

RU

Национальный стиль

«Вариаций на темы Субэя» для кларнета и фортепиано Чжана У
в контексте китайского композиторского творчества 1949-1966 годов

Чжан Мини

Аннотация. В творчестве китайских композиторов середины XX века заметной жанровой сферой стала музыка для кларнета. Цель статьи - выявление стилевой специфики творчества, национальную природу которого демонстрируют «Вариации на темы Субэя» Чжана У. Произведение, впервые представленное в российском музыкознании, исследовано в аспекте синтеза европейских классико-романтических композиционных норм и китайской музыкальной традиции, в чем состоит научная новизна статьи. В результате показано, что стилистика пьесы имела экспериментальный характер, отличаясь органичностью сочетания национальных и инонациональных композиционных и жанровых элементов. Сделан вывод об основополагающем значении данного периода в дальнейшем развитии творчества для кларнета.

EN

National Specificity

of Zhang Wu's "Variations on Subei Theme for Clarinet and Piano"
in the Context of Chinese Musical Works of 1949-1966

Zhang Mingyi

Abstract. Clarinet compositions occupy a significant place in the creative work of Chinese composers of the middle of the XX century. The paper aims to reveal national specificity of Zhang Wu's creative work most vividly represented in "Variations on Subei Theme". Scientific originality of the study lies in the fact that for the first time in domestic musicology, the researcher analyzes Zhang Wu's composition through the prism of synthesis of European classical and romantic compositional norms and Chinese musical tradition. As a result, it is shown that the work is experimental in nature and harmoniously combines national and foreign compositional and genre elements. The conclusion is made that the mentioned period was crucial to the development of clarinet music.

Введение

В современном Китае плодотворно развивается сфера творчества для кларнета. Устройство, способ артикуляции, тембр европейского инструмента, выражаемые им музыкальный стиль и звуковой образ имеют большие отличия в сравнении с китайской традицией в игре на национальных духовых инструментах. Адаптация кларнета в профессиональной музыкальной среде Китая и создание первых произведений проходили в противоречивых условиях внедрения западных стилевых норм в композиторское творчество и процессов его национализации – обогащения прообразами традиционной музыки. Это обусловило специфику национального стиля в произведениях для кларнета.

Важное для данной статьи понятие *национального стиля* получило теоретически многоплановую трактовку в музыкознании Китая, которая, однако, была «сопряжена с некоторой теоретической путаницей, колебаниями в эстетических концепциях, что связано с политическими тенденциями времени», «идеологизацией музыкознания» (Ли Юнь, 2019, с. 4). Распространенным клише в понимании национального стиля, своего рода мерилем национального начала становится претворение в композиторском творчестве народных песенных жанров, ладовых особенностей китайской пентатоники вне глубокого отражения композиционной и стилевой стороны фольклора.

Российская культурология дает представления об общем функционировании музыкального стиля как «открытой неравновесной нелинейной системе... на основах самоорганизации, возобновления» (Грушко, 2011, с. 9).

В музыкознании М. К. Михайловым стиль рассматривается в виде трехуровневой иерархии «музыкально-интонационной содержательной формы» (1), «единства системно организованных элементов музыкального языка» (2) и «единства системы музыкального мышления» (3) (Грушко, 2011, с. 17). Трехуровневость заметна и в характеристике национального стиля, данной с других позиций Е. В. Назайкинским. Ученый говорит о неотделимости национального стиля от индивидуального и исторического (два соподчиненных уровня), сосуществующих в пространстве определенной национальной культуры (третий, обобщающий уровень) (Назайкинский, 2003, с. 56). Индивидуальный и исторический стили основаны на принципах «отбора, накопления и синтеза устойчивых признаков фольклорной и профессиональной музыки» (Тихомирова, 2019). Инонациональные элементы вносят долю условности в определение, усложняют само художественное явление множественными перекрестными связями, выходящими за пределы единой национальной культуры.

В данном исследовании на примере «Вариаций на темы Субэя» (苏北调变奏曲) для кларнета и фортепиано Чжана У (张梧 – Zhang Wu – Чжан Ву) поиск общего и самобытного ведется в системе двусторонних стилевых ориентиров. С одной стороны, приняты во внимание общеевропейские основания произведения: черты сформированной исторически классико-романтической стилистики XIX века, где идея утверждения национального начала нашла яркое и законченное выражение. С другой стороны, в качестве ориентиров выступают цитирование, оперирование элементами фольклора и опора на закономерности фольклорного мышления (Иванова, 2004, с. 35), например, на вариационность как «ментально обусловленную черту» и «жизнеспособную музыкальную форму» китайского фольклора (Цинь Цинь, 2013, с. 22). Он отличается преобладанием вокальных жанров, «выразительностью интонационного воплощения образов», развитостью инструментария при внимании к звуку – «прирожденному качеству китайской музыки» (Ван Ин, 2008, с. 16), разнообразием песенных, танцевальных, театральных и других разновидностей при их интонационном взаимопроникновении и региональном своеобразии (Чан Лиин, 2007, с. 22).

От китайской традиции неотделимы и представления об акустико-музыкальной теории звуковысотности (системе «люй») (Самохина, 2019, с. 18), понятие о ладовой природе пента- и гептатоники (Пэн Чэн, 2013, с. 9-14, 22-31). По сравнению с китайскими фольклорными жанрами звуковысотно-ладовые системы как основа национального стиля обладают большей обобщенностью, вбирая «наиболее глубокие общие черты жизни, мирозерцания... строя мышления типичной личности, принадлежащей тому или иному народу, эпохе, традициям» (Назайкинский, 2003, с. 56). Ввиду распространенности пентатоники в фольклоре многих народов усложняется проблема разграничения общего и специфически инструментально-речевого потока, опорные звуки лада закреплялись во «взаимодействии мелоса и речи» (Самохина, 2019, с. 20), а это способно нести в себе специфические признаки национального стиля.

Актуальность данного исследования определяется выявлением специфики национального стиля, возникающего на пересечении пентатоники и классической тонально-гармонической системы, монодии и многоголосия, в «Вариациях на темы Субэя» для кларнета и фортепиано Чжана У (1952). Приемы координации этих, казалось бы, «простых» элементов в системе двойственных стилевых ориентиров многообразно апробированы в композиторской практике Китая, но не получили основательного теоретического анализа. Задачи статьи заключаются в характеристике музыкального языка произведения, системной организации общеевропейских и этнически оригинальных компонентов в русле общей тенденции выработки национального стиля в китайском профессиональном композиторском творчестве 1949-1966 годов.

Решение данных задач потребовало применения универсальной музыковедческой методологии целостного анализа, привлечения ресурсов сравнительно-типологического метода при выявлении общего (европейского) и особенного (китайского) в трактовке национального стиля произведения. Для осмысления «Вариаций» как части общего китайского музыкально-творческого процесса рассматриваемого периода привлечены ресурсы сравнительно-исторического метода.

Теоретическая база статьи соответствует трем позициям. Во-первых, для изучения социокультурного контекста привлечена литература по проблемам развития кларнетной культуры в Китае (Дай Юй, 2017). Большой объем китайских изданий посвящен методике преподавания, что естественно при интенсивно развивающихся образовании и исполнительстве. На этом фоне выделяются историографическая статья Хоу Чанджи и М. Р. Черной о деятельности китайских исполнителей-кларнетистов (Хоу Чанджи, Черная, 2018), исследования Фу Цяна о функционировании кларнета в художественной культуре Китая (Фу Цян, 2017), Ло Чжихуэя о современной концертной жизни страны (Ло Чжихуэй, 2016). Однако в названных работах произведения для кларнета лишь упоминаются, не получая освещения в плане стиля. (Попутно заметим, что методические рекомендации по включению китайских произведений для кларнета в учебный репертуар приобрели систематический характер только на рубеже XX-XXI веков.) Во-вторых, опорой в анализе «Вариаций» стали работы, характеризующие общие тенденции китайского композиторского творчества середины XX века, относящегося к другим жанровым сферам. Исследователи У На (У На, 2009), А. В. Данилова (Данилова, 2019), Ван Ин (Ван Ин, 2008), Бянь Мэн (Бянь Мэн, 1994) особо подчеркивают ценность музыки, созданной на основе переинтонирования китайского фольклора, воссоздающей тембры и типичные приемы игры на национальных инструментах. В-третьих, научной основой данной статьи стал ряд фольклористических и теоретических исследований Чан Лиина (Чан Лиин, 2007), Пэн Чэна (Пэн Чэн, 2013), Н. Н. Самохиной (Самохина, 2019) по вопросам ладового мышления и развития китайской музыкальной традиции в целом.

Практическая значимость заключается в применении материалов исследования в вузовских курсах истории музыки второй половины XX века, народного музыкального творчества, анализа музыкальных произведений,

истории музыкальных стилей и жанров, истории исполнительского искусства на духовых инструментах, в практике преподавательской работы автора статьи.

Основная часть

В группе деревянных духовых кларнет является относительно молодым по сравнению с ранними формами флейты, гобоя, имеющими более чем тысячелетнее развитие. История кларнета, созданного нюрнбергским мастером И. К. Деннером на основе старинного музыкального инструмента шалюмо, насчитывает всего 280 лет (Ли Хуашань, 1987, с. 45). Поэтому при первоначальном появлении в Китае в середине XVIII века кларнет привлек внимание лишь узкого круга почитателей из высших слоев общества и с трудом принимался простыми людьми, не сочетаясь с китайской национальной культурой. В конце XIX – начале XX века усилиями европейских миссионеров и музыкантов-педагогов интерес к инструменту возрос. Англичанином Р. Хартом в Китае был создан первый симфонический оркестр, куда кларнет вошел как оркестровый инструмент (Хань Гоуан, 1990), а в 1922 году на Музыкальных курсах Пекинского университета началось преподавание игры на нем (<https://baike.baidu.com/item/北京大学音乐传习所/8489374>).

Объективные трудности обучения на кларнете и других европейских инструментах объясняются тем, что становление профессионального музыкального образования в Китае в 1920-1940-х годах проходило свой первоначальный этап и «половину выпускников Шанхайской консерватории составляли певцы», так как «инструменталистам... необходимы занятия с раннего детства, что являлось совершенно недоступным для большинства китайских семей – тогда в стране не было ни педагогов, ни музыкальных школ. Поступить в консерваторию (без подготовки. – Ч. М.)... могли только вокалисты, обладавшие хорошими природными данными» (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 148).

Тем не менее, благодаря деятельности выдающегося педагога-кларнетиста Му Чжицина и группы его единомышленников, кларнет постепенно приобрел популярность среди профессионалов и любителей. Чтобы сделать инструмент и сопутствующий ему репертуар доступнее для понимания, музыканты стали пытаться объединять европейскую технику исполнения на кларнете со способами звукоизвлечения, смежными с китайской национальной традицией исполнительства на народных духовых инструментах, что представляет отдельное весьма перспективное направление в современной китайской музыке.

В становлении камерно-ансамблевых жанров с участием кларнета были значимы процессы общего развития композиторской школы Китая в 1920-1940-х годах. Это была стадия первичного «выявления композиторских сил» (У На, 2009, с. 47), период «ученичества, знакомства с техникой европейской композиции» (Данилова, 2019). Развиваемая на европейской основе вокальная и программная инструментальная музыка явилась примером воплощения традиционных образов, типичных интонаций китайского фольклора вне традиционной среды и инструментария. Таково развитие вариации-аранжировки фольклора в фортепианной музыке. Весьма значимым был и опыт создания фортепианного аккомпанемента. Его функции в художественной песне 1920-1930-х годов, родившейся вследствие освоения в Китае культуры бельканто, были разнообразны: от дублирования вокальной партии до превращения аккомпанемента «в самостоятельную фортепианную миниатюру» (Абдуллина, 2018, с. 322-323).

В 1930-х годах известный китайский композитор Сянь Синхай в произведении «Ветер» для сопрано, фортепиано и кларнета смело экспериментировал и в этом направлении, и в плане адаптации китайских традиционных исполнительских приемов, формирующих особый тембр европейского духового инструмента (Го Хуа, 2012). Несмотря на его аккомпанирующую роль в ансамбле, нововведения композитора имели большое значение для постепенной адаптации и интеграции кларнета в русло китайского национального стиля.

Окончание Второй мировой (1939-1945) и Гражданской войны в Китае (1927-1950), основание Китайской Народной Республики в 1949 году сопровождалось всесторонним экономическим и культурным подъемом, в китайском музыкознании именуемом периодом локального развития Новой музыки, приостановленного Культурной революцией. Композиторское творчество 1949-1966 годов отмечено «значимыми произведениями в духе реализма» в опере, симфонических жанрах, а в камерной инструментальной музыке – программными опусами с темами «из общественной жизни и истории», «применением национальных лада, фактуры, отдельных форм, тембров, приемов инструментовки и жанровости» (Дай Юй, 2017, с. 11-12).

На этом этапе становление китайской кларнетной культуры обрело свое новое – творческое звено. Его развитие существенно активизировалось во взаимосвязи с исполнительством и образованием. В КНР открылся ряд новых музыкальных художественных учебных заведений, в которых обучение в классах композиции и кларнета стало систематическим. Итогом развития данного периода явилось формирование китайской исполнительской школы кларнета. Более полно были раскрыты его технические особенности и возможности. Инструмент органично слился с китайской национальной культурой. Тем самым упрочились основы композиторского творчества, обобщившего европейский и национальный стили в новой для Китая академической жанровой сфере.

После основания КНР выдвинулась когорта композиторов и исполнителей, с энтузиазмом погрузившихся в работу по освоению национального стиля в камерных жанрах с участием кларнета. Преподаватель и кларнетист профессор Чжан У из Центральной музыкальной консерватории, известная женщина-композитор Синь Хугуан, композитор Ван Янь и другие представители старшего поколения стали пробовать объединять народные песни, танцы, типовые мелодии национального театра, принадлежащие различным китайским региональным традициям, с европейскими приемами композиции.

В своих устремлениях они шли в русле общекитайских стилевых процессов в композиторском творчестве, начатых еще с середины 1910-х годов в музыке для фортепиано. Она была отмечена постоянными поисками выразительных средств, которые «гармонировали бы с национальным мелодическим колоритом» (Бянь Мэн, 1994, с. 14-15). Обращение композиторов к фольклору в фортепианной и других сферах стало основополагающим в музыкальном творчестве, что позволило назвать его «транслятором культурных ценностей и традиций» страны в мировое художественное пространство (Гайдай, 2014, с. 61). Однако и в середине XX века профессиональное творчество, например фортепианное, еще не имело прочных сложившихся традиций в сравнении с народной культурой. Она выступила импульсом формирования и последующего обновления принципов авторского музыкального мышления, что типично для феномена «молодых национальных композиторских школ» (термин М. Н. Дрожжиной) (Дрожжина, 2005), к которому можно отнести и китайскую композиторскую школу.

Становление кларнетной области творчества не было исключением, оно также проходило в синтезе национальных традиций и достижений европейской музыки. Ряд программных произведений для кларнета и фортепиано, созданных в 1950-1960-е годы в китайском национальном духе, по своей тематике, сюжетной программе был близок к жизни людей, к традиционному быту, неся слушателю яркие фольклорно-стилистические ассоциации. Помимо «Вариаций на темы Субэя» Чжана У назовем «Рондо» и «Монгольскую серенаду» Синь Хугуан, «Песню табунщика» Ван Яня и др. Произведения встретили понимание и приятие в широких слоях публики, сохранив репертуарный статус востребованных и в наши дни творений.

Образно-стилевой сплав, впервые осваиваемый этими композиторами, первичное сближение полиэтнических (китайских, монгольских, европейских) источников в музыкальном тексте характеризует данный период как время активных *экспериментов* по выработке национального стиля в произведениях для кларнета.

Отметим, что в других академических жанрах в это время начались поиски в области свободной атональности, серийной и других авангардных техник. Соединение их с китайским фольклором имело открыто экспериментальный характер. В сравнении с этим оперирование классико-романтическими средствами европейской тонально-гармонической системы в соединении с китайской традиционной ладовостью и жанровостью могло восприниматься как более ординарный процесс, а экспериментальность выступать не столь очевидно. Однако область музыки для кларнета проходила первичные стадии своего развития, и в 1950-х годах в ней решались те стилистические задачи, которые в фортепианной и вокальной музыке молодая китайская композиторская школа уже преодолела.

«Вариации на темы Субэя» для кларнета и фортепиано Чжана У (1927-2005) – первое из произведений в национальном стиле, созданное в Китае для кларнета. Региональный подход к фольклору был типичен для творчества композиторов тех лет, что отразилось и в творчестве Чжана У. Создание «Вариаций» было вызвано непосредственными впечатлениями автора от звучания традиционной музыки в народном быту района Субэй на севере Китая. «В 1951 году 25-летний господин Чжан У вслед за учителями и студентами Центральной музыкальной консерватории отправился в округ Чжайшань провинции Аньхой, чтобы поддержать строительство водохранилища Фоцзылин. Композитор увидел, как богато и разнообразно местное оперное искусство». В разных городах и селениях края бытовали местные разновидности оперы хуагуси – Хуанмэйская, Цинъянская, Лучжоуская, Сычжоуская, Ханьгунская, Хуайхэсская, Ваньнаньская и др. (Ма Ни, 2012). Это были театральные представления из миниатюр – куплетов, сенок – на бытовые, сатирические и другие сюжеты (<http://istoriya-teatra.ru>). На замысел «Вариаций» оказали влияние и инструментальные наигрыши Шахэ, Фэнъянские уличные песни-хуагу, впечатления от ландшафтов, сельских просторов, праздничная земледельческая культура, связанная со сбором урожая.

Собранные народные песни в жанрах хуагу и хуагуси, инструментальные наигрыши и материалы традиционной оперы, проанализированные и упорядоченные композитором, были введены в партитуру в виде цитат и стилизаций. Благодаря их яркой ассоциативности содержание непрограммного произведения, три части которого имеют только темповые обозначения *Moderato*, *Andante cantabile* и *Allegro*, может быть трактовано как серия лирико-бытовых зарисовок. Линия эмоционально-образного развития направлена от спокойно-созерцательных лирико-пейзажных образов первых двух частей к кульминации-финалу, наполненному жизнеутверждающей энергией, радостным гармоничным мироощущением.

Три разнохарактерные части контрастны по тематизму, фактуре, ритмике, темпу, а также жанру. Последний тип контраста реализуется по принципу «песня-танец – песня – танец-марш». Среди жанровых прообразов крайних частей присутствуют и черты инструментального наигрыша, что создает семантические параллели звучания кларнета, особенно в пассажных, технически сложных эпизодах, и китайских народных духовых инструментов.

«Пасторальные» свойства кларнета раскрываются в основной теме первой части *Moderato*. Образность певичей, размеренной по ритму мелодии с легкими фигурами шестнадцатых и триолей, приближающими ее к жанру наигрыша, ассоциируется с картинами обширных полей, крестьян, работающих в них, спокойным течением реки в северной части Цзянсу. Песенные истоки второй части *Andante cantabile* создают ощущение умиротворенности. Они преобразованы композитором в лирическую мелодию широкого диапазона у кларнета, а также в мелодическую фигурацию фортепиано, интонационно связанную со вступлением «Вариаций». Жанровые прообразы третьей части *Allegro* рассредоточены между участниками ансамбля. Для партии кларнета характерна жанровость виртуозного инструментального наигрыша, а мерные отрывистые аккорды фортепиано, отграниченные паузами, передают четкость организованного движения, маршевость. Поначалу прозрачная фактура, высокий и средний регистры кларнета и фортепиано придают танцу-маршу легкость,

скерцозные тона, но далее, с изменением средств выразительности, расширением общего диапазона появляется оттенок торжественности.

Формообразование произведения подчинено логике развития слитно-сюитного цикла, наподобие рапсодических форм с варьированием тематизма внутри частей. В строгом смысле тема с вариацией характеризует только первую часть, остальные написаны в одночастной форме периода с дополнением.

В произведении объединяющую роль играет вступление (Рисунок 1), материал которого в варьированном виде проводится перед вариацией (Рисунок 2, т. 15) и в кадении солиста *Moderato*, в фортепианном вступлении *Andante* и коде *Allegro*.



Рисунок 1. Чжан У. Вариации, *Moderato* (вступление)

Все части интонационно родственны благодаря объединяющей их и экспонируемой уже во вступлении ладовой основе пентатоники, относящейся к *b* гун-группе – объединению звукорядов от каждого из пяти тонов: гун, шан, цзюе, чжи, юй (Пэн Чэн, 2013, с. 10). Главенствующий в произведении звукоряд *b-c-d-f-g-b* в мелодии первых двух частей «раскрывается» постепенно, в череде кратких мотивов кларнета на начальных звуках *f-f-b-g-f* в *Moderato* (Рисунок 2) и *f-f-b-g-f-b* в *Andante* (Рисунок 3, т. 5-6).



Рисунок 2. Чжан У. Вариации, *Moderato* (основная тема)

Исходный звуковысотный импульс имеет общую трихордовую основу *f-b-g*. Организованный в разном ритме, трихорд и появляющиеся далее полные виды пентатоники *b* гун-группы содержат разные ладовые устои *f* и *b*, подчеркнутые продлением и заключающим положением в мотивах. Соответственно этому в *Moderato* лад определяется как *f* чжи-лад со звукорядом *f-g-b-c-d-f* (доминанто-мажорная пентатоника (Основы теоретического музыкознания, 2003, с. 54)), а в *Andante* – как *b* гун-лад со звукорядом *b-c-d-f-g-b* (мажорная пентатоника).

Дальнейшие преобразования трихордово-пентатонического комплекса связаны с тем, что в мелодии *Andante* пентатоника в ходе развития расширяется до гексатоники со звукорядом *b-c-d-f-g-a-b* при помощи добавления вводного тона к тонике – бьянь-гуна (звука *a*). Возникающий более напряженный ладовый колорит контрастирует крайним частям «Вариаций». В третьей части трихордовая основа пентатоники не обособлена на уровне мотивов, но также начинает мелодию – *f-f-b-g-f-b-g-f-d-c* – и охватывает весь звукоряд *f* джи-лада (Рисунок 4). Далее в коде утверждается *b* гун-лад.

В фактуре произведения господствует гомофония с линейными включениями. Линейность иногда усиливается в переключках ансамблевых партий (Рисунок 2, т. 4-5) или регистров и фактурных линий фортепиано (Рисунок 3, т. 5-8). Такие принципы организации музыкальной ткани восходят к китайскому народному приему «поочередного исполнения» песенных куплетов и их частей.

Рисунок 3. Чжан У. Вариации, *Andante* (вступление и основная тема)Рисунок 4. Чжан У. Вариации, *Allegro* (основная тема)Рисунок 5. Чжан У. Вариации, *Moderato* (вариация)

Смешанный тип фактуры взаимосвязан со смешанным типом ладогармонической системы, отличаясь некоторыми соответствиями. Партия кларнета и мелодические построения в партии фортепиано по фактурному выражению линейны, «горизонтальны», построены как монодические и/или гетерофонные образования. В их ступеневой организации главенствуют модальные закономерности пентатоники и гексатоники, мажорный лад (B-dur) полным звукорядом не представлен. В гомофонном многоголосии партии фортепиано преобладает функциональная тональность, обогащенная чертами модального мышления (о чем см. ниже), тональные закономерности получают «вертикальное» выражение: мажор представлен как гармонический лад (термин Т. С. Бершадской, альтернативный монодическим ладам) на уровне аккордики. Тональная организация проявляется в основном в автентических оборотах, сочетающих доминанту и тонику в основных видах и обращениях трезвучий (обычно в срединных и заключительных кадансах, проходящих оборотах и др.). Таким образом, во всей фактуре наблюдается распределение признаков модальности и тональности по разным голосам, линиям, пластам.

Мажор колорируется многообразными натурально-ладовыми элементами. Во-первых, некоторые вертикали, при преобладающем терцовом строении, стандартном для классической гармонии, имеют подобие пипа-аккордов / чу-тетраордов, включающих три / четыре звука (Пэн Чэн, 2013, с. 43). Это ассоциируется с народным музицированием, импровизацией в традиционном ладовом поле (термин И. И. Земцовского) пентатоники, трихорда, тетраорда и собирает звуки этих ладов по вертикали (Рисунок 2, т. 9 – *g-f-d, f-g-c*; Рисунок 5, т. 5 – *b-d-f-g* + проходящий звук *c* в мелодии).

Нетерцовые комплексы возникают в движении неаккордовых звуков (Рисунок 2, т. 14 – *a-d-g-c* → *a-d-g-b, a* – доминантовый бас + VI₃₅ с задержанием к терции). Тон бьянь-гун (звук *a*), не характерный для мелодии,

но встречающийся в аккомпанементе *Moderato* (Рисунок 5, т. 4, 10), добавляет чувство ладового напряжения, обогащает аккордовый колорит.

Во-вторых, закономерности натурально-ладовой гармонии проявляются в переменном количестве голосов. Поэтому вертикаль представлена аккордами, интервалами, мелодизированным двухголосием, монодией по звукам пентатоники (Рисунок 1 – *f-g-b-c-d-f*) или гетерофонией, обыгрывающей трихорд (Рисунок 6, т. 4 – *c-d-f*).



Рисунок 6. Чжан У. Вариации, *Moderato* (вариация, развитие)

В-третьих, натуральная ладовость проявляется в нетрадиционных для классики сопряжениях аккордов. Основой этого становится мелодизированный бас, иногда движущийся по звукам трихорда *b-g-f* в вариации *Moderato*, в начале *Allegro* (Рисунки 4 и 5) или пентатоники (Рисунки 2 и 6). В «Вариациях», наряду с кварто-квинтовыми, богато представлены терцовые соединения. Трезвучия Т и VI ступени замещают плагальные обороты в *Moderato* (Рисунок 2, т. 1-2) или переокрашивают продленную во времени ладовую функцию устоя в *Allegro*. Здесь чередование двух аккордов влияет на характер мелодических устоев, усиливает в *b* гун-группе переменность *f* джи-лада (*f-g-b-c-d-f*) и *g* юй-лада (*g-b-c-d-f-g*) (Рисунок 4, т. 1-4). Сходную роль играют и секундовые сочетания, например, в последованиях трезвучий VI ступени и D (Рисунок 3, т. 11; Рисунок 5, т. 9-10). В целом все это способствует тоникальности некоторых акцентированных или протяженных по ритму трезвучий, активизирует переменные функции. В дополнение к приведенным примерам таковы сочетания трезвучий VI и II ступеней (Рисунок 6, т. 3-4) или аккордов T-VI-III₆-D-T (Рисунок 3, т. 10-12).

Ресурсы натуральной ладовости, ослабляя тонально-функциональные связи, усиливают фонические свойства гармонии. Из побочных чаще используются трезвучия II, III, VI ступеней. Выразительной становится минорность их окраски в системе мажора. Созвучия пентатонического характера выделяются своими свойствами мягкого диссонирования. Все это согласуется с вниманием к звуку, колориту, тембру, типичному для китайской традиционной культуры. Значение тонкой, тщательной авторской работы с многоголосной фактурой заключается в том, что композитор снимает впечатление разнородности мелодии народного происхождения и гармонического сопровождения, созданного в соответствии с европейскими фактурно-гармоническими нормами. Тональный контекст наполнен модальными чертами, восходящими к китайским традициям ладового мышления.

Приемы варьирования, выражающиеся в фигуративности, орнаментике, различных пассажах по звукам пентатоники, прежде всего, присущи мелодическому развитию в партии кларнета. Оно напоминает о жанровости традиционного наигрыша. Композитор широко использует средства простого / вариантного повтора мотивов уже при экспонировании тем (Рисунок 4, т. 1-2), выстраивает периодические структуры, подобно фольклору, родственные или контрастные по ритму и мелодическому рельефу (Рисунок 3, т. 5-6 и 7-8).

Приемы развития многоголосной фактуры (фортепиано и обеих ансамблевых партий в целом) близки принципам строгих вариаций европейской классики XVIII – начала XIX века. Такова вариация на основную тему в *Moderato*. Для мелодии кларнета характерны орнаментика, ритмическое уплотнение, насыщение ее более мелкими длительностями, выразительными паузами. Для фортепианной партии характерно фактурно-гармоническое варьирование (ср. т. 1-4 Рисунков 2 и 5). В коде *Allegro* орнаментирование взаимодействует с полифонизацией фактуры – приемом скрытого двухголосия в партии кларнета (Рисунок 7, т. 4-10), что вносит многослойность, а в общее звучание – наполненность и масштабность, типичные для финальных частей и разделов.

Рисунок 7. Чжан У. Вариации, *Allegro* (кода)

Классические орнаментальные приемы развития обогащаются приемами, родственными китайской традиции. Мотивные переключки между партиями ансамбля, обновляющие мелодию *Moderato* при помощи триольных ритмических фигур, воспринимаются как вопрос и ответ, или как эхо в горах, имея изобразительный эффект. В мелодическом рисунке фигур присутствуют инонациональные штрихи, напоминая о йодлерах или подобных им образованиях (Рисунок 6, т. 1-3). Ближе к китайскому фольклорному стилю в этой части каденция кларнета, основанная на пентатонике (Рисунок 8), где композитор дает исполнителю свободное пространство для самовыражения: здесь можно добавить обработку музыкального тематизма согласно воображению исполнителя и пониманию произведения, ориентируясь на тон *f* как устой чжи-лада, чтобы сохранить стилевое единство с основным текстом произведения. Оттенок импровизационности, характерной для народной традиции, ощущается в ритмической свободе, вносимой ферматами, в приеме темпового *accelerando*.



Рисунок 8. Чжан У. Вариации, *Moderato* (каденция)

В целом в произведении принципы классического орнаментального варьирования и фигурирования фактуры органично объединяется со стилизацией народного импровизационно-вариативного стиля, связанного с устной природой фольклора.

В «Вариациях» раскрыты особенности тембра кларнета, всесторонне использованы особенности каждого регистра, что сделано в согласовании с жанровостью тематизма. Звучный низкий и насыщенный по тембру средний регистры сочетаются с тематизмом песенного характера. Светлый, отличающийся разнообразием колорита, верхний регистр преобладает в тематизме с прообразами танца и наигрыша. Артикуляционно-штриховая палитра, также соответствующая народно-жанровым прообразам, включает как приемы легато, так и разнообразие других штрихов, например стаккато, в сочетании с подвижностью и виртуозностью исполнения.

Знаменитый китайский музыкант Чжан Жэньфу отмечал, что «техника варьирования, используемая в «Вариациях на мотивы Субэя», отличается от европейской традиционной формы вариации... добавлением страстной части в середине. Тембрально был выбран самый приятный регистр кларнета, все это стало возможно благодаря тому, что автор сам как кларнетист очень хорошо знал особенности инструмента» (Чжан Жэньфу, 1962, с. 10). Произведение Чжана У стало началом перспективного развития данной сферы творчества в Китае, успешно совершенствуемой в дальнейшем.

Заключение

Итак, анализ музыкальной интонационности «Вариаций на темы Субэя» позволил выявить основы синтеза общеевропейского и этнически характерного слоев произведения. Единство столь разнородных элементов музыкального языка организовано композитором, прежде всего, в области ладогармонических средств: в партитуру введены знаковые, эмблематичные для выражения европейского и китайского национального стиля закономерности классической тональности и пентатоники. Если тональной системе свойственен внутренний динамизм гармонических функций, объединяющая роль ладового центра, то пентатоника более статична и менее централизована, политоникальна внутри гун-группы. Противоположность систем порождает сложности их совмещения, а органичность сочетания возникает в некоторых встречных явлениях.

Так, Чжан У преобразует, индивидуализирует гармоническую вертикаль нетипичными для европейской музыки, но национально ориентированными видами созвучий, вобравшими элементы звукоряда китайской пентатоники. Расширение круга побочных трезвучий (и, как следствие, использование их терцово-секундовых соединений, возникновение переменности функций) вызвано потребностью гармонизации, а именно, звукового соответствия аккордики с пентатонической мелодией. В то же время концентрация в основном на побочных трезвучиях при редком включении доминанты и субдоминанты, проявляющей тоникальные свойства, заметно ограничивает разнообразие гармонии. Пентатоника «сковывает» ее, в то же время способствуя диатонизации тональности, внося массу признаков натурально-ладовой (модальной) гармонии. Следовательно, классическая тональность активно преобразуется, «архаизируется» под влиянием пентатоники, а последняя, в свою очередь, несколько «модернизируется», дополняясь ярко тяготеющим вводным тоном к тонике. Это модифицирует стиль гармонического изложения в целом. Взаимодействие европейской и китайской стилистики наблюдается и в области фактуры, которая, имея гомофонную основу, включает отдельные черты монодического мышления, и в области формообразования, сочетающего сюитно-рапсодический и вариационный типы структур, и в области развития музыкального материала на основах классического и фольклорного принципов варьирования. Органичный синтез контрастных прообразов на уровне стилистики является показателем выработки своего рода системы музыкального мышления Чжана У.

Отчасти они согласуются с поисками его современников в жанре аранжировки. Ориентируясь на этот опыт, композитору в «Вариациях на темы Субэя» удалось сохранить одно из главных ее достоинств – бережное отношение к вводимому в произведение традиционному музыкальному материалу, что позволяет говорить

о фольклорно-этнографическом мышлении автора. Немногочисленные приемы стилизации в «Вариациях» (например, в вариации *Moderato*, отчасти во вступлениях первой и второй частей, коде, каденции солиста) позволили разнообразить этот стиль, но сохранить его единство. Стилистая «облегченность» произведения определена и начальным этапом профессионального развития кларнетной культуры Китая, и невысокими требованиями к навыкам игры на кларнете, на что не мог не ориентироваться автор как педагог. Тем не менее, его «Вариации» отразили тенденцию национализации музыкального творчества, сформировавшуюся в русле европейских влияний. В этом плане произведение является ярким и показательным образцом, центрирующим веяния времени. Все это, имея в то время экспериментальный характер, заложило основы китайской профессиональной музыки для кларнета и плодотворно сказалось на ее дальнейшем развитии.

Перспективы данного исследования многообразны. Во-первых, они связаны с общей музыковедческой проблематикой, лежащей, например, в области национального стиля, а также теории синтеза тональности и модальности/неомодальности на китайском материале. Во-вторых, перспективны вопросы частного, прикладного характера, такие как воплощение звукообразов, близких этническому духовому инструментарию, в профессиональном творчестве для кларнета. Историческое развитие пентатоники как кросс-культурного явления формирует проблемы ее типологии и национальной специфики в народных традициях Китая и других стран.

Источники | References

1. Абдуллина Г. В., Сунь Я. Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века // Манускрипт. 2018. № 11 (97). Ч. 2.
2. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 1994.
3. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: дисс. ... к. иск. СПб., 2008.
4. Гайдай П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. № 3 (88).
5. Го Хуа. О некоторых вопросах национализации искусства кларнета в Китае / на кит. яз. // Большая сцена. 2012. № 5.
6. Грушко Г. И. Музыкальный стиль в истории европейской культуры: эволюционно-синергетический подход: автореф. дисс. ... к. иск. Саратов, 2011.
7. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дисс. ... к. иск. Н. Новгород, 2017.
8. Данилова А. В. Китайская композиторская школа: традиции и современность. 2019. URL: <https://interactive-plus.ru>
9. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дисс. ... д. иск. Новосибирск, 2005.
10. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века. Астрахань, 2004.
11. Ли Хуашань. История кларнетного искусства / на кит. яз. // Мир литературы и искусства. 1987. № 1.
12. Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления: автореф. дисс. ... к. иск. Новосибирск, 2019.
13. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дисс. ... к. иск. СПб., 2016.
14. Ма Ни. О создании и исполнении «Вариаций на мотивы Субэя» для кларнета / на кит. яз. // Мир музыки. 2012. № 8.
15. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003.
16. Основы теоретического музыкознания / под ред. М. И. Ройтерштейна. М.: Academia, 2003.
17. Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2013.
18. Самохина Н. Н. Особенности формирования традиционной китайской ладовой системы // Современная культура и образование: история, традиции, олимпиады: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (г. Луганск, 13 декабря 2018 г.). Луганск: Книта, 2019.
19. Тихомирова Н. Ф. Национальный стиль музыкального искусства в контексте исторического развития мировой культуры. 2019. URL: <https://fki.lgaki.info/2019/11/19/национальный-стиль-музыкального-иск/>
20. У На. Прелюдия Дин Шан Дэ ор. 3 № 1: прообразы, аллюзии и наблюдения // Musicus. 2009. № 3.
21. Фу Цян. Европейский кларнет и его функционирование в художественной культуре Китая XX - начала XXI в.: автореф. дисс. ... к. иск. Мн., 2017.
22. Хань Гохуан. Первый китайский симфонический оркестр - Пекинский оркестр Харта / на кит. яз. // Музыкальные исследования. 1990. № 2.
23. Хоу Чанджи, Черная М. Р. Историографический очерк о выдающихся китайских кларнетистах-педагогах, методистах и исполнителях // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 42.
24. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2014.

25. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуаньжэнь и У Цзуцзян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2013.
26. Чан Лиин. Народная песня как феномен китайской музыкальной культуры: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2007.
27. Чжан Жэньфу. Обзор трех соло для кларнета / на кит. яз. // Народная музыка. 1962. № 9.

Информация об авторах | Author information



Чжан Мини¹

¹ Цицикарский университет; Хабаровский государственный институт культуры



Zhang Mingyi¹

¹ Qi qihar University; Khabarovsk State Institute of Culture

¹ 417998419@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.09.2021; опубликовано (published): 29.10.2021.

Ключевые слова (keywords): кларнет; камерно-инструментальные произведения; китайский фольклор; clarinet; chamber instrumental works; Chinese folklore.