

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.6.35>

Сюй Цинлин

[Европейские композиционные техники и китайский колорит в фортепианной пьесе Чен И "Дое"](#)

В статье рассмотрена фортепианная сюита "Дое" современной китайской женщины-композитора Чен И. Цель исследования - выявить особенности интонационно-ритмического и фактурного развития в пьесе. Научная новизна заключается в том, что впервые на русском языке выполнен анализ сочинения с точки зрения соединения в нем особенностей китайского напева с современными приемами композиции. В результате выполненного исследования выявлены приемы работы композитора с народным материалом и принципы сопряжения в сюите национальных элементов и композиционных техник XX столетия.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/6/35.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 6. С. 182-187. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/6/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

The English Consort Culture: History and Stages of Studying

Smirnova Tat'yana Vyacheslavovna, Ph. D. in Art Criticism

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

s-tatyana-v@mail.ru

The paper aims to reveal specificity of musical historical process in England by the example of the undeservedly forgotten genre of the English music of the late Renaissance and the early baroque – instrumental consort (ensemble) culture. Scientific originality of the research lies in the fact that the author provides a detailed survey of foreign performers and musicologists who contributed greatly to studying this remarkable phenomenon of the English musical culture. The conclusions are made that modern studies on the English consort culture of the XVI-XVII centuries are in line with antiquarian traditions of the XVII-XVIII centuries, artistic aspirations of the Victorian epoch and outstanding scientific achievements of the British and foreign musicologists of the XX century.

Key words and phrases: English music of the XVI-XVII centuries; Victorian epoch; history of English musicology; musical societies; consort culture.

УДК 7; 78.02

Дата поступления рукописи: 08.05.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.6.35>

В статье рассмотрена фортепианная сюита «Дое» современной китайской женщины-композитора Чен И. Цель исследования – выявить особенности интонационно-ритмического и фактурного развития в пьесе. Научная новизна заключается в том, что впервые на русском языке выполнен анализ сочинения с точки зрения соединения в нем особенностей китайского напева с современными приемами композиции. В результате выполненного исследования выявлены приемы работы композитора с народным материалом и принципы сопряжения в сюите национальных элементов и композиционных техник XX столетия.

Ключевые слова и фразы: Чен И; современные приемы композиции; песня дое; фактура; ритм; трихорд; пекинская опера; политональность; сюита.

Сюй Цинлин

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

494861201@qq.com

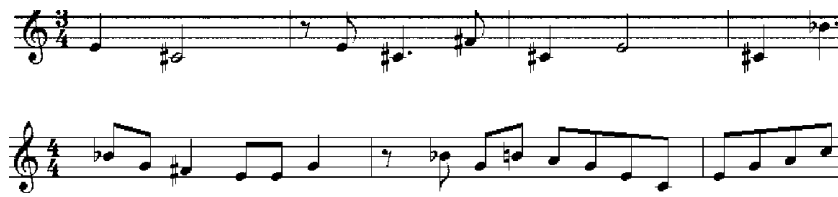
Европейские композиционные техники и китайский колорит в фортепианной пьесе Чен И «Дое»

Актуальность темы. Начиная с 80-х годов XX столетия китайская музыка вступила в период бурного развития. Изучение традиционной народной музыки предоставило богатейшие материалы для творчества композиторов. Фортепианные произведения этого времени многообразны по формам, жанрам и содержанию, а выразительные приемы современной европейской музыки расширили художественный кругозор китайских композиторов и обогатили их стиль. Сочетание национального колорита и современных композиционных техник стало характерной чертой фортепианной музыки Китая нового периода.

Задачи исследования – рассмотреть музыкальные выразительные средства и композиционные особенности сюиты, проследить линии фактурного развития, выявить характерные особенности сочетания народного музыкального материала и техник композиции XX века. **Методы исследования:** в статье использованы методы музыкально-теоретического, интонационного, метроритмического и сравнительного анализа. **Теоретической базой** исследования являются статьи китайских ученых, таких как Ван Чжэнья, Гуань Синь, Ли Лин, Пан Юнхуа, Чжун Цзюньчэн и др., посвященные изучению этого вопроса. **Практическая значимость** статьи заключается в том, что представленный материал можно использовать в лекционных курсах по истории и теории музыкального искусства Китая.

Фортепианная пьеса «Дое» была написана Чен И в 1984 году. Источником вдохновения послужила традиционная песня-танец малой народности дун провинции Гуанси. Созданная в процессе трудовой деятельности танцевально-хоровая дое олицетворяет жизнь коллектива, в котором число участников может достигать нескольких сотен человек. Во время хорового пения часто вставляется звук «е», поэтому композицию и назвали «дое», что в буквальном переводе с китайского языка означает «много е» [1, с. 188]. Особенности народного напева заключаются в изменчивости ритмического рисунка, переменности метра, переключках и подражаниях, чередованиях хора и соло [2, с. 8]. Сочинение Чен И основано на напеве народности дун «Вы на сколько дней приехали?» (см. Пример 1).

Пример 1. Народная песня «Вы на сколько дней приехали?»



В произведение автор также включил фрагменты пекинской оперы – арию и дуэт. Тематический, регистровый, ритмический контраст двух сфер – народного напева и пекинской оперы – выражен в том, что песня дун открыта и эмоционально насыщена, в музыкальном материале пекинской оперы – некоторая иносказательность и изящество. Напев раскрывает аутентичность народной песни дун за счет повторения терцовой интонации, материал пекинской оперы основан на «линейных мелодических приемах» [8, с. 17]. Эмоциональный диапазон песни дун чрезвычайно широк, а оперные фрагменты, напротив, очень сдержанны. Такое «совмещение разных звуковых полюсов связано с техникой коллажа, часто используемой в современной европейской музыке» [7, с. 187]. Сочетание традиционного напева и оперного искусства Пекина, когда два разных звуковых материала дополняют друг друга, – уникальное явление для китайского искусства [3, с. 15].

Пьеса Чен И «Дое» состоит из нескольких разнохарактерных разделов, не имеющих названий и идущих без перерыва. В композиции сквозное развитие сочетается с вариационным и монотематическим. Произведение построено на постоянном звучании терцовой интонации *e – cis* в разном ритмическом и фактурном оформлении. Уже в самом начале первой части (Largo) терцовый диапазон расширяется, образуя трихорд, а в дальнейшем формируется мотив из пяти звуков в диапазоне уменьшенной септими. Ее императивный характер резко противопоставлен тихому и мрачному звучанию диссонирующих аккордов нетерцовой структуры в низком регистре. Подобные «соло» и «тугги» чередуются на протяжении всего вступительного раздела пьесы (см. Пример 6). Второй раздел Allegro достаточно протяженный, отличается постоянным изменением фактурных планов и размеров: здесь и длительное движение голосов параллельными октавами, и игривая скерцозность, и полиритмия, и резкие политональные аккордовые сочетания. В основе его также нисходящая терция. От речитативно-императивного диалога начала второй раздел отличается шуточной переменчивостью, игривостью и стремительностью. В третьем разделе пьесы Adagio отсутствует деление на такты, и можно отметить большое разнообразие ритмических формул. Все движется из высокого регистра вниз. Заявленная в начале пьесы терцовость здесь также присутствует.

Следующий раздел Andante вначале несколько напоминает ноктюрн, однако шепчущая лирическая мелодия в высоком регистре звучит на фоне остинатного стаккатного аккомпанемента, что придает звучанию скерцозный характер. Можно предположить, что в основе басового сопровождения лежит 12-тоновая серия (c-des-b-fis-g-f-a-es-d-e-h-gis), повторяющаяся двенадцать раз. Для дальнейшего развития характерны регистровые переключки, происходит смена размера (5/8) и фактуры, темп ускоряется, метрические акценты смещаются, и образуется подобие бурлеска. Пятый раздел Allegro относительно небольшой и идет также без тактового деления. Политональное хаотичное активное двухголосное движение в низком регистре внезапно прерывается октавными и аккордовыми «выкриками». Постепенно все «растворяется» в верхнем регистре и начинается шестой раздел пьесы Meno mosso, который отдаленно напоминает первый. Однако здесь более мощное звучание ввиду того, что терцовая интонация представлена восьмизвучным аккордовым «хором» на три форте. Постепенно терцовый императивный клич разрастается до грозного речитативного высказывания, сопровождаясь «этюдным виртуозным движением».

Последний, седьмой, раздел Vivo con animato представляет собой стремительную токкату, в начальном ее развитии преобладает остинатный квинтовый бас. Затем голоса меняются местами – мелодия маршевого характера в аккордовом уплотнении звучит в высоком регистре на непрерывном потоке шестнадцатых в басу. Все разрастается до победного апофеозного марша, но заканчивается пьеса несколько неожиданно ниспадающей терцовой лейтинтонацией *e-cis*, как и начиналась.

В «Дое» Чен И широко использовала политональность. Например, в разделе Allegro (т. 24) сочетание двух тональностей – *cis-moll* в верхнем голосе и *b-moll* в нижнем. Звуковыми эффектами автор «передает ярко выраженный деревенский колорит» [10, с. 39] (см. Пример 2).

Пример 2. «Дое», т. 24



В тактах 56-66 происходит балансирование между тональностями *E – G – dis – Fis – D – Des – As – b4* (см. Пример 3).

Пример 3. «Дое», тт. 56-66

В разделе *Vivo con animato* (тт. 162-166) политональность основана «на линейном принципе параллельной гармонии и одногласного пласта в басу» [Там же, с. 42]. Использование параллельных аккордов напоминает звучание в оркестре национального духового инструмента шэн, и композиторы применяют подобный прием для имитации звука, воспроизводимого губным органчиком шэн. Чен И, используя выразительные средства современной музыки, воспроизводит тембр народных инструментов (см. Пример 4).

Пример 4. «Дое», тт. 162-166

Басо остинато имитирует игру на ударных инструментах, акустические эффекты – звучание полифонического хорового многоголосия народа дун, быстрый бег шестнадцатых в басу связан с подражанием танцевальному топоту. Напев дое широко распространен среди южной части малой народности дун, и представители этноса часто играют на духовом инструменте шэн. Народность дун питает особую страсть к «политональности», что выражается в том, что «нередко игра идет на нескольких, настроенных в разных тональностях шэн, создающих шумную, оживленную атмосферу» [4, с. 11].

Пьеса «Дое» характерна частыми сменами темпа, метра и ритмических формул. В первом *Allegro* идет постепенное раскрытие терцовой интонации «дое». В разделе *Adagio* постепенно начинают проявляться интонации пекинской оперы. В *Andante* (тт. 74-115) в партии правой руки звучит мелодия арии пекинской оперы. Во втором *Allegro* (такты 121-134), представляющем своеобразную репризу, исполняется основной напев дое и вновь оживляется движение. Завершается произведение интонацией дое – нисходящей малой терцией (см. Пример 5).

Пример 5. «Дое», тт. 121-134

Ритмические формулы пьесы чрезвычайно многообразны, размер непрерывно изменяется: 3/4, 2/4, 1/4, 5/4, 9/8, 7/8, 5/8, 3/8, 2/8, 4/4, 7/4. На протяжении развития метрическая сетка меняется двадцать два раза, и в общей сложности встречается одиннадцать размеров. Ритмическая и темповая импровизационность характерна для аутентичных танцев и песен дое народности дун. Эта особенность показывает крайне переменчивый облик народной музыки дун. В китайской народной музыке «обращение исполнителей с ритмом довольно гибкое и свободное» [6, с. 30]. Ритм играет важную роль в выражении народных обычаев и отражении уникальных особенностей региональной музыки.

В процессе создания пьесы «Дое» Чен И не ограничилась точным цитированием ритмических рисунков, она творчески переработала ритмические приемы выдающегося в культурном наследии нации произведения «Юй хэ ба» «с фиксированной формой ритма в числовом его выражении» [5, с. 22]. Характерный для него способ числовой ритмической организации применяется в «Дое» – количество нот в части *a* каждый раз сокращается, в части *b* – увеличивается.

Как показано в нотном примере (см. Пример 6), в начале части *a* следует партия запевалы, а часть *b* представляет отклик хора. При сохранении темпа звучание фрагмента *a* движется с ритмической прогрессией: количество звуков в партии запевалы постоянно увеличивается – 2, 5 (тт. 5-6), 9 (тт. 9-10), 12 (тт. 12-13), 14. Фрагмент *b*, напротив, «имеет тенденцию к ритмической регрессии» [9, с. 11], и количество звуков в партии хора составляет 12 (тт. 2-5), 8 (тт. 7-8), 5 (тт. 11-12), 3 (т. 14) и 1.

Пример 6. «Дое», начало первой части

В экспозиционной части произведения (см. Пример 7) в партии верхнего голоса метр неизменен – 5/4, в партии нижнего голоса размер постоянно меняется, выявляя тенденцию к числовому дроблению (8/8, 7/8, 5/8, 3/8, 2/8).

Пример 7. «Дое», тт. 21-28

В разделе *Meno mosso* (см. Пример 8) ритмическая пульсация восьмизвучных аккордов сверху следующая: 9, 6, 3, 1; в басу, наоборот, ритмическая пульсация имеет тенденцию к увеличению: 2, 3, 8, 9 и т.д.

Пример 8. «Дое», *тт. 117-120*

Используемый в «Дое» принцип сочетания ритмов «Юй хэ ба» наглядно демонстрирует импровизированный ритмический стиль.

В ходе создания «Дое» Чен И провела исследование и изучила сочетание современных европейских композиционных техник и народной музыки. Она использует современные техники: тщательно продуманную числовую последовательность – для выражения стиля народного импровизированного пения; сложную ритмическую комбинацию – для имитации переменчивого ритма ударных народных инструментов, совмещая политональное мышление с многоголосным пением народности дун.

Выводы. Подводя итог, можно отметить, что в практике сочетания народного китайского искусства и выразительных средств западноевропейской музыки XX столетия Чен И является новатором. Композитор в фортепианной сюите «Дое» ассимилирует современные техники и способы развития музыкального материала, использует сложные метроритмические наложения, политональность, ладотональные сдвиги и диссонирующие гармонические сочетания. Для произведения характерны: сочетание линейного, аккордового и сонорного типов фактуры, пентатонического звукоряда и политональности; использование ритмических особенностей «Юй хэ ба», имитационной и контрастной полифонии; подражание звучанию народных инструментов и жанровые «напоминания». Китайскому музыканту удается с помощью европейских техник композиции XX в., сложных гомофонно-полифонических и фактурных приемов, использования серии и коллажа подчеркнуть, выделить «звучание» национального колорита.

Список источников

1. 王震亚. 中国作曲技法的衍变. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004. 280页 (Ван Чжэнья. Эволюция китайских композиционных техник. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2004. 280 с.).
2. 关心. 民族音乐与现代技法的结合— 族音乐钢琴曲研究 // 东北师范大学学报——第6期, 长春: 吉林音乐出版社, 2005. 页 8-10 (Гуань Синь. Сочетание народной музыки и современных техник – исследование фортепианной музыки народности дун // Журнал Северо-Восточного педагогического университета. 2005. № 6. С. 8-10).
3. 李玲. 两种音乐体系的贯通与融合——西方传统作曲技术在当代戏曲音乐创作中的应用 // 音乐研究——第7期—北京: 人民音乐出版社, 2008. 页 9-18 (Ли Линь. Преемственность и слияние двух музыкальных систем – применение западных традиционных техник композиции в создании современной драматической музыки // Исследования музыки. 2008. № 7. С. 9-18).
4. 潘永华. 侗族民族歌舞“多耶”初探 // 民族音乐研究——第4期——北京: 人民音乐出版社, 2002. 页 9-11 (Пан Юнхуа. Предварительные исследования песни и танца «Дое» народности дун // Исследования этнической музыки. 2002. № 4. С. 9-11).
5. 蒲芳. 中国钢琴曲创作中的民族化追求 // 中央音乐学院学报——第4期——北京: 中央音乐学院出版社, 1991. 页 20-28 (Пу Фан. В погоне за приданием национального характера фортепианной музыке в Китае в процессе ее создания // Журнал Центральной консерватории. 1991. № 4. С. 20-28).
6. 冯毅. 论现代作曲技法“数控化”趋势的美学意义 // 音乐天地——第3期—北京人民音乐出版社, 2009. 页 28-31 (Фэн И. Об эстетической значимости тенденции «численного управления» современными композиционными техниками // Мир музыки. 2009. № 3. С. 28-31).
7. 季家锦. 20世纪西方作曲技法. 北京: 华乐出版社, 2000. 325页 (Цзи Цзяцзинь. Западные методы композиции XX века. Пекин, 2000. 325 с.).
8. 钱仁康. 钱亦平, 音乐作品分析教程. 上海: 上海音乐出版社, 2001. 页16-19 (Цянь Жэнькан, Цянь Ипин. Учебник по анализу музыкальной композиции. Шанхай, 2001. С. 16-19).
9. 钟俊呈. 现代音乐创作的观念更新 // 艺术探索,第6期,广西: 广西艺术学院出版社, 2005. 页 11-12 (Чжун Цзюньчэн. Новое видение в создании современной музыки // Художественные исследования. 2005. № 6. С. 11-12).
10. 杨凌云. 现代技法与民族民间音乐的结合的特征 // 武汉音乐学院学报——第4期—武汉: 武汉音乐学院出版社, 2002. 页 39-45 (Ян Линюнь. Особенности сочетания современных техник и национальной народной музыки // Журнал Уханьской консерватории. 2002. № 4. С. 39-45).

The European Compositional Techniques and the Chinese Colour in the Piano Suite “Duo Ye” by Chen Yi

Xu Qingling

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
494861201@qq.com

The article examines the piano suite “Duo Ye” by the modern Chinese female composer Chen Yi. The research objective includes identifying specificity of the suite’s intonational-rhythmic and stylistic arrangement. Scientific originality of the study lies in the fact that it is the first Russian-language publication in which the composition is analysed taking into account integration of the Chinese tune and modern compositional techniques. The research findings are as follows: the composer’s techniques of working with folk material are identified, principles of integration of national elements and XX-century compositional techniques are revealed.

Key words and phrases: Chen Yi; modern compositional techniques; duo ye song; texture; rhythm; trichord; Beijing opera; multi-tonality; suite.

УДК 7; 78.782.91

Дата поступления рукописи: 07.04.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.6.36>

Цель исследования – определить жанровые характеристики сарсуэлы и то, как они проявляются в сайнете «Бунтарка» Р. Чапи. **Научная новизна** статьи обусловлена практически полным отсутствием на русском языке работ о сарсуэле. **Важнейшие темы, затронутые в исследовании**, – жанры чико и сарсуэла. Особое внимание уделяется изучению принципов взаимодействия музыкального, драматического и сценического решений в «Бунтарке». **Предпринимается попытка декодировать сайнете как семиотическое единство, изучается роль ремарок, проксемики, мелодико-динамических характеристик произведения. Полученные результаты** свидетельствуют о наличии синтеза как краеугольного камня, на котором строится «Бунтарка».

Ключевые слова и фразы: сарсуэла; жанр чико; сайнете; Руперто Чапи; синтез; проксемика; ремарка; семиотика.

Хаменок Вера Ивановна, к. филол. н.

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
verakhamenok@gmail.com

Сайнете «Бунтарка» Руперто Чапи как реализация принципа синтетического взаимодействия искусств в испанском музыкальном театре

Испанский музыкальный театр – оригинальное и самобытное явление, которое, тем не менее, в русскоязычной искусствоведческой литературе остается малоизученным. **Актуальность** исследования заключается в том, что, несмотря на живой интерес русской публики и композиторов к испанской культуре и музыке, один из ярчайших жанров испанского театра – сарсуэла – до сих пор остается настолько незнакомым, что, в большинстве случаев, максимум информации, которой обладают те, кто отвечает на вопрос о том, что такое сарсуэла, – короткая фраза из музыкального энциклопедического словаря: «Сарсуэла – испанский национальный музыкально-драматический жанр, близкий к оперетте. Хоровые и сольные номера сарсуэлы чередуются с разговорными диалогами и танцами» [1, с. 485]. Однако на самом тексте «Бунтарки» автором указано более точное определение жанра: «лирический сайнете в одном акте», – имеющее большое сходство с жанром драматической основы произведения – «лирический сайнете в одном акте, разделенном на три картины» [12, р. 211].

Важнейшая **задача**, стоящая в статье, – исследование жанровых особенностей произведения Р. Чапи в рамках развития жанра чико и сарсуэлы. Использование литературоведческих и музыковедческих **методов исследования**, а также опора на **теоретическую базу** указанных дисциплин позволяют рассмотреть «Бунтарку» с разных сторон. Так, обращение к оригинальным изданиям на испанском языке (музыковедческой, культурологической, критической литературе, партитуре и драматическому тексту сайнете) открывает возможность глубокого проникновения в замысел либреттистов и композитора, а также позволяет вписать изучаемое произведение в историко-культурный процесс, существовавший в конце XIX века в Мадриде.

Практическая значимость проведенного исследования состоит в том, что материалы статьи могут послужить примером разбора сайнете (сарсуэлы) и войти в лекционный и/или практический курс по истории зарубежной музыки и испанского музыкального театра. Кроме того, данная статья может быть полезна режиссерам и актерам в ходе постановки сарсуэлы на сценах российских театров.

Итак, словарь сарсуэлы определяет сайнете как субжанр в рамках сарсуэлы, имевший большую популярность с момента появления малой (в противоположность большой) сарсуэлы в 1880 году [8, р. 641]. С самых первых дней существования испанского театра употреблялись три термина: «пасо», «интермедия»