

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Лю Цзэ — Русские и китайские традиции в фортепианной пьесе Г. Я. Оре «Фантазии Южного Китая» //

Культура и искусство. – 2023. – № 7. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.7.43647 EDN: TLAHMO URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43647

Русские и китайские традиции в фортепианной пьесе Г. Я. Оре «Фантазии Южного Китая»

Лю Цзэ

соискатель ученой степени, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

603005, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

✉ jielliptical@qq.com



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.7.43647

EDN:

TLAHMO

Дата направления статьи в редакцию:

26-07-2023

Аннотация: Объект исследования – пьеса для фортепиано соло «Фантазии Южного Китая: дама и продавец цветов» (1931) забытого на родине композитора-эмигранта Гарри Яковлевича Оре (Ся Ликэ, 1885-1972). Выпускник Петербургской консерватории, большую часть жизни он прожил в Китае, где проявил себя как пианист, педагог и композитор. Оре оставил заметный след в истории китайской музыки, в том числе в качестве автора первой фортепианной аранжировки типовых напевов цюйпай традиционной кантонской оперы юэцзюй. Предмет исследования – специфика взаимодействия русских традиций Петербургской школы (прежде всего «Могучей кучки») и китайских оперных традиций юэцзюй в «Фантазии Южного Китая». В статье применяются сравнительно-типологический и аналитический методы исследования, позволяющие обосновать уникальность избранной пьесы как первого в истории китайской академической музыки образца, соединяющего мелодии кантонской оперы с традициями русского кучкизма. Фортепианная пьеса «Фантазии Южного Китая» Г.Я. Оре рассматривается в русскоязычном музыкознании впервые. Основные выводы исследования заключаются в следующем. В представленном сочинении композитор аранжировал четыре известных напева кантонской оперы юэцзюй – «Ба Да Бань»,

«Туалетный столик», «Продажа продуктов» и «Цветы нарцисса». Национальные оперные мелодии провинции Гуандун в пятиступенных ладах композитор органично соединил с приемами письма, характерными для представителей петербургской «Новой русской школы» (в особенности Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского) и ее последователей (А. К. Лядова): вариантно-попевочным тематизмом, трихордами, параллельно-переменными ладами, плагальностью, плавным голосоведением, мелодизацией голосов, «поющей» фортепианной фактурой.

Ключевые слова:

Гарри Яковлевич Оре, Ся Ликэ, Фантазии Южного Китая, аранжировка, транскрипция, кантонская опера юэцзюй, русская эмиграция, Русская пятерка, китайская фортепианная музыка, жанр фортепианной фантазии

Русская музыкальная культура оказала существенное влияние на формирование китайской профессиональной композиторской школы. Благодаря деятельности эмигрантов, в первую очередь, Александра Николаевича Черепнина в среде китайских музыкантов сформировалась плодотворная традиция синтеза национального и европейского начал. Творческий путь русских мастеров – Б. Захарова, А. Черепнина, С. Аксакова, З. Прибытковой, Б. Лазарева, Е. Левитина, В. Шушлина, А. Авшаломова – нашел отражение в обширной научной литературе [\[1-4\]](#). Между тем многие имена до сих пор неизвестны в России. Среди них – **Гарри Яковлевич Оре** (в Китае – **Ся Ликэ**, 1885-1972) – композитор, педагог и концертирующий пианист, принадлежащий как русской, так и китайской культуре. Г. Оре родился в Санкт-Петербурге в еврейской семье, переехавшей в столицу из Латвии. Успешно закончил Петербургскую консерваторию по двум специальностям – по классу композиции у Анатолия Константиновича Лядова (1855-1914) и Иосифа Ивановича Витоля (1863-1948) – латвийского композитора, педагога, музыкального критика, ученика Николая Андреевича Римского-Корсакова, активного участника Беляевского кружка. По классу фортепиано – у австрийского пианиста и педагога, автора многочисленных фортепианных транскрипций Готфрида Гальстона. По окончании консерватории Оре получил звание «свободного художника».

Во время первой мировой войны – в 1915 году – переехал в Харбин, а в 1921 – в Гонконг, где прожил до конца жизни. Таким образом, творческая судьба музыканта неразрывно связана с Востоком: в Гонконге и Макао он сочинял музыку, давал уроки фортепиано и композиции более полувека, внося значительный вклад в развитие искусства Китая. Среди его учеников – известный композитор КНР Чэнь Пэйсюнь. Гастроли с концертами позволили Оре посетить многие страны: он выступал на Филиппинах, в Малайзии, Вьетнаме и Сингапуре. В последние годы китайские музыковеды начали отдавать дань его творчеству и изучать связи композитора с различными региональными традициями страны [\[5-7\]](#).

В Китае композитор проявил большой интерес к национальной музыке и адаптировал многие фольклорные мелодии для фортепиано. Это нашло отражение в названиях его сочинений: «Лю яо Цзинь» («柳摇金»), «Осенняя луна над Ханьским дворцом» («汉宫秋月»), «Голодная лошадь с погремушкой» («饿马摇铃»), «Капли дождя барабанят по банановым листьям» («雨打芭蕉»). В период работы в провинции Гуандун Оре посещал спектакли местной традиционной оперы, напевы которой обогатили творчество композитора. В число фортепианных аранжировок регионального фольклора вошла

пьеса **«Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов»** (1931), основанная на четырех темах кантонской оперы *юэцзюй* – «Ба Да Бань», «Туалетный столик», «Продажа продуктов» и «Цветы нарцисса». Опера *юэцзюй* (粵劇) представляет собой традиционную форму китайского театра, включающую пение, инструментальную музыку, боевые искусства, акробатику и актерское мастерство. Процесс формирования жанра начался еще в XII веке в недрах южной драмы *наньси* (南戲), исполнявшейся на сценах публичных театров. В период династии Южная Сун (1127-1279 н.э.) ранняя форма кантонской оперы активно развивалась в районе Цзяннань (Дельта Янцзы). Впоследствии она получила распространение в Гуандуне, Гуанси, Гонконге и Макао.

Сочетание китайского национального мелоса и традиций русского пианизма в музыке Оре позволило ему стать «основоположником кантонского фортепианного стиля» [6]. Китайские музыковеды называют «Фантазию Южного Китая» первой в истории фортепианной обработкой тем кантонской оперы [7].

Большинство пьес композитора можно отнести к жанру аранжировки. Р.Г. Шитикова и Ли Юнь в своей статье «Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия» справедливо отмечают: «В Китае все многообразие сочинений, связанных с жанровой дефиницией “музыка на музыку” и представляющих главным образом композиторскую проекцию образцов песенного и танцевального народного искусства, принято обозначать термином “аранжировка”», которая «преобразует исходный музыкальный материал по стилю, форме, с глубоким художественным переосмыслением, а, следовательно, по внутреннему содержанию, поскольку вслед за стилистическими изменениями меняется и содержательная сторона» [8, с. 50].

Выбор жанра не был случаен и в полной мере соответствовал традиции адаптации, характеризующей кантонскую оперу *юэцзюй*. Так, наиболее популярный оперный репертуар Гуандуна с середины XIX до начала XX века, известный как *пайчанси* 排場戲 («эпизодический репертуар»), представлял собой обработку произведений из кантонской и других региональных оперных традиций.

Название пьесы Оре непосредственно указывает на цитируемый материал. Жанр фантазии позволяет композитору свободно варьировать кантонские напевы. Автор выделяет семь разделов, отмечая в тексте смену темпов и некоторые заимствованные мелодии: Интродукция (*Allegretto non troppo*), «Дама за туалетным столиком» (*Andante cantabile*), «Продавец цветов проходит мимо» (*Con moto*), *Andante*, *Con moto*, «Цветочная песня» (*Andantino grazioso molto cantabile*), Coda (*Allegro*).

Сочинение открывается развернутым вступлением (*Allegretto non troppo*), основанным на теме «Ба да бань». Манера работы композитора с традиционным материалом вписывается в русскую традицию «Могучей кучки», линию которой продолжает музыкант: выразительные мелодические подголоски, трихордовые наигрыши, напоминающие сочинения М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова, проходят через всю фантазию, интонационно сближая русский и китайский народный мелос. Плавное голосоведение с параллельными секстами и поступенным хроматизированным нисходящим движением баса вызывает в памяти прелюдии учителя композитора – А. К. Лядова. Несмотря на традиционно китайский пентатонный лад оригинала (*гун*-лад от *a* - *a-h-cis-e-fis*), автор гармонизирует его традиционными европейскими функциональными оборотами, в основном автентическими, а отклонения в *fis-moll* привносит ощущение характерного для русской музыки параллельно-переменного лада (*A-fis*).

Рис. 1. Г. Я. Оре. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Интродукция. Тема

«Ба да бань». Тт. 7-13.



После Интродукции следует экспозиционное изложение трех основных тем фантазии. Композитор бережно сохраняет кантонские мелодии первоисточников и их пентатонную ладовую организацию. В разделе *Andante cantabile* автор проводит типовой напев *цуйпай* (曲牌, вокально-инструментальную «формулу-клише» традиционной китайской драмы [9]) кантонской оперы «Туалетный столик» в *чжи-ладу* от *е* – *e-fis-a-h-cis* на фоне басового органного пункта. Китайские исследователи [10] рассматривают национальную ладовую систему как совокупность пяти пентатонных ладов с общим тоновым составом их звукорядов, называя ее «системой одного гуна». Согласно принятой в КНР терминологии *чжи-лад* от *е* относится к системе одного гуна от *А*.

Параллельное секстовое движение голосов во втором предложении формы периода, прерванные гармонические обороты (D-S), отклонение в тональность II ступени (*h-moll*) позволяют говорить о приемах письма, общих с Интродукцией.

Рис. 2. Г. Я. Оре. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Тема «Туалетный столик». Тт. 23-31.



Экспозиционный раздел *Con moto* («Продавец цветов проходит мимо») основан на кантонской мелодии «Продажа продуктов». Автор опирается на ладовую организацию оригинала – *юй-лад* от *cis* – *cis-e-fis-gis-h* (относится к системе одного гуна от *Е*). Подвижная тема проводится в теноровом регистре на фоне легких арпеджированных аккордов в правой руке. Красочная гармонизация аккордами побочных ступеней (трезвучие натуральной D, VII35, III35) напоминает о влиянии музыкального языка петербургских композиторов-кучкистов.

Рис. 3. Г. Я. Оре. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Тема «Продажа продуктов». Тт. 32-40.



В экспозиционном разделе фантазии *Andante* излагается тема кантонского оперного напева юэцзюй «Цветы нарцисса» в присущем ему чжи-ладе от е – е-*fis-a-h-cis* (относится к системе одного гуна от А). Таким образом, разделы, написанные в чжи-ладе от е (системе одного гуна от А) обрамляют раздел в юй-ладе от *cis* (системе одного гуна от Е). Возникает аллюзия на тонико-доминантовые соотношения тем (А-Е-А), однако слух опирается прежде всего на смену мажорных (А) и минорных (*cis*) терцовых красок (А-*cis*-А). Композитор излагает мелодию «Цветов нарцисса» в сдержанном темпе, подчеркивая ее мягкость, лиризм и певучесть, что отличает его интерпретацию от подвижно-игривого оригинального напева оперы юэцзюй.

Рис. 4. Г. Я. Оре. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Тема «Цветы нарцисса». Тт. 41-48.



Два последующих раздела наполнены активным развитием изложенных ранее тем. В *Con moto* автор контрапунктически проводит напевы «Туалетный столик» и «Продажа продуктов». Первая мелодия (тт. 49-50) «вырастает» из струящихся трихордовых фигураций, вторая контрастирует ей по фактуре и тесситуре (вновь звучит в теноровом диапазоне, тт. 51-52). Далее композитор вычленяет ключевую двухтактовую попевку из мелодии «Туалетный столик» и, варьируя, проводит ее с гармонизацией по полутонам в *C-dur* и *Cis-dur* и затем в *A-dur* на *forte* плотными аккордами с сопоставлением регистров.

Рис. 5. Г. Я. Оре. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Контрапункт тем. Тт.

49-55.



Раздел *Andantino grazioso molto cantabile* самый развернутый в Фантазии. Он развивает тему «Цветы нарцисса» в простой трехчастной форме с варьированной репризой, где мелодия звучит на фоне хрустальных фигураций в очень высоком регистре. Композитор прибегает к характерным приемам, уже «опробованным» в сочинении: выразительным подголоскам, плавному секстовому движению, краскам параллельно-переменного лада (*A-fis-A*).

Рис. 6. Г. Я. Оре. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Цветы нарцисса. Тт. 60-65.



Лаконичная кода *Allegro* с мажоро-минорными сопоставлениями *A-F-A* завершает фантазию.

Таким образом, Гарри Яковлевичу Оре удалось соединить кантонские оперные мелодии *юэцзюй* с принципами развития фольклора, сформировавшимися в недрах русской фортепианной школы, прежде всего в творчестве кучкистов и их последователей: это вариантно-попевочный тип тематизма, трихордовые интонации, переменные лады, аккорды побочных ступеней, подголосочность, плавность голосоведения, «поющая» фортепианная фактура.

Романтическая обработка напевов *юэцзюй* подчиняет их русским методам работы с материалом, демонстрирует взгляд «стороннего» наблюдателя и заметно отличается от аранжировок китайских композиторов, которые подчеркивают аутентичный театрально-комический характер кантонского оперного тематизма, локальные техники вокального

исполнения и звучание национального инструментария.

Оре соединяет китайские национальные черты (прежде всего ладовые и интонационно-мелодические) с приемами русского пианизма, вариационными методами формообразования и развития тем. Автор переинтерпретирует, переосмысливает избранные мелодии, меняет их характер, обогащает гармонически, фактурно, темброво и регистрово, наполняя новым содержанием и вдыхая в них новую жизнь.

Жанр фортепианной аранжировки фрагментов традиционной китайской оперы разных провинций в дальнейшем получил интенсивное развитие и проявил себя в творчестве многих мастеров национальной музыки XX-XXI веков – Чэнь Пэйсюня, Сун Миньчжу, Цзя Даюня, Ван Лисаня, Чу Ванхуа, Тань Дуня, Чэнь И, Ван Цзяньчжуна.

Библиография

1. Климов В. И., Ян Чжоу. Роль русских музыкантов на ранних этапах становления китайского музыкального исполнительства // Наука и школа. 2022. № 4. С. 122–127.
2. Корабельникова Л. З. Александр Черепнин: Долгое странствие. Москва: Яз. рус. культуры, 1999. 288 с.
3. Хисамутдинов А.А. Русские музыканты в Китае. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2015. 43 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.abirus.ru/user/files/Ebooks/rusmuz.pdf> (дата обращения: 01.07.2023).
4. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Хуан Пин. Санкт-Петербург, 2008. 160 с.
5. 戴定澄. 夏里柯及其澳门关联钢琴作品 广州:星海音乐学报 2017.02. 85-97页. Дай Динчэн. Ся Ликэ и его фортепианные произведения, связанные с Макао // Синьхайский музыкальный журнал. 2017. № 2. С. 85-97.
6. 梁茂春. 致敬与感恩-评“广东风格钢琴曲第一人”夏里柯的钢琴作品致敬与感恩——评“广东风格钢琴曲第一人”夏里柯的钢琴作品(上)北京:钢琴艺术 2020. 31-35页. Лян Маочун. Дань уважения и благодарности «родоначальнику кантонского фортепианного стиля»: обзор фортепианных произведений Ся Ликэ // Фортепианное искусство. 2020. №1. С. 31-35.
7. 梁茂春. 致敬与感恩-评“广东风格钢琴曲第一人”夏里柯的钢琴作品(下)北京:钢琴艺 2020. 13-19页. Лян Маочун. Дань уважения и благодарности «родоначальнику кантонского фортепианного стиля»: обзор фортепианных произведений Ся Ликэ // Фортепианное искусство. 2020. № 3. С. 13-19.
8. Шитикова Р.Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия //Культура и цивилизация. 2017. Том. 7. № 2 А. С. 38-55.
9. Будаева Т.Б. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. 312 с.
10. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Пэн Чэн. Нижний Новгород, 2011. 301 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования в целом отражен автором в заголовке статьи («Русские и китайские традиции в фортепианной пьесе Г. Я. Оре "Фантазии Южного Китая"»). Если уточнить, то речь идет о совокупности интонационных признаков влияния на музыкальный язык русско-китайского композитора Гарри Яковлевича Оре (в Китае – Ся Ликэ, 1885-1972) традиций русской композиторской школы (Н.А. Римского-Корсакова – А.К. Лядова) и кантонской оперы (по словам автора: «китайского национального мелоса и традиций русского пианизма») в фортепианной пьесе «Фантазии Южного Китая». Пьеса китайскими музыковедами считается «первой в истории фортепианной обработкой тем кантонской оперы», что позволяет им считать Г. Я. Оре «основоположником кантонского фортепианного стиля».

Помимо краткого анализа эмпирического материала, семи разделов «Фантазии Южного Китая»: Интродукция (*Allegretto non troppo*), «Дама за туалетным столиком» (*Andante cantabile*), «Продавец цветов проходит мимо» (*Con moto*), *Andante*, *Con moto*, «Цветочная песня» (*Andantino grazioso molto cantabile*), Coda (*Allegro*), — в качестве базовых аргументов автор приводит краткий биографический очерк жизни и творчества Г. Я. Оре, с опорой на обобщение научной литературы, и поясняет жанровую характеристику анализируемого произведения, опираясь на выделение Р.Г. Шитиковой и Ли Юнь распространенного в китайской академической музыке жанра «музыкальной аранжировки», содержательной особенностью которого является сочинение «музыки на музыку». Рецензент отмечает, что «музыка на музыку» не замыкается на аранжировке (В. Моцарт «*Rondo alla turca*», М.И. Глинка «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде» и пр.). К аранжировке скорее можно отнести оркестровое воплощение М. Равелем «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского, в котором инструментальное аранжирование (особая техника обработки прежде сочиненного музыкального произведения) нацелена на максимальное сохранение замысла и интонационного своеобразия оригинала. Музыкальная аранжировка скорее относится к искусству сохранения и преподнесения публике первоисточника, в то время как жанр фантазии (фортепианной или оркестровой), ставший самостоятельным концертным жанром в творчестве многих композиторов, подходит для характеристики «Фантазии Южного Китая» в большей степени, поскольку автор в конечном итоге приходит к выводу, что Г. Я. Оре романтически обрабатывает напевы юэцзюй, подчиняя развитие музыкальной формы русским методам работы с материалом, и «демонстрирует взгляд "стороннего" наблюдателя», что заметно отличает его стиль от произведений китайских композиторов, максимально подчеркивающих «аутентичный театрално-комический характер кантонского оперного тематизма, локальные техники вокального исполнения и звучание национального инструментария».

Впрочем, в этом отношении автор в праве занимать собственную позицию последовательно отстаивая ее. В целом следует считать, что предмет исследования раскрыт на хорошем теоретическом уровне.

Методологии исследования автор не уделяет особого внимания, очевидно в расчете на известность всем музыковедам хорошо зарекомендовавшего себя принципа синтеза методов историко-биографического и музыкально-стилистического анализа. В статье автор сравнивает ладоинтонационную организацию тематизма анализируемого произведения, восходящую к кантонским напевам, с принципами гармонизации и структурного развития, свойственными стилю русских композиторов. Посредством этого приема автор обосновывает свою трактовку преломления традиций русской и китайской музыки в творчестве Г. Я. Оре — «взгляд "стороннего" наблюдателя».

Актуальность обращения к теме исследования автор обосновывает значимостью анализируемого произведения и его автора в становления кантонского пианизма и

необходимостью восполнить образовавшийся в этом отношении в российском музыковедении пробел. Помимо этого, рецензент отмечает, что закреплённый автором результат способствует систематизации осмысления музыкального искусства как особого канала межкультурной коммуникации, что крайне важно в условиях усиления культурных связей России и Китая.

Научная новизна работы, выраженная автором в тематической подборке и обобщении научных работ китайских и российских музыковедов, а также в авторском анализе эмпирического материала, проиллюстрированного нотными примерами, не вызывает сомнений.

Стиль выдержан научный. Структура статьи отражает логику изложения результатов научного исследования.

Библиография в достаточной степени раскрывает проблемную область, оформлена согласно редакционным требованиям.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, учитывая значимость обобщения литературы в качестве одного из аргументов исследования.

Рецензент считает, что представленная автором статья заслуживает внимания читательской аудитории журнала «Культура и искусство», и рекомендует ее к публикации.