

6. Увага! Гаворыць Мінск! : Радыёстанцыя імя Саўнаркома БССР на хвалі 1442 метраў : Радыёпраграммы. – Мінск : Усебеларус. Радыёкамітэт пры СНК БССР, 1934. – 75 с.

7. Шинклер, Ф. Внимание, радио! / Ф. Шинклер // Звезда. – 1927. – 16 февр. – С. 4.

УДК 78.083(510)

И. В. Ухова,

*кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры музыкально-теоретических дисциплин
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», г. Минск, Беларусь*

КИТАЙСКАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МИНИАТЮРА В КУРСЕ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

Аннотация. Рассматривается возможность включения в курс анализа музыкальных форм китайской инструментальной миниатюры в качестве учебного материала. В первую очередь это касается фортепианных пьес китайских композиторов, написанных в простой и сложной трехчастной форме. Интерес для анализа представляет соединение в этих сочинениях структурных, гармонических, фактурных особенностей европейской музыки с национальным образным строем, тематизмом, ладовым колоритом.

Ключевые слова: анализ музыкальных форм, трехчастная форма, инструментальная миниатюра, китайская фортепианная музыка.

I. Ukhova,

*PhD in Art History, Associate Professor, Professor of the Department
of Music and Theoretical Disciplines of the Educational Institution
“Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk, Belarus*

CHINESE INSTRUMENTAL MINIATURE IN THE COURSE OF ANALYSIS OF MUSICAL FORMS

Abstract. The article considers the possibility of including the analysis of musical forms of Chinese instrumental miniature in the course as an educational material. First of all, this applies to piano pieces by Chinese composers, written in simple and complex three-part forms. Of interest for analysis is the combination in these compositions of structural, harmonic, and textured features of European music with a national figurative structure, thematism, and fret color.

Keywords: analysis of musical forms, three-part form, instrumental miniature, Chinese piano music.

Одним из необходимых элементов музыкально-теоретической подготовки студентов в учреждениях образования культуры и искусств является изучение принципов классической музыкальной формы – структурной организации, присущей музыке европейского классицизма, романтизма и частично XX в. Музыкального материала, подходящего для анализа и иллюстрации теоретических положений дисциплины, много. В него, помимо музыкального наследия Западной Европы и России, а также композиторов Беларуси XX в., входит белорусская музыка XIX в., которая включает целый ряд инструментальных миниатюр, демонстрирующих выразительный лирический тематизм, развитую и ясную фактуру, отчетливость структурного членения. Музыкальная привлекательность (тематическая, гармоническая, фактурная) фортепианных и скрипичных пьес М. Ельского, А. Залуской, Ф. Миладовского, С. Монюшки, Н. Орды заметно увеличивает интерес белорусских студентов к анализируемому материалу, что играет существенную роль в результативности процесса анализа.

Для студентов из КНР, обучающихся в нашем университете, такой родственно-притягательной могла бы стать китайская фортепианная миниатюра. Профессиональная фортепианная музыка начала формироваться в Китае достаточно поздно – в XX в. Заметный процесс «вестернизации» китайского музыкального искусства, отчетливо проявившийся в 1920–1930-е гг., привел к появлению в композиторском творчестве Китая заимствованных европейских инструментов и жанров. Одним из наиболее востребованных стал жанр фортепианной миниатюры: национально ориентированной по образному строю, тематизму, интонационно-ладовой основе и традиционно-западной по своим жанровым признакам, приемам изложения и структуре.

Из европейских принципов структурной организации китайская музыка заимствует в первую очередь репризную трехчастность, нехарактерную для национального музыкального мышления. Традиционное строение музыкальной формы в китайской культуре прочно связано с поэтическим искусством

и стремится к определенной свободе, необратимости развития, повествовательности импровизационного склада. Музыка чаще тяготеет к вариационной, вариантно-строфической или сквозной структурной организации. Однако в фортепианных пьесах первой половины XX в. архитектура национальной формы подвергается решительным изменениям. Вновь образованную трехчастную репризную форму характеризует соразмерность и повторность, преобладание устойчивости над текучестью, постоянства над изменчивостью, симметрии над необратимостью. Китайская трехчастная репризная форма отличается от европейского прообраза четкой закругленностью всех разделов, отчетливостью тонального, тематического, темпового «контраста сопоставления». В традиционной китайской трехчастной форме центр тяжести – образный, тематический, смысловой – смещается на средний раздел, придавая крайним частям характер обрамления [1, с. 135]. Но даже если такое смещение не происходит, середина простой трехчастной формы выделяется своей яркостью.

Отчетливый контраст между разделами явно виден уже в пьесах простой трехчастной формы. В «Флейте пастушка» (1934) Хэ Лутина, одном из самых известных китайских фортепианных сочинений, середина выделяется не только тематически; здесь танец сменяет собой инструментальный наигрыш, темп решительно ускоряется (*Vivace* вместо *Commodo*), мягко обновляется тональность (*G-dur* после *C-dur*) и метр (двудольность после четырехдольности), преобразуется тип изложения (гомофонная фактура мелодии с сопровождением замещает изящное полифоническое двухголосие). Отчетливая завершенность всех трех разделов обособляет части друг от друга, демонстрирует их контраст. Динамику форме придает варьированная реприза, не позволяющая музыкальному образу замереть в неподвижности. Национальная характерность музыки подчеркнута ладовыми средствами – задорными переливами пентатоники, наполняющей обе мелодии ажурного контрастного двухголосия в крайних разделах трехчастной формы.

Возможные варианты простой трехчастной формы в китайской миниатюре удачно иллюстрируют другие музыкальные «прочтения» образа пастушка, представленные фортепианными миниатюрами Лао Чжичена («Радость пастушка»), Хуан

Хувэя («Счастливым пастушок»), Ли Чунгуана («Песня пастушка»). Содержательное единство этих пьес неслучайно. Все они воплощают в звуках традиционный образ мальчика-пастуха, едущего на желтом воле и играющего на маленькой флейте. Этот образ – устойчивый элемент китайской культуры, неоднократно воссозданный в живописи и классической поэзии: «Мальчишка пятками вола к деревне погоняет, И без мотива, просто так, на дудочке играет» («Вечер в деревне» Чжана Лэя, XI в.).

Наиболее развернутую трактовку образ пастушка получает у Лао Чжичена. Его пьеса «Радость пастушка» (1932) написана в простой двухтемной трехчастной форме с точной репризой и развернутым вступлением. Основная часть миниатюры отмечена выраженным контрастированием разделов простой формы. Тип контраста в целом тот же, что в уже рассмотренной пьесе Хэ Лутина, однако представлен он в смягченном виде. Ритмичный танец сменяется мелодичным напевом, но переход этот не столь резок и не связан со сменой темпа. Размер $2/4$ в середине превращается в $6/8$, почти не меняя принципиально двудольную метрическую основу. Равномерной ритмической пульсации аккордовой фактуры здесь противостоят плавные переливы гармонической фигурации. Тональные перемены есть (модуляция в первом разделе), но тонального контраста между разделами практически нет, и ключевые знаки в середине не меняются. Главный же контраст в пьесе «Радость пастушка» Лао Чжичена присутствует не внутри простой трехчастной формы, а между организованным, упорядоченным звучанием подвижной основной части пьесы (*Allegretto*) и неспешным свободным, наполненным импровизационными пассажами вступлением в темпе *Moderato*. Если основная часть пьесы представляет небольшую жанровую зарисовку, то вступление – тонкую пейзажную картину, неторопливо разворачивающуюся перед слушателем. Репризный характер вступления, возвращающегося в конце к своему началу, создает впечатление круговой панорамы, открывающейся заинтересованному наблюдателю.

В пьесе «Счастливым пастушок» (1978) Хуан Хувэя контраст между разделами не подчеркивается и строение трехчастной формы приближается к стандартному. К средствам ее индиви-

дуализации можно отнести использование вариационности как основного метода развития, приводящее к варьированному «удвоению» начального периода в первом разделе и появлению варьированной репризы (с решительной переменной функций голосов фактуры). А также смешанный характер тематизма середины: первое предложение срединного периода излагает новую тему, а второе развивает старую. Композитор использует не только структурные, но также ладогармонические европейские средства: пьеса написана в гармоническом миноре с использованием диатонических модуляций в тональности первой степени родства. Произведение демонстрирует хорошее знакомство композитора с различными фактурными формами европейской гомофонии и приемами полифонического преобразования темы: пример тому – проведение основной темы в обращении в среднем разделе формы. Национальная характерность музыки, таким образом, невелика. А пьеса в целом производит впечатление весьма несложного произведения для детского репертуара.

Трехчастность в «Песне пастушка» Ли Чунгуана еще проще по структурным, фактурным и тематическим параметрам. Ее разделы фактически не контрастируют друг другу, представляя собой непрерывное движение нисходящих «арфовых» фигураций, льющихся ровными восьмыми нотами на всем протяжении пьесы. Внешнюю незамысловатость простой трехчастной однотемной формы с точной репризой усложняет только изысканная неустойчивость организованной метрической переменности (размер $5/8+6/8$).

Из европейских сложных форм китайская инструментальная миниатюра заимствует, прежде всего, структуру сложной трехчастной формы. Принцип ее строения не слишком отличается от простой трехчастной: разрастаются объемы разделов и увеличивается контраст между частями. В фортепианной пьесе «Ночь фестиваля факелов» (1953) Ляо Шэнцзина контраст между крайними и средней частями формы не только тематический, но ладовый (g-moll–G-dur–g-moll), темповый (Allegro–Andantino cantabile–Allegro), жанровый (танец–песня типа баркаролы–танец), ритмический и фактурный (острая синкопированная ритмоформула на фоне графически прозрачного изложения в крайних частях против мягких триольных фигураций

полнозвучной фактуры средней части). Реприза сложной трехчастной формы в китайской музыке обычно варьированная или динамизированная, редко – точная, что соответствует самой идее сложной трехчастной формы – концепции «трехмерного осознания времени» (настоящего, прошлого и будущего), воплощенной, по мысли китайских исследователей, «в сложной трехчастной форме и темповом плане композиции “быстро-медленно-быстро”». Она нашла отражение не только в образцах фортепианной музыки китайских композиторов, но и в иных областях творчества» [2, с. 47]. Так, в сложной трехчастной форме написана песня для голоса с фортепиано «Радость фестиваля» (1981) Шан Дейи. Здесь ее строение кажется более простым: крайние разделы сложной трехчастной формы идентичны и написаны в простой двухчастной форме, их контраст со средней частью в основном тональный (Es-H). В обоих произведениях – и у Ляо Шэнцзина, и у Шан Дейи – сложную форму предваряет контрастное вступление.

Вариационность, вариантность повторов, типичные для китайского музыкального мышления, проявляются не только в изменении репризы, но способствуют усложнению строения и удлинению формы, нередко превращая простую трехчастную форму в двойную трехчастную – как в оркестровой пьесе Хуана Ицзюня «Цветы хороши и луна полна» (1950-е гг.) в переложении Пэн Сювэня для национального оркестра.

Как мы видим, «западные» средства музыкального языка применяются китайскими композиторами часто и трактуются разнообразно. Заимствования не ограничиваются только структурой, китайские композиторы используют европейские ладо-гармонические средства (модуляции, секвенции, кадансы с гармонической доминантой), различные виды многоголосной фактуры как полифонической, так и гомофонно-гармонической, приемы полифонического преобразования темы. Но именно форма организует и упорядочивает эти элементы музыкального языка, создавая архитектурно устойчивое и одновременно динамичное целое.

1. Син Синь. Некоторые вопросы специфики музыкальной формы в китайской традиционной музыке / Син Синь // Вестн. культуры и искусств. – 2018. – № 4. – С. 133–137.

2. Чэнь Шуюнь. Развитие китайской фортепианной музыки с 1950 по 1965 год (к проблеме взаимодействия культур) / Чэнь Шуюнь // Музыкальное образование и наука. – 2018. – № 1(8). – С. 46–51.

УДК 7.011:[904+39](510)

Фань Чжунтао,

соискатель ученой степени кандидата наук учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», г. Минск, Беларусь

ПОВСЕДНЕВНЫЕ АРТЕФАКТЫ В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ КАК ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СФЕРА СОЦИАЛЬНОГО БЫТИЯ

Аннотация. Изучение китайской культуры сквозь призму символических значений бытовых артефактов в контексте социального знания демонстрирует ее существенные типологические отличия от других древних культур, что можно проследить даже в современной действительности. Данный феномен обусловлен стойким стремлением китайского народа к сохранению национальной идентичности – это выражается также в создании и декорировании повседневных артефактов на протяжении всего существования государства. Статья посвящена исследованию артефактов повседневности, анализируется их символическое значение в китайском искусстве как функциональной сфере социального бытия.

Ключевые слова: артефакты повседневности, Китай, искусство, бытовые артефакты, символика артефактов.

Fan Zhongtao,

Applicant for the degree of Candidate of Sciences of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk, Belarus

EVERYDAY ARTIFACTS IN CHINESE ART AS A FUNCTIONAL SPHERE OF SOCIAL EXISTENCE

Abstract. The study of Chinese culture through the prism of symbolic meanings of household artifacts in the context of social knowledge demonstrates its significant typological differences from other ancient cultures, which can be traced even to modern reality. This phenomenon is due to the persistent desire of the Chinese people to preserve national identity – this is also expressed in the creation and decoration of everyday artifacts throughout the existence of the state. This article is devoted to the study of