 – 61 页。

155. Ян Жухуай. Музыкальный анализ и творчество / Жухуай Ян. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. – 247 с. – Текст: непосредственный.

杨儒怀. 音乐的分析与创作[M].人民音乐出版社, 2003年 – 247页。

156. Ян Тунба. Курс Гармонического анализа / Тунба Ян. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2005. – 361 с. – Текст: непосредственный.

杨通八. 和声分析教程[M].上海音乐出版社, 2005年 – 361页。

157. Ян Фуцзюнь. Художественное очарование Танских четверостиший / Фуцзюнь Ян. – Текст: непосредственный // Издательство Института Телевидения Внутренней Монголии, 1993. – № 2. – С. 23–30.

杨福俊. 唐代绝句的艺术魅力. 内蒙古电大学刊 (哲学社会科学版) [N] 1993 (2) 第 23–30 页。

158. Ян Шанью. Исследование Ли Инхя о национальной ладовой системе – в его работе «Народный лад и гармония народности Хань» / Шанью Ян. – Текст: непосредственный // Национальное музыкальное исследование. – 2003. – № 3. – С. 45–52.

杨善武. 黎英海的民族调式研究——汉族调式及其和声研究之一[J]. 民族音乐研究, 2003 (3) 第 45–52 页。

159. Ян Шанью. Обсуждение Северо-западного звучания и музыкальной культуры / Шанью Ян. – Текст: непосредственный // Музыкознание Китая. – 2002. – № 3. – С. 105–123.

杨善武. 西北苦音与音乐文化交流[J]. 中国音乐学 2002 (3) 第 105 – 123 页。

160. Яо Хуаньлу. Анализ композиционной техники XX века / Хуаньлу Яо. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2000. – 313 с. – Текст: непосредственный.

姚桓璐. 二十世纪作曲技法分析[M].上海音乐出版社, 2000年 – 313页。

161. Яо Хуаньлу. Курс сводного анализа музыкальной техники / Яо Хуаньлу. – Пекин: Издательство «Высшее образование», 2009. – 561 с. – Текст: непосредственный.

姚桓璐. 音乐技法综合分析教程[M]. 高等教育出版社, 2009年 – 561页。

На русском языке

162. Айзенштадт, С. А. Фортепианные школы стран дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики : Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / С. А. Айзенштадт; Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2015. – 49 с. – Текст : непосредственный.

163. Бянь, Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Мэн Бянь; Санкт-

Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 1994. – 142 с. – Текст : непосредственный.

164. Ван Ин. Ли Инхай – композитор и педагог / Ин Ван. – Текст : непосредственный // Современное музыкальное образование: Материалы международной научно-практической конференции (29 ноября – 1 декабря 2006 года). – Санкт-Петербург : СМЮ Пресс, 2006. – С. 97–99.

165. Ван Донмэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: Диссертация на соискания ученой степени кандидата искусствоведения: Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Донмэй Ван; Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург, 2004. – 154 с. – Текст: непосредственный.

166. Васильченко Е.В. Музицирование на цине и его место в китайской культуре / Е.В. Васильченко – М.: Музыкальные традиции стран Азии и Африки, 1986. – С. 99–129. – Текст: непосредственный.

167. Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия) / ред. В. Рождественский. М.: Изд-во РУДН, 2001. – 408 с. – Текст: непосредственный.

168. Гайдай П. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая/П. Гайдай. – Текст: непосредственный // Известия ВГПУ. – 2014. – № 5. – С. 62–64.

169. Дун Вань. Новаторская фортепианная манера исполнения Ли Инхая / Ван Дунь. – Текст: непосредственный // Университетский научный журнал. – 2017. – № 34. – С. 182–190.

170. Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа / М.Е. Кравцова. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. – 544 с. – Текст: непосредственный.

171. Никитенко О.Б. Китайская пентатоника: у истоков понимания / О. Б. Никитенко. – Текст: непосредственный. // Мультикультуризм или интеркультуризм? Опыт Австрии, России, Европы. – Нижний Новгород: Деком, 2013. – С. 151–154.

172. Новоселова А.В. Традиция цитры цинь в музыкальной культуре традиционного Китая / А.В. Новоселова – Текст: непосредственный // Музыкаведение. – 2011. – № 10. – С. 26–30.

173. Петрунина М. О формировании звуковысотно-ладовой системы народных песен Китая / М. Петрунина. – Текст: непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2009. – № 8. – С. 71–78.

174. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Чэн Пэн; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2011. – 301 с. – Текст: непосредственный.

175. Сто китайских стихотворений. Пособие / Сост. Ипатова Е., Юй Сухуа. – Москва: АСТ/Астрель, 2008. – 224 с. – Текст: непосредственный.

176. Сюй Цинлин. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов / Цинлин Сюй. – Текст: непосредственный // Кронос. – 2020. – № 9 (47). – С. 40–43.

177. Тан Хайчуань. Основные музыкальные инструменты, применяемые в китайской народной музыке / Хайчуань Тан. – Текст: непосредственный // Музыказнание. – 2019. – № 8. – С. 46–49.

178. Тан Хайчуань. Об истоках китайской народной песни / Хайчуань Тан. – Текст: непосредственный // Музыкаведение. – 2020. – № 1. – С. 43–46.

179. У Ген-Ир. Феномен звука в музыке стран Дальнего Востока / Ген-Ир У. – Текст: непосредственный // Вестник МГУКИ. Научный журнал. – 2008. – № 24. – С. 70–73.

180. У Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в древнем Китае / Ген-Ир У. – Текст: непосредственный // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2009. – № 89. – С. 139–147.

181. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов / Ва Цюй. – Текст: непосредственный // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2016. – № 2 (14). – С. 25–37.

182. Чан Лиин. Народная песня как феномен китайской культуры: Диссертация на соискания ученой степени кандидата искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Лиин Чан; Санкт-Петербург. 2007. 159 с. – Текст: непосредственный.

183. Чэнь Цзянь. Наследие и обновление традиционной музыки: пьеса для фортепиано «Сяо и барабаны в сумерках» Ли Инхая / Цзянь Чэнь. – Текст: непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 2 (52). – С. 59–63.

184. Шнеерсон Г.М. Музыкальная культура Китая / Г.М. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1953. – 456 с. – Текст: непосредственный.

Приложение 1. Хронограф жизни и творчества Ли Инхая.

15 декабря 1926 года - родился в провинции Сычуань, округ Фушунь.

1937 год – обучался музыке в Южно-Сычуаньском педагогическом училище, где его наставником был композитор Ван Лисан.

1943 год – поступил в Чунцинскую государственную консерваторию по специальности - вокальная музыка и эрху. На втором году обучения сменил специальность – фортепианное исполнительство и композиция.

1947 год – написал фортепианное сопровождение к произведению композитора Не Эра «Песня голода», а также к вокальному дуэту «По пути вниз».

1949 год – после освобождения Нанкина принимал участие в творческой деятельности Нанкинского художественного ансамбля.

1950, декабрь – 1952 год – преподавал в Чжуннаньском военном институте искусств.

1952 – 1964 год – был переведен в Шанхайскую консерваторию, где написал музыку к таким кинофильмам, как «Великое начало» (1954 год), «Красные апельсины Минцзян» (1955 год), «Не Эр» (1959 год), «Морские заключенные», «2 маленькие футбольные команды», а также ряд теоретических трудов: «Основы письма многоголосья», «Очерки о народной пентатонике», «Музыкальные лады и гармония национальности Хань» и др.

1956 год – опубликовал в Шанхайском литературном издательстве «Сборник народных песен для соло» и «50 народных пьес», а также фортепианное сопровождение для песен композиторов Не Эра, Сьен Син Хая и пр.

1957 год - опубликовал в Шанхайском литературном издательстве фортепианное сопровождение для сборника «Не Эр, Сьен СинХай – избранное из песен для соло»

1959 – принял участие в общенациональном праздновании Дня труда

1960 – принял участие в общенациональном культурно-просветительском собрании

1963 – издал в Шанхайском литературном издательстве сборник «Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано»

1964 – был приглашен в Китайскую консерваторию в качестве заместителя декана композиторского факультета.

1973 – 1979 – объединение Китайской консерватории и Центральной музыкальной академии, учреждение Центральной консерватории имени 7 мая. 1978 после проведения реформы происходит переименование в Центральную консерваторию, в которой Ли Инхай продолжает занимать должность заместителя декана композиторского факультета.

1980 год – в «Вестнике Центральной консерватории» опубликовал фортепианную пьесу «Прощание с уезжающим другом».

1980 год – восстановление Китайской консерватории, Ли Инхай снова приглашается на должность преподавателя, а также на должность заведующего аспирантурой. Пишет музыку к кинофильму «Морские заключенные».

1982 год – публикует законченную версию пьесы «Китайская флейта и барабан в сумерках», а также вокальный песенный цикл «3 песни династии Тан»

1982 год – принимает участие в создании и руководстве серии концертов «Голос древнего Китая», а также возглавляет редколлегия по изданию сборников «Полное собрание сочинений Не Эра», «Полное собрание сочинений Сьен Синхая», «Большая китайская энциклопедия – раздел музыки и танца».

1983 – 1987 год занимает должность проректора Китайской консерватории, концентрируясь на преподавательской деятельности.

1986 год – создает сюиты для фортепиано «Цирковые зарисовки», «Зоопарк» и пр.

1987 год издает сборник «Ли Инхай. Весенний рассвет – избранные вокальные произведения».

1989 год – выход на пенсию. В этот период помимо работы в консерватории и непосредственно преподавательской деятельности Ли Инай принимает активное участие в общественной жизни – он возглавляет китайский союз музыкантов, становится заместителем директора Совета народной музыки.

2000 год – Народное музыкальное издательство выпускает сборник «Ли Инхай. Причал у моста Фэн ночью – избранные песни на древние стихи Гу Данжу».

2001 год – был повышен до должности почетного председателя совета.

2004 год – научное общество вручает Ли Инхаю «награду за вклад в народное музыкальное искусство».

5 января 2007 года – композитор скончался из-за болезни в возрасте 80 лет.

Приложение 2. Фортепианные произведения Ли Инхая

Скерцо	Es-dur
Колыбельная	B-dur
Прелюдия	B-dur
Прелюдия	a-moll
Прелюдия	b-moll
Прелюдия	Es moll

Прелюдия	As dur
Прелюдия	Fis-dur
Танец	
Фуга №1 (незавершенная)	
Фуга №2 (незавершенная)	
Фуга №3 (незавершенная)	
Без названия	
Каприччио (А)	
Каприччио (В)	
Утешение	
Прелюдия	fis moll
Подарок на день рождения (Колыбельная)	

«Даже самые высокие башни начинаются с ровного места» (сюита для фортепиано)

1. Утешение (1947)
2. 2 колыбельные (1946, 1948)
3. Каприччио (1947)
4. Башня на равнине (1949)

Фортепианная сюита для детей «Со слов бабушки» (1972)

- 1) Дума о страдании
- 2) Надежда о свободе
- 3) Праздник новой жизни
- 4) Путь вперед

Фортепианные пьесы для самых маленьких (1985)

- 1) Панда
- 2) Жираф
- 3) Слон
- 4) Павлин
- 5) Обезьянка

Этюды для детей «Цирковые зарисовки» (1996)

- 1) Кунчжу
- 2) Хождение по канату
- 3) Вращение тарелки
- 4) Игра с мячом
- 5) Игра в ножной волан

Вариации на тему «Смена дворцов» (2000)

«Китайская *флейта* и *барабан* в сумерках» (1979)

«Прощание с уезжающим другом» (1978)

Серенада «Причал у моста Фэн ночью» (2006)

Песня портовых рабочих

Девушка народности Ли, которую заставили станцевать.

Встреча возлюбленных в горной пещере

Тоска по Китаю

Тибетская народная песня (ансамбль в 4 руки)

«Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано» (1963-2002)

1. Транспонирование основного тона (последовательный переход)

1) транспонирование от 1 к 4 звуку пентатоники и обратно (базовая тренировка)

2) непрерывное транспонирование

3) смена ритма

4) смена приемов исполнения

5) другие трансформации

6) различные виды аппликатуры

- 7) развитие различных звуковых моделей
2. Смена тонического лада (быстрый переход)
 - 1) вверх и вниз по звукоряду
 - 2) вариации
3. Интервалы (смена параллельных терций и кварт)
4. Арпеджио с добавленным звуком
 - 1) от 1 звука пентатоники к 5, от 5 к 1.
5. Транспонирование звукоряда
6. Мелодика Хунань
7. Отработка звукоряда пентатоники, используя 1 и 5 пальцы.
8. Удвоение интервалов
9. Параллельные квинты

10. Резкая смена регистров
11. Арпеджио, кварт и квинтаккорды
12. Варианты проходящих аккордов
13. Смена темпа при исполнении унисона
14. Смена темпа
15. Транспонирование октавных фигураций
16. Октавные мелизмы
17. Отработка пентатонических мелизмов
 - 1) мелизмы в правой руке
 - 2) мелизмы в левой руке

«Ли Инхай: Избранные песни в переложении для фортепиано» (1980-1998)

1. Песня крови
2. Любовь Желтой реки
3. Полуночная песня
4. Приходит февраль
5. Песня желтой реки

6. Бескрайняя Сибирь
7. Март в Цзяннань
8. Песня осыпающихся лепестков
9. За Великой Стеной
10. Под железным каблуком певицы
11. Песня портовых рабочих
12. Песня голода
13. Песня Наньян (часть 1)
14. Ян Байлао
15. Пение Мао Цзедуну
16. Высокие горы Тайцзы
17. Повозка старого Чжан Яо
18. Посвящаю свою молодость коммунизму – песня из оперы «Сестра Цзян»
19. Восхваление красной сливе - песня из оперы «Сестра Цзян»
20. Ручеек, бегущий рядом.
21. Девушка из Синьцзян
22. До свидания, горы Дайбье
23. Ночная степь.
24. Я возглавляю пчел в походе на край света.
25. Маленькая заплечная корзинка
26. Когда я вырасту, то стану тобой (я стал тобой)
27. Расцветают лунные цветы.
28. Как твои дела?
29. Хороший день.
30. Старший брат Бинь
31. Медленная-медленная мелодия
32. Гадание Юн Мэй
33. Си Эр в пещере – песня из оперы «Девушка с белыми волосами»
34. Зайти в тыл врага (аккомпанемент)

Сборники:

«50 китайских народных мелодий для фортепиано» (1956)

«Ли Инхай: избранные произведения для фортепиано» (2001)

«Ли Инхай: Избранные вокальные произведения» (1987)