

УДК 78.071.1(510)+78.04(510)

Пан Вэй (КНР)

ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ПРОГРАММНОСТИ
В СОНАТНО-ЦИКЛИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Пан Вэй – стажер УО «Белорусская государственная академия музыки»

Современное понимание формы в музыке многозначно и не ограничивается рамками узкого определения ее как структуры произведения. Ее относят также к разным жанровым обозначениям (фуга, концерт, поэма и др.), обуславливая это тем, что «сложившаяся в рамках того или иного жанра музыкальная форма закрепляется за ним, становится частью жанрового канона...» [4, с. 101]. Под музыкальной формой подразумевают также «музыкальное воплощение содержания» (целостная организация мелодии, лада, гармонии, метра, фактуры и др. элементов музыки) и «индивидуально-неповторимую звуковую структуру данного произведения» [7, с. 581]. В действительности, несмотря на разнообразие таких определений, существует всего несколько основополагающих формальных структур, и если композитор останавливается на том или ином жанровом обозначении, это еще не означает, что он привязан к какому-то определенному структурному типу.

С подобным явлением мы сталкиваемся в произведениях китайских композиторов Ван Лисаня¹ и Яна

Сяочжуна². Оба композитора, определяя свои сочинения относящимся к музыкальной форме термином «сонатина», по-разному трактуют его.

Как известно, в эпоху классицизма под термином «сонатина», производным от «соната», подразумевалось циклическое произведение из нескольких частей, различных по характеру, но внутренне связанных между собой, в котором, как правило, хоть одна из частей написана в сонатной форме. Сонатины китайских композиторов сохраняют внешние контуры классической формы. Оба произведения представляют собой трехчастные сонатные циклы, где первая часть написана в сонатной форме. Из классических форм сонатная форма, «как наиболее емкая», богатая внутренними контрастами и потенциально заключающая в себе сюжетно-драматическое развитие», и в XX веке сохраняет свое главенствующее значение [3, с. 238].

Вместе с тем в сонатно-циклическую форму проникают элементы *программности* – как особого типа образного мышления, которая на новом этапе оказывает существенное влияние на строение композиционного целого и его составляющие. Опираясь на классификацию Г. Крауклиса [3], отнесем сонатины Ван Лисаня и Яна Сяочжуна к картинно-жанровым типам программных композиций (музыкальные зарисовки природы, сцены бытовой жизни), основанием для чего служат также названия частей рассматриваемых сочинений.

Сонатина Ван Лисаня по характеру программности выделяется *тяготением к пейзажности и связанным с ней повышением роли иллюстративной изобразительности* и раскрывается в импрессионистско-пантеистическом ключе: I часть – «Под солнцем», II часть – «После дождя», III часть – «Горный танец»³. В ней повествовательная сюжетность перерождается в «пейзажную», а богатая звуковая палитра, колорит и приемы звукоподражания создают многокрасочную палитру насыщенных «живых»

³ В связи с ней вспоминается произведение В. Д'Энди «Летний день в горах» (1904), воспевающее горные пейзажи и вид на морские просторы с поднебесных высот.

цветов (П. Чайковский «Времена года», М. Чюрленис «Море», «В лесу», В. Новак «В Таграх», К. Дебюсси «Маленький пастушок», «Облака», «Море», З. Кодай «Летний вечер», Б. Мартину «Полночь», Б. Бриттен «Ночь» и др.). С помощью приемов музыкальной изобразительности, живописной «конкретности» и изысканной звукописи импрессионистских пейзажей-миниатюр Ван Лисань достигает прямых ассоциаций с реальными прообразами.

В жанре «музыкально-характеристичных картин» написаны части **сонатины Яна Сяочжуна**: I часть – «Детская игра «Бань цзянзя», II часть – «Съедобные травы», III часть – «Празднуем» («Детские сцены» Р. Шумана, «Детский альбом» П. Чайковского, «Детский уголок» М. Равеля, «Мимолетности» С. Прокофьева и др.). Написанная для детей, она широко представляет образную тематику, отражающую детский мир: игры, сценки из детской жизни (I часть), картины природы (II часть), бытовые зарисовки (III часть). Художественный потенциал, жанровое и интонационное богатство детского фольклора (забавы, незамысловатые песенки, игры, считалки), сопровождающего человека в первые годы его жизни, не могли не пробудить творческую фантазию автора.

Подчеркнем определяющую **роль программных изобразительных задач** в выборе композиторами тех или иных выразительных средств.

Обобщенно трактуя картины природы в духе национальной пасторальности и народного веселья,

в целом не нарушая основных закономерностей сонатной формы, Ван Лисань находит необходимые изобразительные приемы, позволяющие многогранно раскрыть музыкальные образы.

В связи с I частью – «Под солнцем» в воображении слушателя возникают восхитительные образы природы (горных пейзажей или морских просторов), открывающейся с поднебесных высот в лучах восходящего солнца. Музыка передает состояния безмятежного покоя и умиротворения, чувство единения с природой и ощущение прекрасного. Огромная роль в создании колорита принадлежит *фактуре*, обнаруживающей свои фонические (красочная, колористическая) стороны, что является закономерным. Как отмечает М. Скребкова-Филатова, «если в музыке преобладает характеристическая сторона, ставятся какие-то изобразительные задачи, то в фактуре активизируются ее фонические свойства» [6, с. 218]. Главной задачей фактуры в данной части является раскрытие таких качеств музыки, которые ассоциируются с представлениями о пространстве, движении, «световых» эффектах. Музыкальная ткань расслаивается на два слоя. Полностью господствует гомофонно-гармонический склад: мелодия «парит» в воздухе, рельефно выделяясь в верхнем регистре своими яркими индивидуализированными интонациями на фоне выдержанной мелодико-ритмической тонико-доминантовой фигурации:

Пример 1



Статичность равномерно «пульсирующего» ости-нато-фигурационного голоса приобретает в сонатине ярко выраженную выразительную функцию: создания зыбкости «воздушной перспективы» (К. Игумнов), эффекта «мерцания» и «световых» бликов.

Но особенно интересен сам процесс тематического развития, его вариантность как постоянная изменчивость живого течения. Варьируемое повторение формирует тему – она развивается методом свободной вариантности от небольшого «зерна» – мотив опеивания квинты с секундовыми интонациями. Впоследствии на основе обыгрывания кварто-квинтовых интонаций строятся и другие темы сонатины.

Повышение фонических свойств в фактуре усиливает фонические свойства гармонии. Остатный слой в побочной партии (т. 44–59) включает характерные для китайской гармонии тонально не определенные созвучия кварто-квинтового строения. Появляются яркие тонально-гармонические сдвиги, политональные и полифункциональные сочетания.

Черты политональности намечаются уже с того момента, когда мелодия (в a-moll) вступает в функциональное и тональное противоречие с остинатным сопровождением (фигура чередования доминантовой квинты и тонической терции в A-dur). Обыгрывание мотива с расщепленной VII ступенью в одноименном мажоро-миноре (A/a) достигает особой терпкости

звучания при непосредственном малосекундовом сачетании в одном фактурном слое. Но особенно ярким и неожиданным колористическим эффектом сопровождается введение политональности при переходе к теме побочной партии (*Cantabile*). На грани разделов части она выполняет важную формообразующую функцию через усложнение гармонических средств, являясь фактором ладовой динамизации формы. В мажоро-минор

(A/a) с расщепленной VII ступенью верхнего голоса вторгается F-dur сопровождающего остинато (S-T). Накладываемый на первоначальную битональность, он вытесняет прежнюю. Образующие при этом жестко-диссонантные полигармонии получают разрешение в тональности F-dur второй темы, начальный звук-тон которой маркируется динамически – акцентом и метрически – длительно выдерживаемой нотой:

Пример 2



В ходе этого процесса, при сжатом тональном переходе, в точке наложения соседних разнотональных участков (совмещения субтональностей, соответствующих исходному и конечному пункту модуляции) возникает «модуляционный политональный эпизод» или «связующая модуляционная политональность» (Ю. Паисов), объединившая более двух субтональностей (A/a/F), вводимая вместо модуляции и заменяющая непрерывный, постепенный тональный переход. Сокращая момент тональной подготовки нового тематического мате-

риала (побочной партии), композитор достигает, таким образом, эффекта сжатия музыкального времени. «Модуляционный битональный эпизод такого рода и связанная с ним модуляция методом наложения–вытеснения оказываются наиболее широко распространенной формой связи двух уровней тонального изложения через политональность» [5, с. 146].

При развитии темы побочной партии также используется прием политональности: на F-dur накладывається Es-dur, хроматически смещенная доминанта A/a:

Пример 3



Он обуславливает неожиданный гармонический поворот в исходный одноименный мажоро-минор (A/a), в котором звучит заключительная партия. Политональный фрагмент органично вплетается в общее тонально-гармоническое развитие, возникают цепные связи и естественный перевод в другую интонационно-образную сферу. Как отмечает Ю. Паисов, «интенсификация ладогармонической динамики, заострение контраста частей формы посредством введения политональности» широко используется в музыке XX века [5, с. 150]. Свидетельством тому является музыка Д. Мийо, А. Оннегера, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, И. Стравинского и других.

Заключительная партия, построенная на мотиве главной, выделяется *политиммией*, которая обнаруживает себя в появлении четырехдольных ритмических структур в трехдольном метре (т. 60–63). Для того чтобы зрительные образы были наиболее

убедительными, Ван Лисань использует такие звукообразительные детали, как регистрово-тембровые переключки в разных голосах в сочетании с полифункциональностью. Применяемый композитором прием напоминает «точечную акцентуацию» (М. Скребкова), характерную для А. Шенберга, который создает специально разработанную систему штрихов-акцентов, выделяющихся звуков. Эти «точки-звуки», маркируемые акцентами и длинными нотами, переключаются, «вспыхивая» то вверх, то вниз. По мере музыкального развития ритм все время видоизменяется, становясь более капризным и изменчивым. Эффект ускорения движения достигается не посредством смены темпа, а за счет изменения размера, внутренней активизации ритма, смены крупных длительностей на более мелкие и синкопированной акцентировки. Возникает ощущение «живой» пейзажности:

Пример 4



«Пространство словно мерцает, оно полирельефно, многообъемно» [6, с. 94].

Лаконичная, но активная разработка строится на начальной фразе главной партии, которая подвергается образной трансформации, достигаемой благодаря интенсивному тональному развитию, динамическим и метроритмическим изменениям (размер 2/4, острые ритмические акценты на слабые доли), кварто-квинтовым параллелизмам. Развитие приводит к кульминации, которая приходится на начало репризы.

Заключительный раздел звучит на новом динамическом уровне (*ff*). Изменения образного строя певуче-пасторальной побочной партии сопряжены с прозрачно-разреженными звучностями, переходом в более высокий, светлый регистр. Тональные полутоновые смещения в репризных проведениях тем (B-dur побочной вместо основной A-dur, проясненной лишь

к концу), единообразие ритмического рисунка темы, безоблачность колорита – все это сближает с С. Прокофьевым (Пасторальная сонатина ор. 59 № 3 и др.).

Заключительная партия звучит как бы «уходя ввысь». Художественная выразительность пространственных эффектов достигается здесь приемом расслоения фактуры на три регистрово-отдаленных голоса: в нижнем – выдержанный органнй пункт на III ступени, которая обыгрывается в тональностях мажоро-минора (A-a), создавая игру «светотеней», в среднем – «мерцающий» аккордовый фон в виде большесекундового остинато и в верхнем – «пасторальные переливы» с использованием созвучий с расщепленными тонами. В результате сочетания самостоятельных фактурных линий возникают полифункциональные созвучия. Особого диссонантного сгущения вертикали композитор достигает в кадансах:

Пример 5



конец I части

конец II части

Название II части «После дождя» и авторское обозначение «Seren» (что означает – ясно, светло, спокойно) заранее настраивают слушателя на определенный образный строй. По строению тема представляет собой весьма распространенный в китайской народной музыке 9-тактовый период. Широко льющаяся мелодия, напоминающая напев пастушеской свирели, удивительно симметрична по строению. Она расслаивается на две линии. Нижняя из них выполняет функцию опорного «баса» (звук b), наподобие бурдона, служащего фоном для более рельефной верхней линии, построенной на инто-

нациях квинты и ее опевания. Нельзя не отметить определенное стремление и сопровождающего голоса к самостоятельности, где простое дублирование «разветвляется» в трехголосие. Далее основная мелодия темы перемещается в нижний регистр, подвергаясь масштабному-временному варьированию (расширение до 10 тактов). Таким образом, богатая импровизационно-вариантная фактура соединяет в себе признаки разных видов полифонии: одновременность вступления линий, свойственная имитационной полифонии, сочетается с разнотемностью этих линий, характерной для полифонии контрастной:

Пример 6



«Свирельные» имитации с использованием гармоний дорийского лада (VI#) дополняют образы пленэра: музыкальное движение оживляют характерные для китайской народной песни и танца внезапно «паузирующие синкопы» (Ф. Арзаманов) (см. т. 20, 23). «Такие синкопы, – по словам автора, – либо подчеркивают различие в затыливом движении голосов, либо, наоборот, способствуют ритмическому слиянию, сочетанию голосов в единой полифонизированной мелодии» [2, с. 246]. В среднем и заключительном разделах простой трехчастной формы тема подвергается сквозному образно-драматургическому развитию и вариационному фактурно-мелодическому развитию.

III часть, под названием «Горный танец» (Festivo – празднично, радостно), написана в сложной трехчастной форме и отличается объективной манерой высказывания. Поиски индивидуального пространственного воплощения музыкального образа приводят к интересным фактурным решениям. Там, где композитор пытается воплотить силу и величие гор, используется густая уплотненная вертикаль, массивная фактура и мощная динамика (*ff*) (вступительный раздел). Гармонический облик формируют кварто-квинтовые созвучия и диссонирующие сочетания бифункционального происхождения.

Пример 7



При непосредственном воплощении жанрового начала яснее проявляется ладовая и ритмическая энергия тематизма. Мелодия обладает ярко выраженной танцевальностью со свойственной ей четко выявленной метрической пульсацией и акцентировкой, преобладанием равномерного движения и остинатностью ритмических фигур в сопровождающих голосах фактуры. Затем в мелодическую ткань в высоком регистре вплетается подголосок – органнй пункт, выполняющий чисто колористическую функцию (т. 22–33). Звуковая же перспектива несколько не упрощается, а напротив, приобретает новые черты с использованием полиладовых и политональных наслоений, скрытого многоголосия, синкопированных ритмических фигур и увеличением пространственного объема звучания. В среднем разделе (с т. 98) краткие повторяющиеся «ямбические» кварто-квинтовые мотивы-кличи и диатонические попевки, приемы «эхо» с применением пространственных эффектов заполняют все поле звучания. «Все эти изобразительно-характеристические мотивы, воплощаемые в музыкальной ткани как реалии «звучащего» пространства, являются важными факторами ассоциативности...» [6, с. 220].

В заключительном разделе финала развивается звукообразный потенциал вертикалей вступительной темы (служащей одновременно и музыкальным обрамлением), которые поданы выпукло, крупным планом.

Следует также подчеркнуть своеобразие трактовки тем в условиях *пентатонно-ладовой системы музыкального мышления*. Речь идет не только о мелодических построениях, развивающихся на пентатонной основе (побочная партия I части – пен-

татоника мажорного наклонения f-g-a-c-d и главная тема III части – пентатоника минорного наклонения e-g-a-h-d). Элементы этой системы присутствуют также в виде отдельных аккордов, локальных оборотов, специфических кадансов. Насыщенность их звучания обуславливается и полигармоническими сочетаниями. Это достигается и способом изложения аккордов, как, например, в конце части собранная в аккорд пентатоника:

Пример 8



В сонатине Яна Сяочжуна подчеркивается яркий своеобразный тематизм, народный характер музыки. Сквозное тематическое развитие осуществляется на основе принципов лейттематизма. Функцию эпиграфа выполняет тема вступления, появляющаяся в различном гармоническом «освещении» на гранях формы. Она является не только цементирующим

элементом в форме, из нее вырастают новые тематические ростки. Речь идет о мелодии темы главной партии (Allegretto), которая строится на характерном для китайской народной песни сопоставлении попевок, находящихся между собой в квинтовом соотношении (e-g-a и a-c-d) и в сочетании образующих пентатоновый звукоряд:

Пример 9



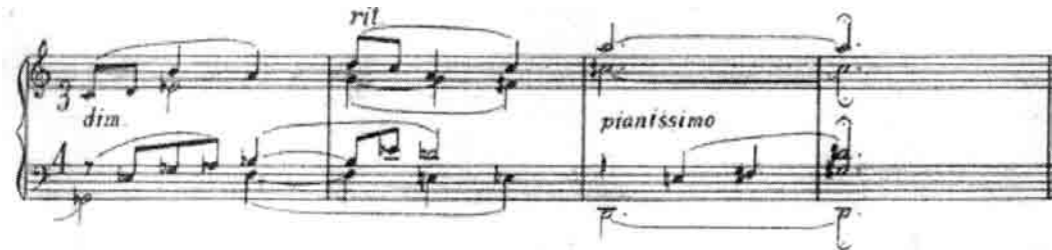
Однако еще более значимой для драматургии сонатины, чем лейттематизм, представляется последовательно проведенный композитором принцип контраста тематических сфер. Чутко реагируя на тончайшие изменения в развитии образов, фактура живо и непосредственно участвует в становлении образного строя музыки: имитационность сменяется гомофонностью с ярко выраженным мелодическим рельефом, одноголосие – многоголосием. Свежо, остроумно и в то же время простодушно звучат этюдообразные и аккордовые разделы сонатины.

Тонкая и подчас неожиданная игра настроений ведет за собой изменчивость и капризность движения, обнаруживаемого в частых сменах темпа (Lento, Allegretto, Lento, Allegro, Adagietto, l'istesso tempo, Allegretto, Adagietto, Presto, Largo) и метра (3/2, 3/4, 2/2), что привносит своеобразное обаяние в музыку. Характерность в прорисовке деталей в сочетании с безыскусностью детской песенности, модальность в соединении с хроматической 12-ступенной тональностью, функциональная логика в совмещении с линейной придают музыкальным образам «особую

заостренность, воздействуя на зрительное воображение слушателя, вызывая богатые ассоциации» [1, с. 16].

II часть – «Съедобные травы» (Adagio) – предельно лаконичная (17 т.) картина-настроение – написана в форме периода из трех предложений (a-a₁-b), последнее из которых носит заключительный характер, обеспечивая замкнутость построения. Тонкие изгибы

Пример 10



Тихим унисоном открывается финал «Празднуем» (Moderato), переключаясь с сонатой op. 84 Н. Мясковского, I часть которой названа «Светлые образы – сонатина». По форме заключительная часть сочинения оригинальна, представляет собой рондо-концентрическую 9-частную зеркально-симметричную форму: ABCB₁A₁B₂CB₃A₂. Она также может быть охарактеризована как структура со свободными «краями» (A, B) при строгом оформлении центра (C) (по классификации В. Холоповой). Выбор данной композиции не случаен, концентрически-сквозная динамизированная форма обладает особой структурной гибкостью, способной наиболее убедительно отразить программное содержание.

Таким образом, музыку Ван Лисаня и Яна Сяочжуня отличает своеобразие музыкально-образной сферы, тесная взаимосвязь с традиционной китайской культурой, в том числе с музыкальным фольклором

Литература

1. Арановский, М. Что такое программная музыка? / М. Арановский. – М., 1962.
2. Арзаманов, Ф. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке / Ф. Арзаманов // Музыка народов Азии и Африки: сб. статей. Вып. 5. Сост. и ред. В.С. Виноградов. – М., 1987.
3. Крауклис, Г. Романтический программный симфонизм: Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века / Г. Крауклис. – М., 1999.
4. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. – М., 2003.
5. Паисов, Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века / Ю. Паисов. – М., 1977.
6. Скребкова-Филатова, М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. Скребкова-Филатова. – М., 1985.
7. Холопов, Ю. Форма музыкальная / Ю. Холопов // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1991. С. 581–583.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются особенности воплощения жанра и формы сонатины у китайских композиторов Ван Лисаня и Яна Сяочжуня. Музыка сонатин отличает тесная взаимосвязь с традиционной китайской культурой, в том числе с песенным и танцевальным фольклором. Романτικο-импрессионистская и обобщенно-картинная программность этих сочинений формирует музыкальный замысел, логике которого подчиняется выбор средств музыкального изображения и композиционно-драматургического решения каждой из частей. Ван Лисань и Яна Сяочжунь переосмысливают традиционную форму сонатины, обогащая ее романтическими чертами (сквозное развитие, лейттематизм, программность, преобладание экспозиционности и вариационно-вариантного развития).

мелодической линии в сопровождающем голосе приближает его по выразительности к основной мелодии – он начинает звучать как контрапункт. Трихордовая попевочность, образующая протяженную мелодическую линию, сочетается с гармоническими средствами хроматической ладовой системы. Вертикальное сложение созвучий обуславливается движением мелодических голосов:

(песенным и танцевальным). Драматургия сочинений наглядно выявляет специфику такого типа программности, как «романтико-импрессионистская» «обобщенно-картинная» (по классификации Г. Крауклиса) программность. Она формирует музыкальный замысел, логике которого подчиняется выбор средств музыкального изображения и композиционно-драматургического решения каждой из частей.

Разнообразие задач конкретного музыкального воплощения в сочинениях Ван Лисаня и Яна Сяочжуня направлены на переосмысление традиционной формы сонатины, обогащение ее романтическими чертами (сквозное развитие, лейттематизм, программность, преобладание экспозиционности и вариационно-вариантного развития). Четкости зрительных представлений и красочной конкретизации жанровых сцен способствуют все средства музыкальной выразительности, включая мелодику, фактуру, гармонию, лад и метроритм.

УДК 784.036(510)

Фэн Лэй (КНР)

СТАНОВЛЕНИЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЖАНРА «ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕСНИ» В КИТАЕ (ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX СТ.)



Фэн Лэй – аспирантка кафедры музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства УО «Белорусская государственная академия музыки»

Первую четверть двадцатого столетия, несомненно, можно назвать переломным моментом в истории развития Китая. Страна решала проблему выбора путей создания новой государственности и глубокого обновления всей национальной жизни. Преобразования охватили как социально-экономическую, так и духовно-культурную сферы жизнедеятельности общества. Знаменем времени стало возникновение и быстрое развитие нового идейного течения – так называемого «Движения за новую культуру», развернувшего свою деятельность в Пекине и Шанхае в годы первой мировой войны. Центральным органом этого движения считался журнал «Синь циньянь» (новая молодежь), с 1915 г. выходивший под редакцией профессора, а позже декана факультета гуманитарных наук Пекинского университета Чэнь Дусю. Составной и важной частью «Движения за новую культуру» являлась литературная революция. Ее основной задачей было обновление литературы, и в первую очередь – замена старого языка, традиционного для классической литературы и официальной переписки (вэньянь), оторванного от устной речи и непонятного для большинства китайцев, новым литературным языком на основе общенародного разговорного языка (байхуа). Это превращало литературу и печать в целом в мощное средство идейно-массового воздействия. Движение получило широкую поддержку среди творческой интеллигенции, и к 1918 г. байхуа широко распространяется в издании газет, журналов, а затем в прозе и поэзии. Студенческая революция 1919 г., получившая позже название «Движение 4 мая», стала завершающим этапом этого просветительского движения.

Изменения политические повлекли за собой и изменение взглядов на духовно-культурные ценности. В интеллигентской среде ведутся дебаты не только об историческом месте китайской цивилизации и конфуцианских морально-эстетических ценностях, но и об особенностях исторического развития и взаимодействия культур Востока и Запада. Все больше утверждается мнение о необходимости синтеза культур и цивилизаций в ходе включения Китая в мировую

процесс культурного и экономического развития. Появляются призывы к постепенному преобразованию китайской действительности, развитию образования, развертыванию культурно-просветительской работы. Освоение же культурных достижений зарубежных стран, полагалось, должно вырвать Китай из экономической, политической и культурной отсталости. Толкование понятия «культура» оставалось традиционным для Китая и воспринималось как основной регулятор жизни, развития и обновления общества. Традиционно в тесной связи с философскими учениями и религиозными представлениями находилось и музыкальное искусство. Во все времена китайцы наполняли музыку высоким идейно-эмоциональным содержанием. Они верили в моральную силу, в облагораживающее воздействие музыкального искусства, понимали неразрывную связь искусства с действительностью, хотя, конечно, исходили при этом из идеалистических философских представлений.

Согласно древней китайской философии, музыка считалась даром неба, взявшей свои принципы из законов гармонии вселенной и обладавшей огромной силой воздействия на людей. Поэтому и сложна символика, связывающая каждый музыкальный звук с определенными представлениями.

Разработкой канонов китайского музыкального искусства занимались целые поколения музыкантов и ученых. Например, звуковысотная шкала «Хуан-чжун» вычислялась акустиками, астрологами, богдыханами, музыкантами и священниками. Вопросам установления точного строя придавалось государственное значение. Реформы в этой области производились путем правительственных декретов. В этой борьбе сталкивались крупнейшие сановники, представители религиозных культов и философских школ.

Однако, несмотря на столь высокое почитание музыкального искусства, целостная система музыкального образования в Китае отсутствовала на протяжении всех династических правлений. В свою очередь, это привело к отсутствию собственных национальных профессиональных кадров. Только в начале XX сто-

летия в Китае приступают к решению этой проблемы. Будущее направление развития системы музыкального образования намечается в течении «Сюе Тан Юе Гэ». Первоначально оно подразумевало только урок музыки в школе, главным содержанием которого было пение. Аккомпанирующим инструментом служила фисгармония, так как фортепиано было очень дорогостоящим инструментом. Большую популярность приобретает хоровое пение, создаются также оркестровые коллективы. В период становления и развития «Сюе Тан Юе Гэ» свою педагогическую и творческую деятельность начинают в будущем известные китайские композиторы Цзэн Чживэнь, Чжень Синьгун, Ли Шутон, Сяо Юмэй и другие. Все они вернулись из Японии, где система музыкального образования строилась по западноевропейскому образцу. В этот период появляются и первые композиторские опыты. Образцом служат народные песни, камерные произведения зарубежных композиторов, арии и церковная музыка. Сразу же намечается несколько путей развития. Одни композиторы пытаются приспособить китайские поэтические тексты к мелодиям зарубежных композиторов, например «Проводы» Ли Шутона на мелодию песни «Видел маму и дом во сне» американского композитора Дж. П. Ордвэя (1824–1880). Особенно большую популярность в связи с этим приобретают японские мелодии. Так, только за период 1903–1907 гг. для школ было составлено 23 музыкальных сборника, включавших в себя около 500 песен. Появляются и первые оригинальные сочинения. Некоторые полностью копируют традиционный европейский стиль («Весенняя экскурсия» Ли Шутона), другие наполнены ярким национальным колоритом («Волевой мальчик», «Желтая река», «Песня о сборе лотоса» Шэнь Синьгу, «Река Янь Цзы» Цзэн Чживэня).

Произведения, написанные в период «Сюе Тан Юе Гэ», нотировались по упрощенному стандарту, т.е. нотные знаки записывались арабскими цифрами, аккомпанемент как таковой отсутствовал. Их можно считать только первым шагом на пути создания профессиональной музыки.

Следующим этапом развития музыкального образования было открытие музыкальных факультетов при университетах. В дальнейшем они переросли в крупнейшие музыкально-образовательные центры: Пекинская (Центральная), Шанхайская, Уханьская консерватории, а также ряд других высших музыкальных заведений. Благодаря этому в Китае начала осуществляться подготовка музыкантов-профессионалов различных специальностей: композиторов, исполнителей, музыковедов, педагогов. Педагогический состав музыкальных факультетов формировался в основном из приглашенных зарубежных специалистов, а также из вернувшихся на родину молодых музыкантов, которые получили свое образование в основном в странах Западной Европы, Америке и Японии. Начинается многостороннее освоение техники и важнейших достижений европейского и мирового композиторского опыта.

В первую очередь это касается традиций жанровых и стилевых. Наряду с инструментальными

произведениями появляются первые произведения камерно-вокального жанра. Они получают название «художественная песня», в данном случае под словом «художественная» подразумевается «профессиональная». Ввел этот термин Сяо Юмэй, как перевод с немецкого «Kunstlied».

Немецкая Lied не только дала название новому жанру в китайской музыке, но и послужила образцом для подражания. Пройдя долгий путь развития от второстепенного жанра, как к нему относились даже такие великие композиторы, как Гайдн, Моцарт, Бетховен, в XIX веке Kunstlied заняла ведущее место в творчестве многих композиторов. Это определялось, несомненно, самой природой камерно-вокальной лирики, открывающей широчайшие возможности для выражения внутреннего мира, чувств и переживаний отдельного человека.

Вокальная лирика изначально обладала богатейшей жанровой основой: лирическая песня, баллада, романс, песня-монолог и монологическая сцена, общественно-компанийская (Cesellschaftslied), бытовая песня и песня в народном духе, – но в творчестве композиторов-романтиков все эти жанры были переосмыслены изнутри и обрели новые, невиданные ранее выразительные возможности. Новым содержанием наполняются и традиционные песенные формы: простая строфическая, варьированная, двухчастная и трехчастная репризная, и наконец создается новый тип «сквозной» песни единого развития. В гармонии, необычайно богатой и многообразной, в равновесии сосуществуют выразительная и колористическая стороны. Партия фортепиано приобретает несравненно большее значение, чем прежде. Нередко она оказывается не просто сопровождением вокальной партии, но равноправным с ней носителем тематизма того же в своей основе или иного, противостоящего тематизму вокальной партии. Однако она никогда не довлеет над мелодией. Сама же мелодия кроме традиционной напевности приобретает и новые черты речевой декламационности, что в одновременном органичном сочетании дает неограниченные возможности для воплощения драматически обостренных, насыщенных внутренним напряжением состояний. О подобном равновесии можно говорить в отношении различных противостоящих друг другу взаимодополняющих элементов, в самом широком смысле слова – о подлинном равновесии музыки и слова. В данном случае музыка, являясь важнейшим компонентом, остается лишь частью целого; дополняя стихотворение, она характеризует общий объект отражения, причем не в основных его чертах, но в полную меру своих возможностей, во всем его богатстве и своеобразии, стремясь, с одной стороны, к широкому музыкальному обобщению, с другой – к индивидуальной характеристике частного. Песенное творчество Шуберта, Шумана, Брамса можно считать классическим образцом этого жанра. Классическим – в смысле высшим, и предназначался он уже не для домашнего музицирования, а для исполнения высококвалифицированными певцами-профессионалами в концертном зале, пусть даже небольшом.

Несмотря на то что жанр художественной песни не был традиционен для Китая, непосредственно сама песня, на протяжении пятитысячелетней истории страны, являлась наряду с поэзией одним из важнейших проявлений духовной культуры народа. Органичность песенного творчества вытекает из природы китайской речи. Обусловлено это двумя главными фонетическими особенностями языка: моносиллабической природой его иероглифов и инфлексией (изменением голосовой тональности) при произношении. Интонация, речевой напев являются важнейшим элементом произносимого слова. При помощи интонации отличаются одинаковые по составу звуков слова. Именно интонация умножает средства китайского языка, дает ему возможность выразить все многообразие понятий, определять смысловое значение слова. Таких основных интонаций в китайском языке четыре: восходящая, нисходящая, ровная и нисходяще-восходящая.

Интонационное строение китайского языка является его главным отличием от европейского, где мелодия речи возникает главным образом в эмоциональной сфере. В китайской же речи мелодия проявляется сознательно, для выражения смысла. Поэтому в Китае так неразрывна связь между словом и музыкой. Китайские стихи, выраженные в звучании, превращаются в песню. Доказательством этого выступает древнейший памятник песнетворчества Китая, знаменитая классическая «Книга песен» (Шинцзин), датируемая примерно VIII веком до нашей эры. Содержание 305 песен, помещенных в Шинцзине, отличаются большим разнообразием сюжетов и тем. Книга подразделяется на две части: «гэфан» (народные песни) и «сунн» (оды и гимны), созданные поэтами и служителями культа. Конфуций, один из первых толкователей Шинцзина, рассматривал эту книгу как летопись народной жизни и культуры древних времен.

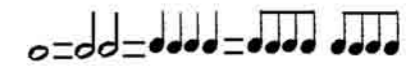
Несмотря на то что древнейшие записи не имели зафиксированного музыкального текста песен, ни один из исследователей не сомневался в песенном характере сборника. Напевы Шинцзина известны по нотным записям, сделанным в более поздние эпохи. Не исключено предположение и о том, что некоторые мелодии сборника были сочинены китайскими композиторами эпохи поздней Чжон и Хань (VI–I вв. до н.э.). Также есть основание предполагать, что некоторые записи, а возможно и отдельные мелодии песен, принадлежат Конфуцию.

Неразрывная связь поэзии и музыки была научно обоснована в более позднее время в трудах крупнейшего теоретика и композитора Шэн Юэ (441–513 гг.).

«Отец мелодии», как его называли последующие поколения китайских музыкантов, разработал целое учение о мелодии и доказал не только интонационную связь поэтического слова и мелодии, но и их взаимосвязь ритмическую. О ритмической взаимосвязи слова и мелодии говорит в своих трудах Цзай Ю (XVI в.). Он указывает на то, что песня состоит из слов, то есть слов продленных. Но продление не существует вне ритма. И то, что принято называть ритмом, в действительность является размером (метром). Цзай Ю и многие

другие авторы свидетельствуют, что метрическая основа китайской музыки опирается на систему четких соотношений.

Эта метрическая основа позволяет широкое и свободное применение самых свободных ритмических



построений и комбинаций.

Огромную роль в китайской ритмике играет строение стиха, количество слогов и порядок чередования ударных слов. Размеры китайского стиха бывают четырехстопные, трехстопные, пятистопные, семистопные и т.д. Движение стиха вызывает соответствующее движение мелодии.

Первым произведением, которое отвечало бы высоким требованиям камерно-вокального жанра, многие композиторы и музыковеды Китая считают песню Ли Цинчжу «Течение воды в реке на востоке» (1920).

Настоящее имя создателя песни – Мю Шаньго, он был философ, юрист, педагог и композитор. С 1912 г. изучал юриспруденцию в Германии, параллельно получил и музыкальное образование. После возвращения на родину занимался педагогической деятельностью, возглавлял журнал «Музыкальное искусство» при Шанхайском государственном музыкальном институте. Цинчжу также – автор книг «Музыкальные термины» и «Введение в музыку». Композиторское наследие невелико, в основном это произведения песенного жанра.

«Течение воды в реке на востоке» представляет собой яркий пример синтеза западноевропейской и восточной музыкальных культур. При выборе сюжета для своего произведения композитор обращается к творчеству знаменитого поэта времен династии Сун (960–1279) Су Ши. Стихотворение написано в жанре «Цы», что непосредственно уже само по себе представляет определенный интерес. Цы – это один из древнейших жанров китайской поэзии. Возник он как песенная музыкальная традиция и вначале считался простонародным жанром. Стихи писались на одну из 660 мелодий, которые задавали поэтический размер, число строк и слов в строке. Их можно было исполнять как с музыкальным сопровождением, так и без него. По своей природе и художественным особенностям Цы близки европейскому романсу. Лишь с течением времени жанр стал исключительно литературным. Своего расцвета Цы достигли в эпоху Сун, а именно в творчестве поэта Су Ши. Он расширил образную сферу (до этого времени стихи в жанре Цы ограничивались пейзажной и лирико-интимной тематикой), установил четкую структуру стиха, сделав тем самым размеры Цы каноническими. Су Ши удалось показать своими стихами, что Цы способны выразить все то, что долгое время считалось доступным только более высоким поэтическим жанрам.

В основу произведения «Течение воды в реке на востоке» положены стихи лирико-эпического характера, рассказывающие о героях времен троецарствия. Структура песни подчиняется структурному развитию стихотворения, образуя сквозную строфическую форму. Как известно, разработана она была в творчестве композиторов-романтиков и впервые в своем законченном виде встречается в песенном творчестве Шуберта. В ней логика построения музыкального тематизма в наибольшей степени зависит от текста и подчиняется всем эмоционально-смысловым сдвигам стиха. Таким образом, это дает возможность наиболее полного слияния слова и музыки. В произведении ярко выделены два контрастных раздела и заключение. Как гармоническую особенность всего произведения можно отметить сочетание мажорно-минорной ладовой системы с восточной пентатоникой. Этот ладовый синтез

ощущается с первых звуков произведения. Тональность первой части можно определить как e-moll, но в мелодии слышны интонации пентатоники, что сразу придает произведению яркий национальный колорит. Мелодия первой части носит декламационный характер. Короткие фразы разделяют паузы, подчеркивая значимость речевой интонации. На первом плане – ясное донесение стихотворного текста. В строении мелодии скачки преобладают над поступенным движением, что делает ее интонационно близкой к народно-национальным истокам. Традиционным для китайской музыки приемом, утверждающим доминанту, заканчивается первый раздел произведения (примеры 1, 2).

Подобное эмоционально-смысловое строение характеризует и средний раздел.

Произведение строится по принципу контрастного сопоставления. Смена эмоционально-психоло-

и IV ступени, их скорее можно назвать проходящими звуками, обогащающими мелодику, чем изменяющими ладовую систему. Тем самым пентатоника превращается в семиступенный лад «Бяни». В целом мелодия средней части носит напевно-песенный характер с широким построением музыкальной фразы.

Произведение заканчивается коротким заключением, состоящим скорее из нескольких речевых, нежели мелодических интонации. Последняя фраза, построенная как короткий октавный взлет, приводит к эмоционально-смысловой кульминации всего произведения. Также она подкреплена динамически и большим темповым сдвигом от *molto tranquillo* до *molto vivo*.

Аkkомпанемент выходит за рамки простого сопровождения. В зависимости от эмоционально-смыслового настроения произведения меняется фактура изложения. Аккордовый склад подчеркивает эпичность первой части, разложенные гармонические фигурации наиболее полно соответствуют лирическому настроению среднего раздела. В аккомпанементе также присутствует и момент образности. В небольшом фортепианном отыгрыше в первой части произведения явно слышатся накатывающиеся волны реки и вместе с тем чувствуется нарастание внутренней психологической напряженности (Пример 4).

Пример 1

Пример 2

гического настроения в стихотворении вызывает в музыке темпово-тональные изменения. Пентатоника явно главенствует в средней части (пример 3).

Ее светлое звучание как нельзя лучше соответствует лирическим воспоминаниям героя о родном доме и любимой девушке. Хотя в мелодии встречаются VII

Пример 3

Пример 4

Наряду с традиционными западноевропейскими чертами в аккомпанементе прослеживаются и элементы, традиционные для китайской музыки. Для аккордики в целом характерно октавное построение, где главному звуку аккорда соответствует звук мелодии, отсутствие диссонирующих созвучий, а также в гармоническом отношении – тяготение к доминанте.

Двадцатые годы стали начальным этапом для развития многих музыкальных жанров, в том числе и камерно-вокального. В этот период намечаются основные пути его развития, где главный акцент делается на изучение западноевропейских традиций и укоренение их на национальной почве. Путем синтеза создать новое музыкальное искусство, которое соответствовало бы высоким международным требованиям и вместе с тем сохраняло индивидуальные национальные черты, заявить о себе на мировом уровне и остаться близким и понятным своему слушателю, вот те основные задачи, которые предстояло решить молодым китайским композиторам.

Течение воды в реке на востоке
Написал в 1920 году

Течет река на востоке,
Пенится речная гладь,
Катятся волны одна за другой.

На севере казарм люди называют это место «Чжи Би», где были войны: Чжюи Лан победил Цяо Цяо.
Рядом крепость строят.
Смешались камни, бушуют волны,
Воды как снега.
Ах, моя родина, тогда много героев!

В то время Сяо Цяо вышла замуж за Чжюи Лан.
Чжюи Лан носил красивые одежды с веером.
Сгорела дотла армия Цяо Цяо.
Сейчас я на экскурсии здесь,
Людям пора смеяться надо мной,
Что я так сентиментален,
Потому что у меня уже поседели волосы.
Жизнь прошла,
Все было сном.
Сейчас я старик и пью водку с луной.

Літаратура

1. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие. – М., 1988.
2. Яохуа, Ван. Получение и упущение китайского музыкального образования современного и новой эпохи: реферат / Ван Яохуа. Хонконг.
3. Цзяньхуа, Гуань. Каноны для стихов в жанре «Цы»: китайское музыкальное эстетическое восприятие / Гуань Цзяньхуа. Пекин, – 1955. С. 230–231.
4. Житомирский, Д.В. Роберт Шуман / Д.В. Житомирский. – М., 1964. С. 520–620.
5. Малявина, В. Китайская цивилизация / В. Малявина. – М., 2003. С. 379–442.
6. Да, Ма. Музыкальное образование в учебных заведениях Китая XX ст. / Ма Да. – Шанхай, 2002.
7. Меликсетова, А. В. История Китая / А.В. Меликсетова. – М., 2004. С. 389–412.
8. Хуэйся, Тан. Как традиционно исполняется художественная песня в Китае / Тан Хуэйся // Первые исследования в развитии и исполнении китайских художественных песен 1920–1940 гг. – Фуцзянь, 2005.
9. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: вып. третий / Р. Роллан. – М., 1988. С. 293–311.
10. Фицджералд, Г. П. История Китая / Г.П. Фицджералд. – М., 2004. С. 373–452.
11. Хохлов, Ю.Н. Песни Шуберта: черты стиля / Ю.Н. Хохлов. – М., 1987.
12. Цзе, Чжэн. История развития китайской художественной песни с начала XX века до 1950 года / Чжэн Цзе. – Шанхай, 2004.
13. Вэйчжэнь, Ши. История китайской песни: накануне институции КНР / Ши Вэйчжэнь // Китайское музыковедение. – 1997. – № 1. – С. 74–81.
14. Фапин, Цянь. История «Цы» / Цянь Фапин. – Гунцин, 2006.
15. Шнеерсон, Г.М. Музыкальная культура Китая / Г.М. Шнеерсон. – М., 1952.
16. Шнеерсон, Г.М. О китайской музыке / Г.М. Шнеерсон. М., 1958.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена вопросам становления камерно-вокального жанра в Китае. Автор рассматривает особенности развития жанра, состоящие в стремлении композиторов к синтезу западноевропейского и национального. Автор отмечает, что жанр художественной песни не был традиционен для Китая, но сама песня на протяжении пяти тысячелетней истории страны являлась наряду с поэзией одним из важнейших проявлений духовной культуры народа. Отмечается, что органичность песенного творчества вытекает из природы китайской речи. При помощи интонации отличаются одинаковые по составу звуков слова. Именно интонация умножает средства китайского языка, дает ему возможность выражать все многообразие понятий, определять смысловое значение слова. Поэтому в Китае так неразрывна связь между словом и музыкой.

Первым серьезным произведением камерно-вокального жанра, многие композиторы и музыковеды Китая считают песню Ли Цинчжу «Течение воды в реке на востоке» (1920). Автор анализирует ее с точки зрения взаимодействия западноевропейской и восточной музыкальных традиций.

Этнамузыкалогія**I. С. Катвіцкая****СТЫЛІСТЫКА РАДЗІННАЙ ПЕСНІ:
СУЧАСНЫ СТАН ТРАДЫЦЫІ НА БЕЛАРУСІ***Катвіцкая Ірына Станіславаўна – выкладчыца Мінскага музычнага вучылішча*

Пытанні стылістыкі, характару музыкі, этасу заўсёды былі ў цэнтры ўвагі этнамузыкалагаў. Акадэмік Б. Асаф'еў пад час даследавання музыкі вуснай традыцыі, у працэсе стварэння і распрацоўкі інтанацыйнай тэорыі ўздымаў пытанні аб *выканальніцкім мысленні* [1, с. 6], працаваў, у прыватнасці, над канцэпцыяй «інтанацыйна-тэмбравага чужыя», паводле якой тэмбр разглядаецца як «з'ява музыкі, якая канкрэтна гучыць» [1, с. 192]. Яго ідэі ў далейшым развівалі яго вучні і паслядоўнікі. Так, К. Квітка, надаючы асабліваю ўвагу манеры і характару выканання народных песень [2, с. 105–111], адзначаў: «Нотны запіс напева сам па сабе не складае помніку гэтага мастацтва, ён не дае ўяўлення аб шмат чым вельмі важным у *спосабе выканання*, аб настроенасці ўдзельнікаў абраду» [2, с. 78]. У гэты ж перыяд праблема стылістыкі распрацоўваў Ф. Рубцоў, калі праз вызначэнне функцыянальнасці песні аналізаваў характар інтанацыйнага развіцця і мелодыкі напеваў абрадавай і пазаабрадавай песні [3].

Стылістычным асаблівасцям беларускай народнай песні прысвяціў свае навуковыя працы і Я. Гіпіус [4, с. 188–189]. Пры гэтым, як этнамузыказнаўца, Яўген Уладзіміравіч вывучаў музычную традыцыю Беларусі ў яе жывых формах непасрэдна ў экспедыцыях. Разам з З. Эвальд Гіпіус на беларускім матэрыяле даследаваў песенныя стылі Беларускага Палесся [5], а З. Эвальд фіксавала ў натацыях меладычных стылі Тураўшчыны і ў сваёй навуковай працы дакладна вылучыла прынцыповае адрозненне стылістыкі інтанацый песень аграрна-каляндарнага цыкла ад «новага слога бытуючых лірычных песень» [6, с. 16].

Займаючыся вывучэннем вуснай песеннай традыцыі, этнамузыказнаўца В. Ялатаў у сваёй працы «Напевы радзінных песень» [7] закранаў праблема стылістыкі песеннага корпуса беларускіх радзін, вырашаючы пытанні агульнай жанравай стылістыкі радзіннай¹ мелодыкі шляхам вызначэння

прыналежнасці тых ці іншых груп напеваў да пэўных сфер «інтанацыйнай характэрнасці»: 1) заклінанне, 2) велічанне, 3) лірычныя матывы, 4) жарт, гумар, 5) танцавальнасць [7, с. 40]. У сваёй публікацыі даследчык ахарактарызаваў такія важныя складнікі стылю, як лад, рытм, мелодыка радзінных песень, а таксама іх функцыянальнасць.

У гісторыка-тэарэтычным ракурсе пытанні інтанацыйна-стылістычнага даследавання раскрываліся ў працах Л. Мухарынскай [8; 9]. Пласти беларускага песеннага фальклору, у тым ліку і раннетрадыцыйны, былі даследаваны ёю ў сістэме «гісторыка-стылявых іерархій ўсяго інтанацыйнага вопыту народа» [10, с. 167].

Аспекты рэгіянальных меладычных пеўчых стыляў і стылявых формаў народнага гуртавога і сольнага выканання ў серыі музычных зборнікаў, прысвечаных кожнаму з этнаграфічных рэгіёнаў Беларусі (за выключэннем, пакуль што, Цэнтральнай Беларусі), вывучаюць і сучасныя беларускія этнамузыкалагі З. Мажэйка і Т. Варфаламеева [11–15].

Такім чынам, апора на этнамузыкалагічны даследаванні ў галіне стылістыкі музычнага фальклору ў цэлым і навуковыя распрацоўкі, якія тычацца ўласна радзіннай беларускай песні, ужо даюць магчымасць даволі поўна асвятліць шэраг тэарэтычных пытанняў стылістыкі радзіннай этнапесеннай традыцыі. Аднак рэальная шматаспектнасць праблематыкі можа быць раскрыта толькі пры ўмове далучэння даных, атрыманых этнамузыкалагамі, у тым ліку і аўтарам артыкула, пад час сістэматычнай сучаснай палявой працы, у ходзе якой пры назіранні над жывой спеўнай

¹«Радзінны», «хрэсьбінны» і «радзінна-хрэсьбінны» выкарыстоўваюцца намі ў дадзенай публікацыі як тоесныя паняцці.