

RU

Монгольские национальные прообразы в произведениях для кларнета китайских композиторов (1950-1960-е годы)

Чжан Мини

Аннотация. В произведениях 1950-1960-х годов, созданных для кларнета композиторами Китая, широко развиты фольклорные прообразы множественного этностилевого спектра. Цель статьи - выявление основ взаимодействия фольклорных элементов китайско-монгольского генезиса в контексте западных композиционных норм. Научная новизна состоит в том, что произведения Синь Хугуан, Ван Яня на монгольские темы впервые исследованы с позиций этностилевого синтеза и введены в российское музыковедение. В результате сделан вывод о гармоничном сочетании традиционного национального музыкального материала монодической, модальной природы в системе европейско-многоголосия и классико-романтической тональности.

EN

Mongolian Pro-Images in Chinese Composers' Clarinet Works of the 1950-1960s

Zhang Mingyi

Abstract. Chinese composers' clarinet works of the 1950-1960s contain a wide spectrum of traditional folklore images. The paper aims to reveal the interaction of Chinese-Mongolian folklore elements in the context of Western compositional norms. Scientific originality of the study lies in the fact that for the first time in domestic musicology "Mongolian" works of Xin Huguang and Wang Yan are analyzed through the prism of ethno-stylistic synthesis. The conducted research allows concluding that national musical material of monodic, modal nature is harmoniously combined with European polyphonic tradition and classical romantic tonality.

Введение

Основой современного успешного развития музыки для кларнета в Китае являются процессы, характерные для композиторского творчества предшествующих десятилетий. В период 1950-1960-х годов четко обозначилась тенденция синтеза фольклора и профессиональной европейской музыкальной стилистики. Сами народные прообразы, представленные в произведениях в жанровом и региональном разнообразии китайской традиционной музыкальной культуры (песня, танец, повествование, музыка Пекинской оперы), отличались свойством полиэтничности. В произведениях вовлекались образцы китайского фольклора (хань-нации) наряду с фольклором национальных меньшинств, в частности монголов. Этому способствовали исторически сложившиеся диффузные китайско-монгольские процессы в области традиционной музыки, в частности инструментальной (Чжен, 2012, с. 226). Композиторское творчество КНР отразило эту форму межкультурных связей в жанрах и формах европейского музыкального профессионализма.

Актуальность данной статьи связана с определением стилевой специфики творчества для кларнета композиторов Китая при их обращении к фольклорным источникам двойственного китайско-монгольского характера. Среди задач исследования – анализ музыкальной стилистики на примере произведений Синь Хугуан и Ван Яня в аспекте синтеза монгольской фольклорной основы и авторского контекста, опирающегося на китайскую национальную традицию и нормы европейского письма. Наряду с этим поставлена задача выявления общих основ и различий в трактовке фольклора композиторами. Их имена и творчество, практически неизвестные в России, вызвали необходимость кратких биографических сведений об авторах, в том числе о путях постижения ими фольклора. Методологической основой статьи стали приемы целостного и сравнительно-типологического анализа, согласующиеся с характеристикой каждого из произведений и выявлением в них общего и особенного.

В качестве теоретической базы, во-первых, выступают исследования Чан Лиина (2007) по китайскому и работы Г. В. Абдуллиной и Лю Илуня (2019) по монгольскому фольклору. Среди широко распространенных

вокальных жанров последнего – жанры протяжной (https://ru.wikipedia.org/wiki/Протяжная_песня) и короткой песен, а также инструментальной музыки (<https://ru.wikipedia.org/wiki/Моринхур>; Туваанжав, 2017). Вторых, ценны работы И. А. Чжен (2012), Сунь Я (2019) по китайско-монгольским взаимодействиям в традиционном и профессиональном музыкальном искусстве, где прослежены общие закономерности на межэтническом уровне и европейские влияния в композиторском творчестве. В-третьих, прообразы фольклора в произведениях для кларнета Синь Хугуан и Ван Яня представлены в виде цитат и воссоздания фольклорного жанра на авторском материале. Поэтому для оценки авторских методов работы с фольклором привлечены теоретические положения его переинтонирования. Обращаясь к классике российского музыковедения, отметим, что И. И. Земцовским (1978) процесс трансформации определен как «простое» и «сложное» переинтонирование. Г. Л. Головинский (1981) охарактеризовал приемы авторского переосмысления как «заимствование», «обобщение», «трансформацию». Это соответствует цитированию и моделированию автором фольклорного жанра при возрастающей степени свободы обращения с элементами народной традиции.

Практическая значимость состоит в применении данных материалов в историко-теоретических курсах вузов КНР и РФ: музыки второй половины XX – начала XXI века, музыкальных стилей и жанров, исполнительского искусства на духовых инструментах, в курсах народного музыкального творчества и анализа музыкальных произведений, а также в практике преподавательской и научно-исследовательской работы автора статьи, связанной с дальнейшим осмыслением тенденций развития профессиональной инструментальной музыки в Китае и мире.

Начальным периодом творчества для кларнета китайских композиторов стало время 1950-1960-х годов. Определяющей чертой произведений первого из авторов, создавших для этого инструмента свои пьесы, Чжана У (Чжана Ву), явилось объединение фольклора одного из регионов Китая с европейскими приемами письма (Чжан Мини, 2021). Композиторы Синь Хугуан (в «Рондо», «Монгольской серенаде», «Степной песне») и Ван Янь (в «Песне табушника») расширили этнический спектр прообразов, совместив китайские и монгольские истоки. Это положило начало использованию элементов народной музыки национальных меньшинств Китая в произведениях для кларнета и фортепиано.

Основная часть

Синь Хугуан (1933-2011) родилась в провинции Цзянси, уезд Ванцзай. В 1951 году поступила в Центральную музыкальную консерваторию в Пекине на композиторский факультет (класс преподавателей Цзян Динсяня, Чэнь Пэйсюня). В 1956 году после написания симфонической поэмы «Гада Мэйлинь» к ней пришел успех. Окончив обучение, Синь Хугуан на 26 лет уехала в автономный район Внутренняя Монголия на севере Китая, где работала композитором во Внутреннемонгольском ансамбле песни и танца, затем перешла на преподавательскую работу во Внутреннемонгольское художественное училище, вернувшись в Пекин в 1981 году (<https://baike.baidu.com/item/辛沪光/1232653?fr=aladdin>).

Первые произведения для кларнета и фортепиано появились еще в 1955 году. Пробой пера стало автобиографическое «Рондо», выразившее лирическую гамму чувств Хугуан к молодому человеку, монголу по этническому происхождению Бао Юйшаню (Наду Мудэ), впоследствии ее мужу. Пьеса была преподнесена ему как профессионалу-кларнетисту в качестве подарка. Интерес к монгольской культуре в этом и других произведениях – «Монгольской серенаде» и «Степной песне» – во многом определил особенности творческого почерка композитора в целом (Лю Ян, 2018). Постигание традиции, с ее пентатоничностью, особенностями мажорного и минорного ладов, линейностью мелодического мышления, синтезировалось со спецификой китайского национального и европейского стилей, поисками в области тембра кларнета.

В образном содержании лирической «Монгольской серенады» для кларнета и фортепиано Синь Хугуан (1956) нашли отражение укорененные в китайском менталитете мировоззренческие и эстетические ценности, мысли о гармонии Неба, Земли, Человека (Чжен, 2006, с. 12). Музыкальным выразителем этих начал стала используемая в произведении цитата народной песни «Встреча в обо» (Рисунок 1а), популяризированная в аранжировке Тун Фу как «Дует мужчины и женщины» из его музыки к фильму «Степные люди» (слова Хай Мо). Цитата – это яркий образец протяжных монгольских песен (урт-дуу). Их мелодика имеет мажорный или минорный колорит, большой диапазон, сложный ритмический рисунок, богатую орнаментацию (мелизмы, трели, морденты) (https://ru.wikipedia.org/wiki/Протяжная_песня), являющуюся как самостоятельно выразительной, так и возникающей вследствие вариантных процессов, специфичных для данного жанра.



Рисунок 1а. Народная песня «Встреча в обо»

Такова по своему стилю основная тема произведения – А (Рисунок 16), объединяющая лирику и повествование, построенная на сочетании натурального и гармонического видов минора (*g-moll* в партии фортепиано) и пентатоники *g* юй-лада *b* гун-группы (см.: (Пэн Чэн, 2013, с. 10)) со звукорядом *g-b-c-d-f-g* (в партии кларнета), что объединяет монгольское и китайское национальные начала. Выразительны как мелодический рельеф темы, развивающейся циклически и волнообразно, так и ее диапазон, уже в первом шаге охватывающий восходящую октаву и растущий до децимы и шире.

The image shows a musical score for the main theme of 'Mongolian Serenade' by Sun Huguang. It is written for Clarinet and Piano. The tempo is Moderato (quarter note = 80). The piano part is in G minor (g-moll). The clarinet part features a pentatonic scale (g-b-c-d-f-g). The score includes markings such as 'mf', 'espressivo', 'rit.', and 'A tempo'.

Рисунок 16. Синь Хугуан. «Монгольская серенада» (основная тема)

Среди примечательных ладоинтонационных черт – повторение нисходящего от тоники или опевающего ее трихорда (*g-f-d* или *f-g-b-g*), а также аллюзии на секстовые лирико-романсовые мотивы от V к III ступени (Рисунок 16, т. 8, 10-12, 16). Композитор сохраняет двухтактовое ритмическое продление опорного тона в мелодических каденциях предложений как типичный прием ладовой организации традиционного напева вокруг устоя. Его смена в первых четырех предложениях: *g – d – d – g* означает переменность внутри *b* гун-группы: *g* юй-лад – *d* цзюе-лад – *d* цзюе-лад – *g* юй-лад (Рисунок 16, т. 11-12, 17-18, 23-24, 29-30).

В трактовке Синь Хугуан патетический оттенок народного прообраза усилен подчеркиванием синкоп и ритмического разнообразия мелодии на фоне равномерности аккомпанемента, а также «нестандартным», редким с точки зрения европейских норм композиции строением шеститактового предложения, неравномерно цезурированного на фразы по два и четыре такта, но типичным в монгольской традиции. В фольклорном тематизме (термин Е. А. Ручьевской) других китайских композиторов эта особенность также отмечается в нерегулярности метроритмики, переменных размерах (Сунь Я, 2019, с. 127). Многоголосное фортепианное сопровождение включает черты европейской ладовой системы, ведущей из которых является движение к тональному центру, направляемое звучанием гармонического доминантсептаккорда, переходящего в тонику в заключительных каденциях периодов и простых форм. Подобные классические обороты стабилизируют лад в системе «рыхлой», по определению Ю. Н. Холопова, тональности (1988, с. 385-387).

Начальные и срединные гармонические построения интересны внедрением разнообразной аккордовой периферии, наряду с главными трезвучиями подробно и тщательно гармонизирующей мелодию и следующей за всеми изменениями в звучании пентатоники и ее тоникальных опор. Например, в первом предложении периода – это: $t_{35}-III_{35}-d_{35}^{nat.}-t_{35}-II_{56}$ (без терции, звука *es*, нарушающего ангемитонную основу лада). Во втором предложении к ним добавляются d_{46} , во второй части простой двухчастной формы, в которой изложена основная тема, – $s_7, S_{35}^{maj.}$. Обилие таких аккордов, плагальность срединной каденции ($t_{35}-II_{56}$), редкое появление гармонической доминанты в конце периода и активная переменность функций вызывают тональную многозначность *g-moll* и *d-moll* (например, Рисунок 16, т. 13-18 могут трактоваться в двух названных тональностях: *g-moll*: $t_{35}-t_6-d_{46}-t_{35}-D_{35}-D_7 = d-moll$: $s_{35}-s_6-t_{46}-s_{35}-T_{35}-D_7 \rightarrow s$). Это нейтрализует ладофункциональные

связи, но обогащает тему аккордовыми сочетаниями натурально-ладового характера, не свойственного классическим основам ладотональности, и вносит красочность.

Данные приемы напоминают о «резонансном» типе гармонизации мелодии (Друкт, 1986), в чем возникают аналогии с опытом обработки фольклора русскими композиторами второй половины XIX века – своего рода «художественной рецепции идей наследия русской... школы в творчестве китайских композиторов» (Дубровская, Чжао Юн, с. 125). Русскому опыту в пьесе Синь Хугуан созвучно включение ступеней пентатоники в качестве какого-либо аккордового звука в вертикаль и применение ее трезвучного типа. Основная тема демонстрирует глубокий синтез восточной пентатонической модальной и западноевропейской тональной систем.

При переизложении в партии фортепиано (A_1) тема сохраняет все прежние характеристики. Но к ней присоединяется выразительный контрапункт кларнета, и несколько меняется вид фактуры в гармонической фигурации сопровождения. Это соответствует монгольской традиции, «где песни исполняются в сопровождении народных инструментов, обогащаясь при этом орнаментальными подголосками» (Ряузов, 2021). Контрапункт кларнета обобщает наиболее значимые интонации, среди которых нисходящий от тоники трихорд и трихордопение, а также широкая интервалика с ее выразительным рельефом и регистровыми перепадами при мягкой, имеющей песенные истоки, артикуляции. Тем самым композитор создает подобие традиционного музицирования в единой интонационной сфере.

Свойственная основной теме лирико-психологическая образность, отражающая мир человека с его земными чувствами, сменяется рядом бытовых зарисовок (также с символикой «земного»), которые образуют составную середину. Экспонирование трех новых контрастных тем b , c , d (Схема 1) переводит условный лирический сюжет произведения в русло повествовательности.

Схема 1. Формообразование в «Монгольской серенаде»

форма	сложная трехчастная форма								
	1 ч.		2 ч.			3 ч.			
разд.	вст.	экспозиция		составная середина			Переход	Реприза	Кода
		A	A_1	b	c	D		A_2	
тт.	1-6	7-56		57-74	75-82	83-92	93-97	98-121	122-135
		пр.2-ч.	пр.2-ч.	пр.2-ч.	период	период с доп.		пр.2-ч.	
ф.вт.пл.		A	A_1	b	c	$b_1 \rightarrow d$		A_2	
		1		2	3	2		1	
		черты зеркальной симметрии							
тон.пл.		g-moll		$c \rightarrow g \rightarrow c$	$c \rightarrow g \rightarrow c$	$c \rightarrow Es \rightarrow c$	\rightarrow	g-moll	
гун-гр.		b		es, b, es	es, b, es	es		b	
гун-дяо (зв-д)		g юй-лад $g-b-c-d-f-g$		1, 2, 3	4, 5, 6	7, 8, 9		g юй-лад $g-b-c-d-f-g$	
		см. примечание ниже							
		Примечание: 1, 3, 4, 6, 7, 9 – с юй-лад $c-es-f-g-b-c$; 2, 5 – g юй-лад $g-b-c-d-f-g$; 8 – es гун-лад $es-f-g-b-c-es$. Жирным шрифтом отмечен устой звукоряда.							

Тема b имеет конкретно-изобразительный характер, символизируя мужское начало *ин*. Мелодия воссоздает стиль коротких монгольских песен (богино-дуу), «более простых по ритму... и построению» (Ряузов, 2021). Тема кларнета (первый период) складывается из лаконичных двутактов, ритм которых повторяется точно или вариантно (Рисунок 2, т. 5-6, 7-8, 9-10), а сопровождение представляет собой отрывистые аккорды, разделенные паузами. Вместе с движением шестнадцатыми в переключках партий эти средства создают картину быстрого движения, стремительной скачки.

Четырехтактовая трель кларнета на юй-тоне c – ладовом устое темы (Рисунок 2, т. 13-16) – напоминает о традиционных реалиях, связанных с культом лошади у монголов, о тембре моринхура – двухструнного смычкового народного инструмента. Его название (морь, морин – конь, хуур – музыкальный инструмент), внешний вид («головка грифа традиционно изготавливается в виде головы лошади»), приемы игры и тембр семантически связаны с прообразом культового животного. Звук моринхура в монгольской поэзии «сравнивается с лошадиным ржанием или с дуновением ветра в степи» (<https://ru.wikipedia.org/wiki/Моринхур>), что и сымитировано композитором при помощи европейского инструментария.

Следующая тема c , словно олицетворяя женское начало *янь*, двойственна в своем эмоциональном наполнении: она лирически проникновенна, нежна (*dolce*), но и печальна, беспокойна. Источником этого является равномерное движение триолями при минорном колорите музыки, характеризующем и пентатонику, в российской теории музыки – минорную (Пэн Чэн, 2013, с. 11) (Рисунок 3).

В мелодии общий звукоряд с юй-лада $c-es-f-g-b-c$ (es гун-группы), затем g юй-лада $g-b-c-d-f-g$ (b гун-группы) складывается не из движения по звукам пентатоники, как было в остальных темах произведения, а из различных трезвучий, в основном минорных, оттеняемых мажорными. Трезвучная основа партии кларнета несет в себе семантику народного инструментального наигрыша. Высокий регистр ассоциируется с игрой на традиционных духовых, а арфообразная фортепианная фактура – на струнных инструментах. В монгольской культуре это, к примеру, лимба – род флейты (Сунь Я, 2019) и ятаг – щипковая цитра (https://ru.wikipedia.org/wiki/Монгольские_музыкальные_инструменты).

Allegro mosso $\text{♩} = 120$
f da p
f da p
f
rit.

Рисунок 2. Синь Хугуан. «Монгольская серенада» (середина, тема b)

p dolce
p dolce

Рисунок 3. Синь Хугуан. «Монгольская серенада» (середина, тема c)

ff con fuoco
rit.
rit.
poco a poco accel.
mp cresc.
mp cresc.

Рисунок 4. Синь Хугуан. «Монгольская серенада» (середина, тема d)

Тема d интонационно связана с темой b. Различие их начальных мотивов заключается лишь в интервальном объеме – квинтовом и октавном (ср. Рисунок 2, т. 5 и Рисунок 4, т. 3). Последующая индивидуализация развития приводит к образованию самостоятельной мелодии (b₁→d; схема 1; Рисунок 4, т. 4 и далее). Тем не менее, тема d несет ощущение драматургической репризности, возвращая мужественный образ.

«Микросюита» середины оттеняет лирико-пасторальную образность основной темы в общей динамической репризе (A₂). Патетика звучания достигается фактурно-ритмическим варьированием сопровождения в виде волнообразных пассажей секстолями (как отголоска темы c) и октавно-унисонным изложением мелодии в обеих партиях (Рисунок 5). Это согласуется с чертами монгольской буколической песни, с «ее высокой торжественностью и приподнятостью», передачей «радости и ощущения простора... степи» (Абдулина, Лю Илунь, 2019, с. 107). В произведении нашел многостороннее отражение хорошо знакомый композитору простой образ жизни монгольского народа, его горячий темперамент и свободолюбивый характер. Наряду с этим, образ высокой духовности в репризе может служить и символом единения Человека и Неба.

Рисунок 5. Синь Хугуан. «Монгольская серенада» (середина, тема d)

«Серенада» строится по принципу сложной трехчастной формы. Однако составной характер развернутой середины, подобный организации рапсодических форм западноевропейских композиторов-романтиков XIX века, усложняется интонационной аркой и внутренней репризностью b с b₁→d. Это создает во всем произведении форму второго плана с чертами зеркальной симметрии (Схема 1).

Ладотональность построена на гибком сочетании гармонической европейской системы и пентатонических звукорядов. Смена тональности сопровождается сменой гун-тона и звукоряда внутри гун-группы или сменой самой гун-группы (Схема 1; устои звукоряда отмечены жирным шрифтом). Наблюдается соответствие мелодических устоев тонике гармонических, по определению Т. С. Бершадской, ладов, противоположных по функциональным характеристикам монодическим ладам (Бершадская, 1985, с. 92), которые в пьесе репрезентирует пентатоника. Четкость тональных смен напоминает об иных, отличающихся от китайских, основах монгольской музыкальной традиции, выраженной Синь Хугуан в яркой мажорной или минорной определенности ладового строя музыкальных тем.

К ресурсам монгольского фольклора обратился и композитор высшей государственной категории, член Китайской ассоциации музыкантов, консультант Шэньсийской ассоциации музыкантов, почетный главный редактор журнала «Мир музыки» Ван Янь (р. 1931; имя при рождении Ван Цзисян, творческие псевдонимы Сунь Ци, Сун Тао, родился в провинции Шэньси, уезд Суйдэ). Во время обучения в начальной и средней школе Ван Янь получал навыки хорового дирижирования, в дальнейшем имел богатый опыт музыкального исполнительства: в 1945 году поступил в Образцовый художественный ансамбль уезда Суйдэ, а в 1947 году занял должность исполнителя в Региональном художественном ансамбле того же уезда. В 1950 году композитор работал дирижером в оркестре Северо-западного художественного ансамбля. В 1956 году поступил на курсы Китайского симфонического оркестра для обучения дирижерскому искусству у немецкого дирижера профессора Гослинга, что стало основой успешного руководства Шэньсийским оркестром (<https://baike.baidu.com/item/王焱/497113?fr=aladdin>).

Параллельное изучение композиции привело Ван Яня к пониманию важности фольклора как источника стилевой оригинальности творчества. Так, в 1952 году он собирал народные песни в провинциях Цинхай, Ганьсу. Экспедиция по собиранию фольклора в скотоводческий район Цингань в том же 1952 году позволила композитору «на себе почувствовать кочевую жизнь монголов и тибетцев, постичь особенности их характера» (Ван Янь: материалы..., 2015).

Результатом экспедиционной работы явилось создание «Песни табунщика» для кларнета и фортепиано (1962). Яркие впечатления от фольклора и народного быта совместились со стремлением композитора как опытного исполнителя представить практически «все инструментальные техники и выразительные приемы кларнета», благодаря чему пьеса прочно вошла в учебный и концертный репертуар. С 1989 года партитура после посещения Ван Янем Германии хранится в Дрезденском музыкальном музее (Ван Янь: материалы..., 2015).

Программное начало «Песни табунщика», представленное общим заглавием и наименованиями разделов, восходит к традициям кочевого быта, национальному менталитету, среде обитания монголов, восхищению «героя» и автора пьесы природными степными далями. Программность имеет также и внутримызыкальный характер, определяемый богатством фольклорных прообразов. Среди них, во-первых, цитаты крестьянских (деревенских) монгольских протяжных и коротких, мажорных и минорных песен, а также авторский оригинальный фольклорный тематизм. Во-вторых, это элементы китайской музыкальной традиции: ладовые ресурсы пентатоники, особенности ритмики. В-третьих, фактурно-тембровые особенности народного инструментализма. Объединяющей основой стал национальный (или наднациональный / инонациональный для композитора) контекст европейских композиционных норм письма в области гармонии, формообразования, фактуры.

Образность произведения представлена в четырех разнохарактерных разделах, отразивших степной рассвет – символ начинающегося нового дня из жизни табунщика, беззаботную радостную песню пастуха, погоню на лошади за табуном и возвращение с вечерней зарей.

Первый раздел «Степной рассвет» (*Lento tranquillo*) воссоздает картину пробуждения природы. Пейзажно-изобразительный эффект застывшей предутренней тишины возникает в кратком вступлении и сопровождении всей основной темы благодаря фортепианному тремоло в высоком регистре. Построенное на звуках *g* и *d* в виде двойной педали *g* юй-лада *b* гун-группы, оно идентично тонико-доминантовой педали *g*-moll, статичной и одновременно напряженной в своей гармонической функциональности.

В основной теме кларнета композитор, не цитируя народную мелодию, воплощает типичные для монгольской песенности традиционные черты. В частности, мелодический рельеф начальных интонаций, ритмика темы близки одному из образцов фольклора – песне «Богатый и необъятный Алашань» (Рисунок 6а). Проявляют себя и типовые интонационные формулы народной песни «Встреча в обо», в частности ее кадансы, приводящие к ладовым опорам *g*, *d* по звукам трихордов *c-b-g* или *g-f-d* в завершениях предложений (ср. Рисунок 1а, т. 5-6, 11-12 и Рисунок 6б, т. 8-9).



Рисунок 6а. Народная песня «Богатый и необъятный Алашань»

Композитор вводит в свою тему (Рисунок 6б) характерные для народного образца квартовые интонации, мелизмы (форшлаги вместо мордентов), имитирует импровизационную свободу изменчивой, подчас нерегулярной метроритмики и свободного вариантного развития, фиксируемого длительными остановками на ладовых устоях. При этом типовые для мажорных песен мотивы (например, в песне «Богатый и необъятный Алашань») композитором переинтонируются в стиле минорных. Большой звуковой объем «волн» мелодической линии, развиваемой в стиле протяжных монгольских песен (урт-дуу), обусловил уже в экспозиции темы подключение значительной части диапазона кларнета.

Авторское совмещение признаков двух монгольских жанров (при главенстве прообраза протяжных минорных песен) дополняется пентатоникой *b* гун-группы, являющейся ладовой основой практически всего произведения. Взаимодействие минора и пентатоники отражает полиэтническую сущность прообраза, характеризующую традиционную музыку Алашаня – одного из аймаков (округов) Внутренней Монголии.

Для объединения монодической и многоголосной инструментальных партий кларнета и фортепиано на звуко-рядном уровне композитор вводит плагальные обороты у фортепиано. Примечательно, что вертикальные структуры тоники (Рисунок 6б, т. 1-3) и субдоминанты (Рисунок 6б, т. 4) одинаковы по звуковому составу, принадлежащему *b* гун-группе: *b-c-d-f-g*. Но в аккордах собраны разные лады этой группы: тонике *g*-moll соответствует *g* юй-лад *g-b-c-d-f*, субдоминанте – *c* шан-лад *c-d-f-g-b*. Опорные тоны ладов усилены линией баса, а звуко-ряд вырисовывается и при перемещениях аккордов фортепиано, и в мелодии кларнета, также отличающейся квартовой переменностью опорных звуков гун-группы – *g-c*. В заключительном кадансе (Рисунок 6б, т. 7-10) при помощи обновленной трактовки звуко-рядного «рисунка» пентатоники возникает новый стилизованный нюанс. Композитор акцентирует не аккорды, а некоторые интервалы: квинты (и их параллелизм; Рисунок 6б, т. 7), сексты, октавы, создавая из них основу гармонической фигурации, что вводит в сферу легких импрессионистических аллюзий.

(草原黎明)
Lento tranquillo $\text{♩} = 48$

Рисунок 6б. Ван Янь. «Песня табунщика» (первый раздел)

Второй раздел «Песня табунщика» (Adagio) представляет собой поэтичный пейзажно-психологический этюд. При сохранении всех прежних фактурно-гармонических характеристик музыкальной выразительности композитором сделан упор на акцентировании жанровой специфики протяжных монгольских песен как мелодически предельно свободного, импровизационного явления в фольклоре. Своего рода «ариозо» кларнета строится на развитии темы первого раздела «Степной рассвет», приобретающей в Adagio вид пластичной, неуловимо изменчивой в своих трансформациях мелодии, «прорастающей» в процессе деривации новыми мотивами на основе предшествующих. Тирадно обновляемое в начале каждого предложения содержание мотивов «рифмуется» сходными кадансами. Подобие составляющих их звуков трихорда *c-b-g* устанавливает интонационные связи и между предложениями мелодики второго раздела, и с основной темой первого раздела произведения (ср. Рисунок 6б, т. 8-9 и Рисунок 7, т. 7-8). В мелодическом развертывании задействована значительная часть диапазона кларнета, его низкий и средний регистры ($d - g^2$), что показательно для урт-дуу как жанра вокального. Нашли воплощение и такие черты жанра, как разнообразие ритмических рисунков, переменность метроритма ($\frac{4}{4}, \frac{2}{4}$), неквадратность структур, оформленных в трехтактовые предложения, переменность ладов *b* гун-группы: *g* юй-лада и *d* цзюе-лада (т. 11-25 и 26-37 партитуры). Благодаря яркости обаятельной мелодии кларнета, сопровождаемой мягко синкопированными аккордами фортепианного аккомпанемента, фольклорная жанровость приобретает черты проникновенной элегии. Однако смена лада, небольшое нарастание динамики, сопровождающиеся повышением регистра, приводят к более светлому завершению Adagio, ассоциируясь и с наступившим рассветом, и с выходом из состояния лирического погружения в образ.

В организации музыкальной ткани двух первых разделов пьесы наблюдается общая закономерность: мелодия кларнета развивается в сопровождении более или менее статичного фона – педали, органного пункта (в первом разделе), повторяющихся аккордов (во втором разделе). В этой особенности, помимо песенного, проявляется инструментальный прообраз наигрышей на цууре. Их «вокально-инструментальная природа... сформировала особый вид двухъярусной фактуры» как сочетания «голосовой педали... в технике традиционного монгольского горлового пения» (нижний ярус) и мелодии наигрыша на цууре (верхний ярус) (Туваанжав, 2017, с. 8-9).

Третий, самый протяженный раздел «Погоня на лошади» (Allegro), являясь смысловым центром пьесы, составляет яркий контраст двум предыдущим лирико-созерцательным разделам. Соответственно динамичному образу – картине быстрой скачки – меняется фольклорно-жанровый прообраз, теперь напоминающий об инструментальном наигрыше. В авторском тематизме очевидны прямые ассоциации с импровизацией на моринхуре талантливого исполнителя Ци Баолигао «Бег десяти тысяч лошадей» (Рисунок 8а). Наигрышу присуща изобразительная атрибутика бега (в равномерности ритма), необузданной энергии (в пунктирных ритмах, мелодических скачках), ржания скакуна (трели, морденты, глиссандо).

Композитор цитирует не весь текст наигрыша, а избирает формульные интонации и типовые композиционные приемы (Рисунок 8б). В создании образа первенствует ритм, сочетающий противоречивые качества

акцентной регулярности при повторе мелодических фраз и фигур аккомпанемента и нерегулярности синкопированных аккордов сопровождения. Репрезентативностью народно-инструментального стиля обладает и все то, что направлено на создание изобразительных эффектов: морденты и трелеобразные фигуры, мотивы кружения и пассажи со скачками, различного вида скольжения (то в виде хроматического звукоряда, то в виде глissандо), а также имитации в сольной партии игры на двух струнах моринхура с квартвым или квинтовым шагом мотивов. Связывая устную и письменную традицию, в произведении претворяется принцип точного или варьированного повтора построений со сменой ладовых устоев, эквивалентный секвентному развитию, а стаккатная артикуляция кларнета отображает в звуках цокот копыт. Такие средства, как интенсивное движение звукорядов гун-группы, тональностей, резкий контраст регистров и широких скачков, восходят к общему свойству фольклорной импровизационности.

11 Adagio ♩ = 56
Clarinet
Piano

15 Cl.
Pno.

19 Cl.
Pno.

Рисунок 7. Ван Янь. «Песня табунщика» (второй раздел)

4 f p f

7

10

32

38

43 p

Рисунок 8а. «Бег десяти тысяч лошадей» (музыка Ци Баолигао, фрагменты)

Рисунок 86. Ван Янь. «Песня табунщика» (третий раздел, начальная фаза)

Уже в начальной фазе раздела (т. 38–67 партитуры) динамизации образа служит модуляционный процесс. Квартвовый шаг в смене гун-групп / юй-ладов как средство подчеркивания плагальности свидетельствует об углублении в субдоминантовую ладотональную сферу, напоминая, в частности, и о тональной логике сонатных разработок (т. 45–49 в Схеме 2).

Схема 2. Модуляционный процесс в «Песне табунщика»

	третий раздел (фрагменты)							
гун-группы	<i>b</i>	<i>es</i>	<i>b</i>	<i>es</i>	<i>as</i>	<i>es</i>	<i>as</i>	<i>b</i>
юй-лады	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>f</i>	<i>g</i>
такты	38-39	40-44	45-46	47	48-49	50-52	70-71	74-76

Стремление показать минорность, а не только пентатоничность ладового колорита, важно для композитора. Из пяти возможных в гун-группе ладов активно вводятся лишь юй-лады (к примеру, с юй-лад *es* гун-группы строится как звукоярд *c-es-f-g-b*) при редком обращении к другим видам. С целью ясно очертить минорную основу композитор ограничивается ангемитонными тетра хордами, как, например, *c-es-g-b*, что унифицирует звуковой состав всей музыкальной ткани (т. 40–43 партитуры; Рисунок 86). В тетра хордах фактурными средствами автор подчеркивает «сердцевину» минорности – трезвучную основу гармонии и мелодии – *c-es-g* в обеих партиях. Четвертый тон звукояряда *b* не участвует в образовании вертикалей (формально складывающихся в септаккорды, малые минорные по структуре). Имея мелодическое происхождение, он трактуется как вводный тон к устью *c*, развиваясь в трихорде *g-b-c*. Изложение трихорда в разных направлениях (в партии кларнета в восходящем, а фортепиано – в нисходящем) сродни приемам фольклорного импровизиционного музицирования в едином ладовом поле (термин И. Земцовского), а также приемам разнотемного полифонизированного «интонационно-мотивного варьирования» (Бочкарева, 1971, с. 241) в стиле Б. Бартока. Вследствие большесекундового расстояния ступеней *b-c* сохраняется натурально-ладовый облик минора, присущий и редким здесь гемитонным гексахордам (*g-b-c-d-es-f* – т. 46, *c-d-es-g-as-b* – т. 52) с ходами по I-VII-VI-V ступеням в басу, напоминающими фригийский оборот.

В серединной фазе (*meno mosso*; т. 68–94 партитуры) замедление движения проявляется в ритмических остановках, укрупнении фраз, волнообразности мелодии, легато (вместо стаккато) в партии кларнета. Смена лада (*f* гун-лад *f* гун-группы в т. 68–72), контраст и переключка мотивов двух инструментальных партий вносят новый образный оттенок, рисуя не общий лавинообразный бег, а сцену гонок резвых скакунов, вырвавшихся вперед и соревнующихся между собой. Этот прием близок принципу «поочередного исполнения» в китайской народной традиции (т. 68–76 партитуры; Рисунок 8в).

В репризной фазе (т. 95–155 партитуры; Рисунок 8в) варьирование ритмики и фактуры сопровождения (в плане ее уплотнения и насыщения метрических долей непрерывными шестнадцатыми длительностями) создает, как и в начальной фазе, впечатление скорого движения табуна. Возвращаются принципы гармонического развития, соединяющие пентатонику, ангемитонные тетра хорды и тональное мышление. Оттенок

напряженности вносит звучание гун-групп в повышенной тесситуре с сохранением квартовых шагов между некоторыми из них: *b* юй-лад *des* гун-группы (т. 95-96 партитуры), переходящий в *f* юй-лад *as* гун-группы (т. 97-98 партитуры), *c* юй-лад *es* гун-группы (т. 99 партитуры) и др. В результате вся фаза ассоциируется с интональной репризой, постепенно приходящей к *g* юй-ладу *b* гун-группы.



Рисунок 8в. Ван Янь. «Песня табунщика» (третий раздел, серединная и репризная фазы)

Четвертый раздел «Позднее возвращение» (Adagio, т. 162-179) является сокращенной репризой-кодой, обобщающей музыкальный материал двух первых разделов пьесы и продолжающей вариантно-вариационные процессы. Фольклорно-жанровые и ладотональные характеристики отличаются незначительной корректировкой ключевой для этих разделов и всего произведения трихордовой попевкой *c-b-g*, данной при повторе в ритмическом увеличении и тем самым акцентируемой (Рисунок 9).



Рисунок 9. Ван Янь. «Песня табунщика» (четвертый раздел)

Принцип повтора при ферматах, ритмическом продлении тоники и ослабляющейся динамике вносит оттенок магически завораживающего действия, словно табунщик ушел уже очень далеко, и его образ медленно растворяется в необъятной степи.

Заключение

Итак, анализ произведений для кларнета показал, что устремления авторов двух анализируемых в данной статье произведений созвучны своему времени: китайская профессиональная музыка 1950-1960-х годов характеризовалась поступательным продвижением в русле взаимодействия народной традиции и европейских приемов письма. Композиторами Синь Хугуан и Ваг Янем представлены как приемы цитирования, варьирования фольклора по законам простого переинтонирования / заимствования, так и сочинение оригинальных тем в народном стиле. Включение и преобразование отдельных жанровых, ладовых, мелодико-ритмических и других элементов фольклора следует отнести к сложному переинтонированию / обобщению.

Общим в трактовке фольклора композиторами стало воспроизведение какой-либо определенной жанровой модели или синтеза признаков нескольких на основе ведущей. Следствием такой обработки при простом переинтонировании или значительной трансформации фольклора при сложном явилось обретение художественной самостоятельности (прикладные функции преобразовались в программное содержание пьес) и общепонятности для слушателя, в том числе европейского.

В сравнении с современным для китайских композиторов методами цитирования, аранжировки / обработки с привлечением гармонических средств XIX века, то есть методами этнографизма, достижения Синь Хугуан

и Ван Яня можно определить как движение в сторону *модернизации этнографизма*. Несколько более сложные, в сравнении с творчеством Чжана У начала 1950-х годов, ладогармонические, фактурные, звукоизобразительные приемы, формообразование и связанные с этим исполнительские задачи в технике игры на кларнете не могли не иметь своих особенностей.

В условиях китайско-европейского синтеза – общего фундамента стилистики произведений Синь Хугуан и Ван Яня – монгольские фольклорно-жанровые прообразы стали источником оригинальности. Наряду с этим в качестве самостоятельного «знака» традиции с открытой национальной семантикой выступила китайская пентатоника, дополненная мажором или минором монгольского происхождения. В синтезе с закономерностями тонального мышления это сформировало диатонические основы гармонии как сложной натурально-ладовой (модально-тональной) системы.

Индивидуализация общего подхода заключена в различиях гармонизации мелодии, приемах координации тональности и модальности. Критерием разграничения служат и общие приоритеты композиторов в области переосмысления фольклора.

В произведении Синь Хугуан видна тенденция к *европеизации* фольклора. При пентатонической основе мелодии и присутствии модальной основы в гармонии (в виде развитой ладовой периферия, активизирующей действие переменных функций), значение фундамента стиля сохраняют элементы классико-романтической тональности: трезвучный тип вертикали, движение к тональному центру. Приемы резонансной гармонизации мелодии восходят к методам русской школы XIX века. Все это говорит о тесном взаимодействии тональности и модальности на *тональной* основе.

Для манеры Ван Яня характерно *подчеркивание самобытности* традиционно-стилевых форм фольклора. Отсюда гибкость сочетания пентатоники, минора монгольских протяжных песен и тонально-гармонической системы. Приемы гармонизации мелодии основаны на подчеркивании элементов модальности: звукорядный принцип возникновения вертикали характеризуется собиранием пентатоники в аккордовые комплексы, унификацией горизонтали и вертикали, не всегда имеющей терцовое / трезвучное строение. Минорность лада вырастает «из недр» пентатоники путем вычленения и акцентирования трезвучий соответствующего ладового наклона. Это свидетельствует о тесном взаимодействии тональности и модальности на *модальной* основе.

В обоих пьесах цитирование и генерирование авторского фольклорно-жанрового тематизма, синтез тональных и модальных закономерностей определил облик не только отдельно взятых тем, разделов, но и целого. Это способствовало выработке единой стилистики произведений, преодолению рапсодического мышления, в ходе развития характеризовавшегося «модуляцией» от фольклоризованной манеры письма в сторону общеевропейской. Стилевой целостности произведений способствовала и рассредоточенная (в местных, общих репризах) вариационность.

Опыт творчества Синь Хугуан и Ван Яня сохранил свое значение за пределами периода 1950-1960-х годов: импульсы национализации стиля в китайских произведениях для кларнета проявятся и в годы культурной революции. Это, как и анализ других конфигураций этнических прообразов, определяет перспективы исследования. Упомянутые в статье приемы натурально-ладовой гармонизации народных тем носили у русских классиков XIX века характер систематически отработанной практики. Имеет ли она тот же статус у китайских композиторов второй половины XX-XXI веков, возможно выяснить, обобщив результаты анализа многих произведений, в том числе за пределами кларнетной сферы творчества.

Источники | References

1. Абдуллина Г. В., Лю Илунь. Жанровые разновидности монгольской протяжной песни // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 2.
2. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Изд-е 2-е, доп. Л.: Музыка, 1985.
3. Бочкарева О. О некоторых формах диатоники в современной музыке // Музыка и современность. М.: Музыка, 1971. Вып. 7.
4. Ван Янь: материалы к творческой биографии / на кит. яз. // Мир музыки. 2015. № 10.
5. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX веков: очерки. М.: Музыка, 1981.
6. Друкт А. А. О натурально-ладовой гармонии кучкистов // Советская музыка. 1986. № 9.
7. Дубровская М. Ю., Чжао Юн. Китайско-российское музыкальное взаимодействие и творческое становление У Цзунцзяна // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. № 3.
8. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Л. - М.: Советский композитор, 1978.
9. Лю Ян. Претворение национального характера и основной эстетической идеи китайской музыки для кларнета в произведениях Синь Хугуан / на кит. яз. // Музыкальное творчество. 2018. № 10.
10. Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2013.
11. Рязов С. Н. Монгольская музыка. 2021. URL: <https://www.belcanto.ru/mongolia.html>
12. Сунь Я. «Семь пьес на темы монгольских народных песен» Сан Тона: опыт анализа // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 2.
13. Туваанжав С. Продольная флейта цуур в традиционной музыкальной культуре Западной Монголии (устройство, бытование, наигрыши): автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2017.

14. Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс. М.: Музыка, 1988.
15. Чан Лиин. Народная песня как феномен китайской музыкальной культуры: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2007.
16. Чжан Мини. Национальный стиль «Вариаций на темы Субэя» для кларнета и фортепиано Чжана У в контексте китайского композиторского творчества 1949-1966 годов // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 10.
17. Чжен И. А. Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий: автореф. дисс. ... к. культурологии. Чита, 2006.
18. Чжен И. А. Традиционная инструментальная музыка Китая и Монголии в контексте диффузных процессов // Гуманитарный вектор. Серия «Педагогика, психология». 2012. № 3 (31).

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): 23.10.2021; опубликовано (published): 20.11.2021.

Ключевые слова (keywords): Китай; Монголия; кларнет; переинтонирование фольклора; европейские композиционные нормы; China; Mongolia; clarinet; re-intoning folklore; European compositional norms.