

**СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА И ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОЙ ТЕХНИКИ
КОМПОЗИЦИИ (на примере фортепианных
обработок китайских композиторов)**

Статья посвящена проблеме “композитор и фольклор”. Автор на примере фортепианных обработок композиторов Китая показывает, как на практике решается проблема влияния достижений общеевропейской техники композиции на современную китайскую музыкальную культуру, опирающуюся на древние традиции национального музыкального фольклора.

Одной из насущных проблем, решить которую предстоит на первоначальном этапе развития любой национальной композиторской школы, является проблема “композитор и фольклор”, которая предполагает прежде всего синтез традиций национального музыкального фольклора и общеевропейской техники композиции. Данная проблема особенно актуальна для стран Азии, Африки и Латинской Америки, в основе музыкальных культур которых лежат средства выразительности, далекие от общеизвестных европейских.

Весьма остро стоит эта проблема и в Китае, свидетельством чему являются многочисленные высказывания китайских композиторов и работы музыковедов, посвященные проблеме ассимиляции специфических средств выразительности отечественного музыкального фольклора и достижений мировой музыкальной культуры. Этой проблеме посвящены работы Ван Аньго, Ван Чжэнья, Гуань Цзяньхуа, Сан Туна, Фань Цзуиня и многих других исследователей [6; 7; 10; 13; 14; 15; 16; 19; 20].

Решение проблемы “композитор и фольклор” особенно важно в жанре обработки народной музыки, позволяющей выразить общезначимое, общечеловеческое при опоре на прочный фундамент традиций национальной народной и мировой профессиональной музыкальных культур. Художественная сущность и эстетика обработки как раз и заключаются в «“перевод” ... коренных напевов крестьянства ... на язык и формы современного ... передового музыкально-общественного сознания» [4].

Цель статьи – показать на примерах фортепианных обработок народной музыки, как решают композиторы Китая эту проблему в области таких средств музыкальной выразительности, как мелодия, фактура и гармония.

Механизм синтеза фольклорных традиций и традиций европейской классической музыки был освоен еще в XVIII–XIX стст. композиторами-романтиками, создателями национальных композиторских школ: норвежской (Э.Григ), польской (Ф.Шопен), венгерской (Ф.Лист), чешской (Б.Сметана и А.Дворжак). Решающую роль в этом процессе сыграло творчество композиторов России (М.Глинки, М.Балакирева, М.Мусоргского, Н.Римского-Корсакова и др.), представляющее собой органичный сплав народного, исконно русского и общеевропейского профессионального музыкального языков.

Проблема “композитор и фольклор” неоднократно привлекала внимание исследователей-теоретиков разных стран и служила предметом научных изысканий и дискуссий. В разные годы к этой проблеме обращались Б.Асафьев, Б.Барток, И.Земцовский, Г.Головинский, Н.Шахназарова и др. [2; 3; 4; 5; 9; 11]. Квинтэссенция этих исследований содержится в высказывании видного российского исследователя музыкальной культуры Средней Азии В.Виноградова, который заключает: “Между общепринятой европейской музыкальной системой и любой народной нет неразрешимых противоречий. В результате соприкосновения они взаимно обогащаются” [8].

Метод синтеза национальных фольклорных и общеевропейских профессиональных музыкальных традиций изложен в статье Ф.Арзаманова, написанной как раз вследствие близкого знакомства автора с творчеством композиторов Китая. Подчеркивая необходимость привнесения в народную музыку традиционных приемов профессиональной композиции, Ф.Арзаманов излагает суть метода взаимодействия их с элементами фольклора. По его мнению, единственный возможный путь заключается не в

механическом подражании европейским нормам и образцам, не в их насильственном внедрении, а в органическом слиянии, во взаимосочетании тех объективных выразительных качеств, которые “являются полностью или в значительной мере сходными для методов развития национальной музыки и для самой национальной музыки” [1].

Сформулированный Ф.Арзамановым метод, лежащий в основе взаимосвязи народной и академической музыкальных культур, это *метод опоры на сходные звенья*. (Под сходными звеньями автор понимает национально-специфические и общеевропейские средства выразительности – мелодию, гармонию, лад, фактуру и др.) Примечательно, что этот метод дает прекрасные результаты даже при взаимодействии опирающихся на пентатонику восточных и азиатских музыкальных культур, столь далеких от европейской культуры.

Китайская традиционная музыка преимущественно одноголосна, при этом народные исполнители как певцы, так и инструменталисты всегда очень серьезно относятся к мелодической линии, разными способами подчеркивая прихотливость и непрерывную текучесть ее горизонтального движения и выражая этим ее изысканность и особую красоту. Как отмечает исследователь китайской музыки Ли Инхай, “...необходимо специально обращать внимание на ясность мелодических голосов, подчеркивая внешний голос (мелодию. – С.И.), придавая ему рельефность за счет тембра, не забывая при этом о специфике пентатоники” [12, с. 124].

Говоря о мелодии, следует, прежде всего, отметить, что она является своего рода “костяком”, смысловой основой, несущей главную идею сочинения, написанного в жанре обработки. Именно поэтому подавляющее большинство фортепианных обработок сохраняют в неизменном виде оригинальную тему (напев) народного прототипа, подвергая ее преимущественно внешним изменениям. И в этом композиторы Китая следуют принципу фактурно-тембрового преобразования, который выкристаллизовался еще в XIX ст. в творчестве М.И.Глинки и был впоследствии, в XX ст., воспринят и плодотворно развит композиторами многих стран Европы и Азии.

Так, использование широкого диапазона фортепиано открывает возможности для многогранного темброво-регистрового колорирования народной темы. Проведение мелодии в разных регистрах дает возможность красочного сопоставления или контрастного противопоставления.

Примером может служить обработка шаньсийской народной песни в традиционном жанре “синь тянь ю”. Прием темброво-регистрового противопоставления отдельных элементов темы по принципу “вопрос–ответ” использован композитором Е Фэй в обработке хэбийской народной песни “Дуй хуа” (“Диалог”).

Значительные возможности таит в себе последовательное проведение темы в разных тональностях. Так, благодаря разному колориту тональностей, характер звучания темы сычуанской народной песни “Си и шан” (“Стирка белья”) в обработке Чэн На звучит то безыскусно и нежно, то светло и радостно.

Нередко композиторы обращаются к копированию народной исполнительской манеры, обогащая основную мелодию разнообразной мелизматикой, которая не только придает мелодии живой характер и создает определенное настроение, но и отражает региональные особенности вокального исполнительства. Такой оригинальный народный стиль проявляется, к примеру, в пьесе “Сбор чая” из сюиты “Пять цзянских народных песен” композитора Дун Вэйцзе.

Широкие возможности показа разнообразных граней народной мелодии представляет фактурное варьирование сопровождающей ее ткани – фона или аккомпанемента. Достаточно широко композиторы Китая используют заимствованные из техники европейской композиции различные виды сопровождения гомофонно-гармонического типа. Наиболее интересными являются случаи синтеза общеизвестных европейских приемов и специфических национально-выразительных средств. Так, ритмически равномерная фигурация (альбертиевы басы) партии левой руки в обработке песни народности мяо “Цветная ленточка” композитора Сан Туна опирается на аккорд, построенный на основе пентатоники, что принципиально отличает сопровождение от

традиционно европейского. Такая гармония сообщает аккомпанементу изысканный национальный колорит и создает определенный шумовой эффект.

Достаточно часто композиторы прибегают к воссозданию в аккомпанементе звучания китайских народных инструментов, создавая таким образом виды гармонического сопровождения, совсем нехарактерные для европейского языка. При этом композиторы не просто обращаются к приему тембровой имитации, а используют исполнительские и конструктивно-выразительные средства, наиболее свойственные тому или иному инструменту: типичные для шэна параллельные кварты, быструю подмену пальца на одном тоне (*rascado*), характерную для традиции исполнителей на пипе, и т.д. Подобная ткань сопровождения, имеющая яркий национальный колорит, позволяет передать особую прелесть и выразительность мелодий китайских народных песен.

Примером может служить обработка юньнаньской песни народности ва “Воспеть Родину”, в которой Фань Цзуинь воссоздал средствами фортепиано мягкий, яркий тембр и специфическую гармонию шэна. Таков и пример обработки Шэнь Чуаньсинем юньнаньской народной песни “Шуа хуа дэн” (“Разноцветный фонарик”), в которой посредством имитации яркого и сильного ритма народных барабанов и гонгов рисуется сцена праздничного оживленного ликования.

Иногда композиторы прибегают к имитации звучания традиционного инструментального ансамбля. Отличительной самобытной особенностью китайской ансамблевой инструментальной традиции является унисонное звучание инструментов, играющих в разных “этажах”. Имитируя эту особенность, китайские композиторы прибегают к фактуре монодического типа, проводя мелодию параллельными октавами в разных регистрах фортепиано.

Так, в обработке Ли Чжаочжэнем шэньсийской народной песни “Сю цзинь бянь” (“Вышивание надписи на золотистой кайме”) тема изложена параллельными октавами, благодаря чему мелодия приобретает особую выразительность и передает чувства сердечности и простоты. В обработке песни “Гора” Хуан Аньлиня (третий номер цикла “30 фортепианных обработок сайбэйских народных песен”) мелодия изложена на расстоянии двух и даже трех октав, что создает эффект широкого глухого звучания, свойственного дуэту традиционных китайских инструментов – гучжэна и ди.

Несмотря на то, что, как отмечалось выше, китайская музыка преимущественно одноголосна и в ней традиционно строго культивируются красота мелодической линии и горизонтальное ее течение, в фортепианных обработках народной музыки композиторы нередко применяют разнообразные приемы полифонического развития. Таким образом ими создаются миниатюры, в которых народный стиль сочетается с лучшими достижениями европейской полифонической техники. Известный китайский композитор и теоретик Сянь Синхай придерживался мнения, что “для развития китайской национальной музыки более приемлем контрапункт, а не гармония” [17, с. 103].

Так, в некоторых фортепианных обработках народной музыки используются приемы имитационной и контрастной полифонии, которые нередко сочетаются с китайской пентатоникой, создавая своеобразный стилизованный эффект. Отсутствие в пентатонике резкой малой секунды и увеличенной кварты позволяет трактовать малую терцию как проходящий звук. Эта особенность дает больше свободы не только в отношении гармонической вертикали, но и в отношении горизонтали, тогда как собственно гармоническая функция и правила голосоведения становятся второстепенными.

Мы наблюдаем это в обработках цзянсийской народной песни “Сун лан” (“Проводы муженька”) композитора Сяо Шусянь, хунаньской народной песни “Си цай синь” (“Мытые зелени”) композитора Цюй Вэньчжуна.

В китайской фортепианной музыке немало обработок, в которых композиторы используют одновременно контрастную и имитационную полифонию. Примером тому служит двухголосная миниатюра на темы нэйменской народной песни “Сы сянь” (“Воспоминания о родном крае”) Сан Туна, в которой, благодаря своеобразию ритма, пауз, акцентов и контрапунктов, возникает прихотливое многоголосие подголосочного и имитационного типов.

В наиболее развернутых по форме обработках народных китайских песен для фортепиано композиторы, как правило, обогащают гомофонную фактуру

полифоническими элементами. В таких пьесах, с одной стороны, сохраняется целостность мелодической линии народной песни, с другой – мелодия обогащается средствами полифонической техники. Тем самым композиторы активно суммируют достоинства гомофонии и полифонии. При этом они соединяют фактуру двух типов в одновременном либо в последовательном звучании.

Так, в обработке сычуаньской народной песни “Цай хуа” (“Срывать цветы”) композитора Цзи Хуа два мелодических голоса (основная тема и контрапункт со свойствами аккомпанемента) дополняются короткозвучным аккордом, образуя многоголосную разветвленную фактуру.

Следует заметить, что при кажущейся простоте гармония фортепианных обработок достаточна сложна. Сочетая особенности пентатоники и европейской классической и современной гармонии, композиторы часто используют неаккордовые звуки, альтерированные аккорды. Усложнению гармонического языка способствует использование удвоения и смещения европейских и китайских национально-характерных ладов.

Еще в 1938 г. исследователь китайской музыки У Бочао писал: “Классический европейский метод гармонической связи для китайской музыки неподходящий, зато использованная по мере необходимости в рациональных рамках гармония импрессионизма гораздо лучше” [17, с. 141].

Примерами подобного рода могут служить обработка фуньцзянской народной песни “Ку дяо” (“Грустный напев”) композитора Ли Инхяя, одна из обработок нэйменских народных песен “Сао юань цин гэ” (“Любовная песня в степи”) Сан Туна, в которой многократно использованы сложные аккорды, образующиеся в результате сложного соединения тонического и доминантного, тонического и субдоминантного трезвучий, которые выполняют двойственные функции.

Иногда целью усложнения гармонии является создание особого рода шумовых эффектов, свойственных китайской народной (в особенности инструментальной) музыке.

Как видим, фортепианные обработки композиторов Китая представляют собой своеобразную творческую лабораторию, дающую простор для художественной фантазии и эксперимента в рамках национальной традиции. Преимущественное влияние на формирование китайского фортепианного стиля оказывают традиции народной музыки, а также национальные особенности эстетики и музыкального мышления. Эти традиции, органично соединившись с приемами композиторской техники XX ст., и определяют особенности китайской фортепианной музыки. Можно утверждать, что именно обработка народной музыки способствует формированию уникального по своей яркой характерности китайского фортепианного стиля.

1. Арзаманов, Ф.Г. К вопросу методики преподавания полифонии строгого письма на основе пентатонного лада / Ф.Г.Арзаманов // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин: сб.ст. – М.: Музыка, 1967. – С. 164.

2. Асафьев, Б.В. М.И.Глинка / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1978. – 311 с.

3. Асафьев, Б.В. Русская музыка XIX – начала XX века / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1979. – 344 с.

4. Асафьев, Б.В. О народной музыке: сб. ст. / сост. И.Земцовский, А.Кунанбаева / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1987. – 215 с.

5. Барток, Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени / Б.Барток // Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка: сб. ст. – М.: Музыка, 1977. – 198 с.

6. Ван, Аньго. Современная гармония и анализ китайских произведений / Аньго Ван. – Чунцин: Юго-западный педагогический университет, 2004. – 246 с. (на кит. яз.).

7. Ван, Чжэнья. Китайская композиционная эволюция / Чжэнья Ван. Пекин: Центральная консерватория, 2004. – 290 с. (на кит. яз.).

8. Виноградов, В.С. Состояние и задачи музыкального творчества в республиках Средней Азии и Казахстана / В.С.Виноградов // Вопросы развития музыкальных культур в СССР: сб.ст.. – М.: Музыка, 1961. – С. 59.

9. *Головинский, Г.Л.* Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков / Г.Л.Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 280 с.
10. *Гуань, Цзяньхуа.* Сравнение китайской и западной музыкальных культур / Цзяньхуа Гуань. – Шаньси: Шаньсийский пед. ун-т, 2006. – 396 с. (на кит. яз.).
11. *Земцовский, И.И.* Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке / И.И.Земцовский. – Л.; М.: Сов. композитор, 1978. – 173 с.
12. *Ли, Инхай.* Многоголосие народных ладов пентатоники / Инхай Ли // Наследие и развитие: сб. ст. – Шанхай: Музыка, 2004. – 124 с. (на кит. яз.).
13. *Ли, Шиюань.* Китайская современная музыка: диалог Китая и Запада / Шиюань Ли. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 2004. – 303 с. (на кит. яз.).
14. *Лю, Чэнхуа.* Различия в традиции европейской и китайской музыки в зависимости от национальных культур / Чэнхуа Лю // Вестник консерватории Ухая. – 1995. – Вып. 3. – С. 11–18. (на кит. яз.).
15. *Народный стиль и современные приемы гармонии:* сб. ст. – Пекин: Народная музыка, 1996. – 711 с. (на кит. яз.).
16. *Сан, Тун.* Структура гармонии “вертикализированной” пентатоники. Народный стиль и современные приемы / Тун Сан. – Пекин: Народная музыка, 1996. – 299 с. (на кит. яз.).
17. *У, Бочао.* Исследование по гармонии китайской музыки. Эволюция китайской композиции / Бочао У. – Пекин: Центральная консерватория, 2004. – С. 141. (на кит. яз.).
18. *Фань, Цзуинь.* Китайская пентатоника и национальная гармоническая теория / Цзуинь Фань. – Шанхай: Музыка, 2003. – 306 с. (на кит. яз.).
19. *Хуан, Юаньло.* Народный лад и гармония / Юаньло Хуан. – Шаньдун: Шаньдунский институт искусств, 2006. – 215 с. (на кит. яз.).
20. *Шахназарова, Н.Г.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма / Н.Г.Шахназарова. – М.: Сов. композитор, 1983. – 153 с.