

НАРОДНЫЕ ДУХОВЫЕ ЯЗЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КИТАЯ КАК КАТАЛИЗАТОР ПРОЦЕССА ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КЛАРНЕТА В НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

(этноорганологический контекст)

Каждая из национальных культур имеет свои этапы развития, свою самобытность и уникальность. Китайская специфическая традиционная музыка находится в постоянном самостоятельном развитии на протяжении длительного исторического развития, и этот процесс насчитывает более 2000 лет. Отметим, что в начале прошлого века, находясь на грани существования и гибели, вслед за резкими переменами в обществе в целом, в политике, экономике, науке и технике, культуре, вызванными в основном внешними факторами, музыка Китая претерпела определённые изменения [5] и этот период именовался как «модернизированный переход». С тех пор китайская современная профессиональная музыка, именуемая как «новая музыка» [6], постепенно проникает в жизнь, и многие из почитателей музыкального искусства отдают ей предпочтение. Эта музыка, попадая в начале в узкое поле зрения, в конечном итоге всё же заняла центральное место как в национальной музыке, так и в китайском искусстве в целом, что позволило современной профессиональной музыке занять одно из главных мест в массовой музыкальной культуре Китая. Среди примечательных явлений китайской художественной культуры и музыкального искусства предметом исследования мы выбрали такое событие, как проникновение в национальную музыкальную культуру Китая нехарактерного для неё музыкального инструмента - *кларнета*. Истории ассимиляции кларнета в национальном музыкальном искусстве Китая хранит много интересных страниц. Однако появление кларнета в Китае было не случайным. Для этого процесса в Китае сложились весьма благоприятные условия. В музыкальном исполнительском искусстве и в национальной этноорганологии вызывал интерес процесс эволюции народного духового инструментария, в частности - народные духовые язычковые инструменты, и искусство игры на этих инструментах (в одной из публикаций мы рассмотрели эти факты относительно китайского духового язычкового инструмента шэн [3, с. 148-150]). А впоследствии, китайские музыканты, сохранявшие народные традиции исполнительского искусства на народных духовых язычковых инструментах, прониклись симпатиями к кларнету и стали осваивать исполнительские приёмы игры на этом популярном во всем мире инструменте, о чём мы частично изложили в своей публикации [4, с. 47-51].

Как известно, появление кларнета в истории мирового исполнительства на духовых инструментах было примечательным событием, но для этого необходимы были определённые условия и предпосылки. Поводом для изготовления нового музыкального инструмента - кларнета, послужили технические и художественно-выразительные качества французского народного духового язычкового - шаломо [1, с. 75-78], который при изготовлении кларнета был взят за образец известным музыкальным мастером И.-Х.Деннером [2, с. 15-19]. Отметим, что в богатых и разнообразных сборниках о разновидностях китайских национальных музыкальных инструментах есть и семейства инструментов, которые, как и кларнет, представляют из себя трубку и набор клапанов. Механизм воспроизведения звука на таких инструментах, схожих с точки зрения органологии с кларнетом, следующий: исполнитель вдвухает струю воздуха в язычковое приспособление, а затем воздушная струя проходит по всему воздушному каналу инструмента и производит звуковой эффект. В исследованиях по музыкальным инструментам все аналогичные инструменты относят к семейству духовых язычковых инструментов.

В Китае подобные музыкальные инструменты имеют довольно долгую историю. Уже в период глубокой древности наши предки понимали возможности барабанов и клапанов в создании музыки, к тому же эти знания широко использовались в народно-инструментальной исполнительской практике. Историческая легенда о том, «Как Нюйва создала клапан», является доказательством тому, что клапанные инструменты довольно рано появились в Китае [7]. Однако, что касается семейства таких инструментов, то, по сравнению с Европой, их развитие проходило весьма затруднительно. На протяжении долгого времени они оставались народными инструментами, для профессионального исполнительства игре на нем не обучали. В течение долгого времени такие инструменты не получали достаточного внимания со стороны музыкантов, оставлявших за ним право самостоятельно жить и умирать. Долгое время эти инструменты оставались в первозданном виде, претерпевали крайне незначительные изменения, и вплоть до сегодняшнего дня они по-прежнему остаются на уровне народного духового музыкального инструментария, не претендующего на первое место в профессиональном музыкальном искусстве [10, с. 95].

Однако нельзя не признать, что инструменты этой категории, обладающие таким огромным потенциалом, имели два весьма опасных слабых места, которые серьезным образом препятствовали дальнейшему развитию этих инструментов. Но в то же время это обстоятельство способствовало и появлению ситуации, которая предопределила появление кларнета и его распространение на территории Китая и включения в исполнительскую практику [9, с. 81]. Рассмотрим эти условия.

1. *Срок службы инструментов недолгий.* Корпус этих инструментов, как правило, изготавливался из свежего стебля бамбука, а иногда - и из других материалов, как, например, из стебля свежего камыша или рисовых стеблей. Несмотря на то, что трубка из бамбука может производить превосходный мягкий звук, но стебель бамбука не очень прочный, структура его стебля не плотная, и после того, когда стебель высыхает, он деформируется, что делает его непригодным для долгосрочного использования (срок эксплуатации, например, инструментов, изготавливаемых из стеблей камыша, рисовых стеблей, ещё короче - иногда на них можно играть только в течении одного дня). Кроме того, хотя вырезать клапаны на корпусе такого инструмента действительно очень удобно, но если отверстие получается не идеальным или появляется трещина во время игры (особенно легко деформируются и

портятся тоненькие клапаны из свежего бамбука), то такой инструмент сразу же выходит из строя. Это также является одной из причин его недолгого срока службы. Исходя из вышеуказанных факторов, народные музыкальные мастера изготавливали временные инструменты - поиграл и, в случае поломки инструмента, просто выбрасывал его. Мастера такие инструменты изготавливали произвольно, исходя из своего опыта и фантазии, а технология изготовления таких инструментов была весьма примитивна, их необходимо было изготавливать из стеблей бамбука, камыша, рисовых стеблей, произраставших на юге. И с такими простыми музыкальными инструментами невозможно было рассчитывать на выступления в императорском дворце. Эти инструменты также было сложно использовать и в религиозной музыке, несмотря на то, что можно было изготовить в данном месте, но срок службы для таких инструментов по-прежнему оставался недолговечным. Границы распространения всех видов инструментов были очень узкими, некоторые также получали ограничение с точки зрения этикета. Например, инструменты из рисовых стеблей использовались только во время сбора урожая на юге. Поэтому, можно сказать, что эти инструменты на протяжении долгого времени самостоятельно изготавливались народными мастерами и использовались музыкантами, но эти инструменты оставались на уровне непрофессиональных, любительских инструментов [8].

2. *Сложность преодоления преград при игре на духовых инструментах.* Среди более сорока видов духовых инструментов только четыре вида могут быть использованы для передувания (сильной игры), большая часть не может быть использована для такой игры. Это говорит о том, что в этих инструментах существуют преграды, которые не позволяют дуть, что создает определённые проблемы во время игры на них. С точки зрения характеристик, китайские и европейские кларнеты схожи, все они имеют пять ступеней, производят только нечетные гармонические созвуки, и не могут порождать четные гармонические созвучия. Поэтому эти четыре вида инструментов при передувании могут производить только третий обертон, а именно пятую ступень октавы - двенадцатый суперзвук. Все это создает огромную разбежку между простой игрой и передуванием, в инструменте изначально имеется очень мало отверстий и такое большое пустое пространство очень сложно заполнить. Например, *лэгуи* от самого высокого простого звука (второе отверстие) до самого низкого звука сильной игры (суперзвук цилиндра) различие в 9 ступеней. Что касается *бидуохэ*, *билэнлуо*, *лади* разница еще больше - десять ступеней. Диапазон звука изначально не широкий, а когда имеется такое большое пространство, это приводит к тому, что количество звуков, используемое в музыке, становится очень малым. Вышеописанные четыре вида инструментов, в действительности, используют только двенадцать ступеней простой игры на втором отверстии и звука цилиндра, первое отверстие, второе отверстие при сильной игре. *Лэгуи*, *билэнлуо* могут исполнять пассажи только в диапазоне дуодецимы, это, конечно же, придает им специфическую окраску, но количество используемых звуков все же мало, что накладывает огромные ограничения на игру. В то же время разница между низкими и высокими звуками. У всех вышеуказанных четырех видов инструментов существуют одни и те же проблемы, а именно: темный, грубый тембр звука при цилиндрическом звуке и звуке из первого отверстия, к тому же сложно выдувать, поэтому, как правило, не используется. Звук второго отверстия грубоват и обладает сильно выраженной носовой окраской, что также неидеально для музыки. Только звук, получаемый при передувании, твердый, простой, яркий, уникальный и относительно идеальный для использования в музыке. Среди этих немногих звуков, которые можно получить с помощью этих инструментов, разница между ними остается очень большой, что усложняет получение красивого тембра, единства стиля и гармонии. Все это значительно затрудняет раскрытие выразительных особенностей инструмента. Одним словом, эти инструменты производят мелодичные звуки, несущие в себе незаменимую высокую художественную ценность, но преимущества этого довольно глубоко скрыты, они лишь потенциальные, и не доступны вниманию человека. Что же касается их недостатков, то они ярко выражены, и заметны всем, видны с первого взгляда. Из-за того, что в течение долгого времени эти инструменты не вызвали никакого интереса, развитие их было медленным, и это естественно.

Таким образом, именно эти инструменты, несмотря на свои недостатки, всё же явились своеобразным катализатором процесса появления в исполнительской практике Китая кларнета как совершенного музыкального духового язычкового инструмента. Вполне понятно, что новый для китайского музыкального искусства духовой язычковый инструмент не мог существовать изолированно, кларнет активно был включен в составы духовых оркестров. А для более точного исследования истории развития кларнета в Китае необходимо начинать с рассмотрения вопроса развития европейской духовой музыки в Китае. Но кларнет в Китае появился именно благодаря тем традициям, которые существовали в области изготовления духовых язычковых инструментов, развитию исполнительских традиций на этих инструментах, которые были характерны народно-исполнительской практике и народному духовому инструментарию. А это должно представлять особый интерес у специалистов в области этноорганологии, музыковедения и музыкальной педагогики.

Список литературы:

1. Белякович, А.И. Эволюция, органоогические и художественно-выразительные особенности шалюмо как условие и предпосылка рождения кларнета / А.И. Белякович // Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции «Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития-2007». - Одесса : Черноморье, 2007. - С. 75 - 78. - История, геология, государственное управление, искусствоведение и архитектура, туризм и рекреация, физическое воспитание и спорт.
2. Белякович, А.И. Роль Иоганна Христофора Деннера в истории эволюции кларнета (в контексте органоогических исследований) / А.И. Белякович // Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции «Современные направления теоретических и прикладных исследований-2008». - Одесса : Черноморье, 2008. - С. 15 - 19. - Искусствоведение, архитектура и строительство, история.
3. Фу, Цян. Народный китайский духовой инструмент шэн и его роль в популяризации языковых духовых инструментов (в контексте китайской и западноевропейской культур) / Цян Фу // Аўтэнтычны фальклор : праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў IV Міжнар. навук.-практ. канф. - Мінск : БДУКМ, 2010. - С. 148 - 150.
4. Фу, Цян. Особенности появления и популяризации кларнета в музыкальной культуре Китая / Цян Фу // Современные направления теоретических и прикладных исследований-2010 : сб. науч. трудов по материалам междунар. науч.-практ. интернет-конф., Одесса, 15-26 марта 2010 г. - Одесса, 2010. - Том 27 «Искусствоведение, архитектура и строительство». - С. 47 -51.
5. Беседа Ван Дуаньвэя и профессионального кларнетиста Уэйстлейка Музыкальное искусство. -1982. - № 1. - С. 81.
6. Ван, Юйхэ. История музыки современного Китая / Юйхэ Ван // Народная музыка. - 2002. - С. 95.
7. Си, Вэйлун. Произведение для кларнета Чэнь Цигана: «Утренняя песня», Симфония / Вэйлун Си Си // Вестник Сианьской консерватории, 2001. - № 9.
8. Тао, Ябин. Записи истории обмена в культуре и музыке Китая и Запада / Ябин Тао // Китайская энциклопедия, 1994.-210 с.
9. Цзюй, Цихун. Концепция обновления и ее самосознание / Цихун Цзюй // Исследования музыки. -1986. - № 3.
10. Цзюй, Цихун. Смелость, умения и знания специалистов в истории новой музыки / Цихун Цзюй // Народная музыка. - 2000. - № 2.