

БОЛЬШОЙ ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Сунь Вэйбо,

*доцент Академии музыки при Чжэнчжоуском университете,
кандидат искусствоведения, КНР*

В европейской музыке помимо малого культивируется так называемый большой полифонический цикл, объединяющий различное число малых. В контексте большой циклической композиции малые субциклы подчинены определенной логике следования: общий или избранный круг ладотональностей, акустическое родство, определенная композиторская техника или идея и т.п.

Разновидности большого полифонического цикла, как и малого, в сфере клавирной музыки культивируются весьма успешно уже в эпоху барокко, в творчестве И.-С. Баха и Г.-Ф. Генделя, а также их современников.

В европейском музыкальном искусстве XX в. большой полифонический цикл представлен замечательными образцами в творчестве П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, С. Слонимского, Д. Кабалевского, К. Караева и многих других западноевропейских и советских композиторов. Значительный ряд полифонических циклических произведений в современной европейской музыке объясним не только исторически сложившейся традицией и «сквозным» культивированием этой жанровой ветви, но также и усилением тенденции к полифонизации композиторского мышления.

В творчестве китайских композиторов большой полифонический цикл появляется значительно позднее, тем не менее к исходу столетия эта жанровая ветвь фортепианной полифонической музыки представлена рядом интересных, национально самобытных произведений Дин Шаньдэ, Ло Чжунжуна, Ван Лисаня и других китайских мастеров. Рассмотрим характерные образцы таких фугированных форм.

«Пять прелюдий и фуг на основе пентатонных ладов» Ло Чжунжуна¹ следует отнести к разряду непрограммных полифо-

¹ Ло Чжунжун – китайский композитор и музыковед. Родился в 1924 г.; с 1949 г. изучал контрапункт у Дин Шаньдэ. В 1960–1985 гг. работал в Центральной консерватории Пекина, с 1985 – в Китайской консерватории (Пекин). Член правления Союза китайских музыкантов.

нических сочинений в данном жанре. Следуя европейской традиции крупномасштабного сочинения, композитор избирает в качестве ведущего интегрирующего фактора пентатонно-ладовую основу музыкального языка. Пять полифонических циклов этого фортепианного опуса объединяются в 3 тетради (сборника):

I тетрадь: Прелюдия (Andante) и Фуга (Andantino) на основе лада чжи; Прелюдия (Allegro molto) и Фуга (Allegro) на основе лада юй.

II тетрадь: Прелюдия (Allegro con moto) и Фуга (Moderato) на основе лада гун; Прелюдия (Allegretto) и Фуга (Allegretto) на основе лада цзюе.

III тетрадь: Прелюдия и Фуга на основе лада шан.

Очевиден замысел композитора – охватить все 5 пентатонных модальностей, посвятив каждой из них особый полифонический субцикл в рамках многочастного циклического целого. Каждый из малых циклов достаточно замкнут и может исполняться как самостоятельное музыкальное произведение в концертной программе (что также напоминает о структурно-композиционных особенностях больших полифонических циклов в творчестве Баха, Шостаковича, Слонимского и др.).

Прелюдия и Фуга на основе лада чжи – типичный малый полифонический цикл, в рамках которого пьесы сопряжены между собой по принципу контраста. Ладотональной основой структурируемых тем цикла выступает лад g-чжи. Он определяет исходный тематический комплекс (тт. 1–5) и заключительную фазу в прелюдии (тт. 10–14)². Тема фуги также ярко демонстрирует данную ладотональность.

Второй полифонический цикл первой тетради основывается на ладе а-юй. Однако в большей степени этот лад выявляется в тематизме и ладотональном плане фуги, в то время как исходный тематический комплекс и ладогармонический язык прелюдии дают основания считать а-юй лишь потенциальной, «искомой» зоной динамичного ладотонального плана пьесы. Напротив, тема фуги сразу же рельефно заявляет о ладе а-юй – решительно, энергично, после чего эта ладотональность закрепляется тональным ответом, лишь на заключительном этапе модулируя в тональность доминанты (е-юй).

² В тематизме прелюдии композитор использует интонации народной песни провинции Шань Бэй.

В прелюдии следующего далее цикла g-гун притягивает и восхищает искусная звуковая игра множественными ладами пентатонной природы, мягко перетекающими друг в друга, в условиях непрерывной токкатной монофонии. Одноголосно-мелодийная форма изложения в прелюдии вызывает ассоциации с барочными токкатами, и, в частности, с пьесой И.-С. Баха «Сольфеджио», широко известной в педагогической практике. Искусная звуковая игра продолжается и в фуге, тематизм и структура которой весьма необычны. Тема амелодийна: это однотоктная ритмическая формула на тоне g: с постепенным «утяжелением» ритмических сегментов. Она синкопически соединяется с противосложением, максимально контрастным ей в интонационном плане распетым мелодическим рельефом, плавностью течения ритма.

Прелюдия и Фуга на основе лада цзюе выделяются в контексте всего полифонического сборника контрастом интонационности и символики между пьесами этого малого полифонического цикла. Для слушателя открывается широкий ассоциативный ряд образных и смысловых оппозиций: инь и янь, пастораль и военный марш, флейта и барабан. Но при всем том эти произведения во многом родственны предшествующему малому полифоническому циклу на основе лада гун, чем объясняется их объединение в общую тетрадь сборника.

Прелюдия на основе лада цзюе принципиально неполифонична. Это инструментальная импровизация в духе проникновенных лирико-пасторальных флейтовых наигрышей. На всем протяжении прелюдии безусловно царит Мелодия, свободно дышащая в атмосфере мягко диссонантного аккордового сопровождения. Обращает внимание также размер $\frac{6}{8}$, характерный для корейской музыки и почти не принятый в традиционном китайском вокальном и инструментальном музицировании. Поэтому исполнителям необходимо тщательно прочувствовать и осмыслить национально-стилистическую сторону музыки. Ритмическая тема в Фуге на основе лада цзюе напоминает маршевую дробь барабана, что придает звучанию пьесы энергичный мужественный характер. Контрастируя с темой, удержанное противосложение в ритмическом плане во многом повторяет ее формулы путем комбинаторных преобразований ритмического ряда. Интермедийные участки фуги также в большей или меньшей степени построены на ритмах, заданных темой, и интонационных

формулах противосложения. Интермедии в фуге масштабны и содержательны.

Таким образом, вторая тетрадь сборника включает полифонические сочинения, требующие от исполнителя достаточно прочной и разносторонней подготовки. Учитывая технические сложности в ряде пьес, высокие темпы прелюдий и фуг, темброво-регистровое разнообразие полифонической ткани, а также общую масштабность каждого полифонического цикла, можно предположить, что она адресована исполнителю, уже имеющему опыт концертно-исполнительской деятельности и приближающемуся к высшему уровню исполнительского мастерства.

Более детально реализуется программный замысел в много-частном цикле «Четыре маленькие увертюры и фуги» Дин Шаньдэ. В этом сюитно-циклическом сочинении восемь пьес, каждая из которых имеет собственное название, акцентирующее главную идею пьесы. Полифонический цикл адресован юным музыкантам-исполнителям, что угадывается в преобладании во всех пьесах двухголосия, в ярких, почти зримых контрастах между пьесами, в приемах звукоизобразительного характера, сравнительно несложных и маломасштабных фугах. Вместе с тем полифонический цикл может исполняться и как целостное художественное произведение, поскольку большинство пьес заканчивается каденциями, предвосхищающими следующую пьесу. Это создает предпосылки к трактовке вереницы пьес-сценок как единой музыкально-художественной формы (и, соответственно, рассмотрению всего сочинения как образца большого полифонического цикла, адресованного детской аудитории).