



УДК 788.6/398.8(510)

КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ «ЗВУКИ ПАМИРА» ХУ БИЦЗИНА В АСПЕКТЕ ФОЛЬКЛОРА КИТАЙСКИХ ТАДЖИКОВ

МИНИ ЧЖАН

Цицикарский университет, Цицикар, Китай
Хабаровский государственный институт культуры,
680045, Хабаровск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Развитие Новой музыки КНР на рубеже 1970–1980-х годов было ознаменовано сочетанием разнонаправленных жанровых и стилевых линий. Китайская музыка для кларнета от предшествующих десятилетий унаследовала внимание композиторов к фольклору, воплощённому в системе средств европейской музыки. В центре внимания статьи – Концерт для кларнета с оркестром «Звуки Памира» Ху Бицзина как яркий образец этого стиля. В задачи входил анализ произведения в контексте сопутствующих явлений профессиональной музыки страны. Первичное введение данного материала в российское музыкознание, типичность Концерта для устремлений китайских композиторов того времени обусловили актуальность и научную новизну исследования. По результатам исследования сделан вывод о характере прообразов, представленных в виде ладовых, ритмических элементов таджикского фольклора, тембра народных инструментов. Приёмы переинтонирования прообразов связаны с классико-романтическим ладо-тональным, фактурно-тембровым, композиционным контекстом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: концерт для кларнета, симфоническая музыка, фольклор, памирские таджики, национальный стиль, Китай.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

CONCERT FOR CLARINET WITH ORCHESTRA “SOUNDS OF THE PAMIRS” BY HU BIJING IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF CHINESE MUSIC FROM THE 1970–1980S

MINGYI ZHANG

Qiqihar University, Qiqihar, China
Khabarovsk State Institute of Arts and Culture, 680045,
Khabarovsk, Russian Federation

ABSTRACT. The development of the New Music of the People's Republic of China at the turn of the 1970s–1980s was marked by a combination of multidirectional genre and stylelines. Chinese clarinet music from previous decades inherited composers' attention to folklore, embodied in the system of European music media. The purpose of the article was to analyze a striking example of this style – Concerto for clarinet and orchestra “Sounds of the Pamir” by Hu Bijing. The tasks include the analysis of the work in the context of accompanying phenomena of the professional music of the country. The initial introduction of this material into Russian-language musicology, the typicality of the Concerto for the aspirations of Chinese composers of that time determined the relevance and scientific novelty of the study. As a result, a conclusion was made about the nature of the prototypes presented in the form of modal, rhythmic elements of Tajik folklore, the timbre of folk instruments. The methods of re-intonation of prototypes are associated with the classical-romantic tonal, texture-timbre, and compositional context.

KEYWORDS: clarinet concerto, symphonic music, folklore, Pamir Tajiks, national style, China.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Целью данной работы является анализ фольклорных прообразов в Концерте для кларнета с оркестром «Звуки Памира» Ху Бицзина, переосмысленных в системе музыкально-выразительных средств европейской музыки. В плане такого синтеза произведение, с одной стороны, относится к разряду типичных в китайской профессиональной музыке. С другой, общая тенденция в Концерте индивидуализирована, поэтому среди исследовательских задач – выявление особенностей конкретного сочинения посредством музыковедческого целостного и сравнительно-типологического анализа. Несмотря на сорокалетие, прошедшее после создания Концерта, произведение стало объектом внимания китайских музыковедов Бай Те [7] и У Чжитао [10] только в наши дни. Постановка и решение задач предлагаемой статьи на новом для российского музыкознания материале обусловили актуальность и научную новизну исследования.

Завершение в 1976 году Культурной революции позволило на официальном государственном уровне сместить фокус работы на строительство и модернизацию социализма [9], восстановить и развивать далее музыкальную культуру КНР [6]. Политика реформ и открытости конца 1970-х годов привела к глубоким преобразованиям сферы культуры и искусства. Возросший культурный обмен между Китаем и странами Европы, Америки вызвал большой интерес к традиционной китайской музыке, а зарубежное творческое мышление и композиционные методы в искусстве дали новый толчок развитию профессиональной музыки страны.

Одно из интенсивно развиваемых направлений рубежа 1970–1980-х годов – искусство кларнета – вышло на новый уровень благодаря совершенствованию системы музыкального образования, научным исследованиям, творческим достижениям китайских композиторов. Их энтузиазм в создании произведений для кларнета позволил за короткое время сформироваться значительному по масштабам новому репертуару. Разнообразный по стилистике, жанровой принадлежности, он может быть подразделён на три основных направления.

Во-первых, с конца 1970-х годов всё более активно в произведениях стал разрабатываться *фольклор национальных меньшинств*, в то время как начальные этапы кларнетного творчества 1950–1960-х годов характеризовались большим вниманием к фольклору хань-нации. К такого рода произведениям относятся «Радостный надом»¹ Синь Хугуан, «Праздник на Гуйшань» Сян Чжэньлун и Ли Чжунъюн, «Прекрасная Аула» Сунь Илин, «Степные песни и пляски» Ду Чжаочжи, «Каприс Алишань» Хэ Мицзя, «Очарование Цзиньсян» в обработке кларнетиста Ни Яочи, созданная в сотрудничестве с Юань Чжиганом «Тайваньская рыбацкая песня», а также написанный им вместе с Лоу Ляньгуаном «Праздник хмонгов»² и др. Первое среди названных – «Радостный надом» – является более развернутым произведением по сравнению с ранними пьесами того же автора (например, «Монгольской серенадой» Синь Хугуан, о чём см. [5]), а музыкальная выразительность в плане привлекаемых европейских средств и яркости подачи фольклора – намного богаче и разнообразнее.

Во-вторых, самостоятельным направлением стали *переложения* для кларнета тех сочинений, которые были созданы для традиционных китайских музыкальных инструментов. Среди них: «Хэбэйские цветистые кастаньеты» (музыка для баньху), «Возвращение брата из Красной армии» (музыка для эрху), «Гусусин» (музыка для китайской флейты), «Хмурое настроение за туалетным столиком» (музыка для пипы), «Ночные мысли» в переложении Цянь Кай (музыка для гуцинь «Янгуань Саньде») ³. Во многом здесь был суммирован полувековой опыт

1 Надом – монгольское мужское состязание, объединяющее борьбу, скачки и стрельбу из лука.

2 Хмонги – этнос горных областей КНР из группы народов мяо.

3 Баньху – китайский струнный смычковый инструмент; эрху – старинный струнный смычковый инструмент с двумя металлическими струнами; китайские флейты сяо, ди – продольная бамбуковая и поперечная флейты с несколькими игровыми отверстиями; пипа – четырёхструнный щипковый инструмент типа лютни; гуцинь – семиструнный щипковый инструмент типа цитры.



аранжировок фольклора, который ранее, в первой половине XX века и в годы Культурной революции, развивался в основном в фортепианной и вокальной областях творчества.

В-третьих, в произведения для кларнета включались *цитаты* китайского песенного фольклора, такие, как «Почему цветы такие красные» Чжао Юйшу, «Партизанская песня» Ни Яочи.

Стиль всех опусов переключается с творческими приёмами и идеями, существовавшими до Культурной революции. Суть этих приёмов – в использовании китайских национальных мелодий или элементов фольклора в сочетании с западными базовыми техниками композиции, адаптированными в соответствии с возможностями кларнета. Расширение спектра европейских средств – от классико-романтических до современных авангардных – придёт в музыку для кларнета чуть позже, в 1980–1990-е годы. Произведения же рубежа 1970–1980-х годов *закрепили* творческие достижения середины XX века, *стали основой* последующей адаптации новых форм письма в музыке для кларнета. Цитирование народных песен и танцев разных регионов, претворённое в европейском стилевом контексте (бывшее под запретом в годы Культурной революции), стало основой популярности таких сочинений у широкой публики. Это значительно обогатило музыкальную жизнь, заставило кларнет – инструмент западного происхождения, который «молчал» в течение предшествующего десятилетия, – снова звучать в Китае.

Как присущую анализируемому периоду черту, помимо стилового обновления, отметим *расширение жанрового спектра* в китайской кларнетной музыке. Оно происходило на основе сохранения внимания композиторов к ансамблевой миниатюре, определявшей развитие в 1950–1960-х годах, и параллельного освоения циклических форм, в том числе формы сонатно-симфонического цикла.

Характерным примером является первый в Китае **Концерт для кларнета с оркестром «Звуки Памира» Ху Бицзина (1978–1980)**. Впервые он был исполнен и записан профессором Центральной музыкальной консерватории Хуан Юаньфу, получившим Первую национальную премию в области симфонической музыки (1981). Дальнейшая сценическая судьба Концерта в Китае весьма успешна:

произведение было отобрано в список обязательных на Первом молодежном конкурсе кларнетистов в Пекине (1985) и позже выбрано Центральной музыкальной консерваторией в качестве единственного китайского экзаменационного произведения девятого (высшего) исполнительского уровня в КНР [11]. Международное признание Концерт получил в исполнении знаменитых китайских кларнетистов Тао Чуньсяо и Бай Те на концертах Международной ассоциации кларнета в Сиэтле и Токио (1986, 2005), а также в исполнении всемирно известного кларнетиста-виртуоза и первого кларнета Национального оркестра Франции Гая Дангейна [7].

В замысле Концерта нашли своё продолжение традиции национализации профессиональной китайской музыки 1920–1970-х годов. Это проявилось в том, что в «Звуках Памира» ощутимы аналогии, во-первых, с практикой синтеза европейских основ стиля и китайских фольклорных элементов, во-вторых, – с изначальным развитием китайского инструментального концерта как программного⁴. Соответственно этим закономерностям, общая композиция выдержана Ху Бинцином в традициях трёхчастного классико-романтического цикла, а музыкальное содержание неотделимо от картин традиционного быта китайских таджиков – автохтонов Памирского нагорья в самой западной части страны. Оно пересекает Таджикистан, Китай и Афганистан, соединяя географически некоторые крупные горные хребты Азии [10], а культурно – черты фольклора проживающих здесь национальных меньшинств.

Этнический колорит Концерта создан включением музыкальной лексики фольклора таджиков Синьцзян-Уйгурского автономного района Китая, в частности, использованием *отдельных компонентов таджикской народной традиции*. Такова гептатоника с ув. 2 между II и III ступенями. Организация мелодических тяготений I и II, III и IV ступеней, отстоящих на полутон, отличает звукоряд от европейских и китайских народных ладов. Побочная опора – IV ступень – образует с тоникой квартовую/плагальную ладовую основу, по терминологии Ф. Рубцова [3]. Несмотря на преобладание в Концерте минора (его натуральному

⁴ Программность отмечена в фортепианных и скрипичных концертах исследователями Го Хао [1] и Му Цюаньжи [2].



Рисунок 1. Таджикская гептатоника

виду соответствует верхний тетрахорд), в нижнем тетрахорде многих тем прослушивается мажор, так как III ступень отстоит от тоники вверх на б. 3, порождая с минорным сопровождением полиладовость (рисунок 1).

Индивидуальность звукового облика произведения определяется этим гемитонным ладом, иногда сокращающимся по количеству ступеней до гекса- и пентатоники, а также гармоническим и дважды гармоническим минором. Какие бы их варианты ни появлялись, во всех звукорядах узнаваемо активное обыгрывание интервала ув. 2, оттеняющего мажорные и минорные «блики» лада.

Фольклорность образов усиливается оригинальным тембровым составом. Помимо симфонических инструментов (струнной, деревянной духовой, медной, ударной групп) в оркестр включены традиционные китайские, таджикские, уйгурские инструменты. Среди них: колокольчики (связанные по несколько штук вместе), медный барабан, бубен-дап (синьцзянский уйгурский инструмент, «ручной барабан» в партитуре), три сучжоуских барабана. Звучание некоторых европейских оркестровых инструментов ассоциативно также наделяется чертами восточной декоративности. Тембр арфы напоминает о струнных щипковых инструментах ситар и уд, тембр гобоя в среднем и высоком регистре и тембр солирующего кларнета в высоком регистре – о таджикской продольной флейте най и связанных с ней жанрах фалаки (фалак) – лирической песне-жалобе, а также о женских и свадебных танцах.

Партитура отличается ещё несколькими яркими фольклорными деталями, к которым относятся разнообразные мелизмы (форшлаги, морденты, трели), необычная, нерегулярно акцентная метроритмика (метрические размеры 7/8 и 5/8), фактурные приёмы сочетания монодии, гомофонии, гетерофонии,



Рисунок 2. Бубен-дап (сверху), сучжоуский барабан (снизу)



Пример 1. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 1 часть
(вступление, тт. 1–5)



Пример 2. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 1 часть
(вступление, т. 19)

смешанных типов фактуры, имитирующих пение солиста и хора или выступления участников в парном танце.

Богаты жанровые и композиционные (формообразовательные) ассоциации с китайской традиционной инструментальной культурой в целом, создаваемые многочисленными виртуозными соло в партии солирующего инструмента. Имитирующие инструментальную монодию, через ритмическое рубато они создают также ощущение импровизационности фольклорного исполнительства. Тот же эффект присущ повторам тематизма и вариационным процессам в его развитии, сочетающимся с закономерностями форм гомофонной музыки: основой первой и второй частей Концерта стала трёхчастная форма, основой финала – форма рондо.

Первая часть «Верблюжий колокольчик» (Andante, g-moll) уже во вступлении (тт. 1–19) отличается многими народно-жанровыми штрихами. Так, источником звукоподражательности звончато-музыкальному инструменту служат фактурно-тембровые приёмы. Партии колокольчиков, треугольника,

медного бубна, арфы, валторны и струнных организованы в виде ровных по ритму (в ритме шага) регистрово удалённых «раскачивающихся» созвучий (пример 1).

Вибрирующий характер звучания колокольчиков угадывается не только в оркестровке, но и в характере вертикали: во-первых, в наложениях «пустых» по звучанию квинт, собирающихся в ангемитонный трихорд d-a-g, во-вторых, в различных фиоритурах кларнета – форшлагах, мордентах, арфообразных арпеджио. Наряду с этим виртуозная мелодия солирующего кларнета, аналогичная каденциям в западных музыкальных партитурах (с пассажами, свободной метрикой *ad libitum*), обладает и фольклорно-жанровым признаком инструментальной импровизации (пример 2).

Фон в партиях вторых скрипок, виолончелей (пример 1, т. 3) экспонирует тетракорды дважды гармонического минора (g-moll с высокими IV и VII степенями) с характерной «восточной» ув. 2. Такой же звукоряд подчёркнут и в теме вступления (тт. 7–18 партитуры), трёхтактовые фразы которой



Пример 3. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 1 часть (основная тема первого раздела)

передаются от фюгата к гобою, звучащему наподобие флейты най, виолончелям и скрипкам, внося пасторально-лирический и оттенок песни-жалобы фалак. Ощущение тишины и таинственности во вступлении ассоциируется с образом малонаселённого и обширного плато, с картиной движения каравана по холодным горным дорогам Памира.

Основная тема первого раздела (пример 3) отличается образным контрастом. Яркость национального начала проявляется в главенстве выразительности ритма. В его организации за основу взят типичный для таджикского фольклора принцип, который характеризуется присутствием двух ритмических уровней: повторяемого, оstinатного (струнные) и вариабельного (китайский бубен-дап). В развитии последнего композитором представлена масса вариантов, соответствующих однотоковому инварианту ритмической ячейки. Краткие построения объединяются по два и четыре такта при помощи мелодии, метра высшего порядка. Европейскому слуху обилие обострённых ритмов, синкоп на 4/4 может напомнить о стиле аргентинского танго.

На этом фоне начинает раскрываться мелодия солирующего кларнета, контурами напоминающая, но не дублирующая тематизм вступления. Меняются и обогащаются ладовые параметры. В отличие от «общевосточного» колорита дважды гармонического минора вступления, основная тема строится на таджикском гептахорде, «мер-

цающем» мажорными и минорными оттенками. Верхний тетракорд дополнен ещё одной ув. 2 по образцу гармонического минора (g-moll со II низкой, высокими III и VII ступенями). Увеличенная секунда многократно обыгрывается в различных фигурациях. Изменчивы и разнообразны ритм и мотивные образования, в описаниях расширяющие диапазон мелодии. Все эти ладовые, ритмические, звуковысотные элементы развиты композитором по аналогии с «динамическими свойствами инварианта» традиционной восточной монодии [4, с. 205], благодаря чему, повторим, варьирование тематизма Концерта нередко напоминает импровизацию.

В завершении фраз кларнета при помощи пунктированной ритмической фигуры шестнадцатыми, строящейся в данном случае вокруг *e* (пример 3, т. 4; т. 23 партитуры), симитирована одна из типичных черт таджикской монодии – колорирование финального протянутого звука при помощи вспомогательного и опевающего движения. Эта фигура подхватывается флейтой и многократно повторяется в других партиях в виде контрапункта, заполняя оркестровую фактуру. Благодаря её уплотнению второе варьированное проведение темы у скрипок патетично по звучанию. Развитие ассоциируется с картиной древнего Шелкового пути: с приближающимся звуком верблюжьего колокольчика и каравана, широкими шагами с трудом перемещающегося по бескрайней пустыне Гоби.



Пример 4. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 1 часть
(тема среднего раздела)

В развитии и заключении основной темы появляются контрастные элементы. Орнаментирование темы, особенно её начального квартетного мотива (т. 42 партитуры), характеризуется ещё более мелкой ритмикой тридцатьвторых и триолей, трелеобразными фигурами, типичными для таджикского национального мелоса. Вместе с хроматизацией голосов (особенно в партии ф-гота), модуляцией в доминантовую тональность, звучанием tutti оркестра всё это подводит к драматической кульминации.

Прообраз темы среднего раздела d-moll (пример 4) коренится в сфере более напевных видов таджикского фольклора, хотя и прежние темы также достаточно песенны. Никнувшие интонации в объёме терции напоминают о таджикской женской лирике фалак. Мотивы дважды распеваются в объёме терции и, варьируясь в микроповторах, расширяются по диапазону до сексты и более, что вновь подчёркивает динамические свойства таджикской монодии. Ритму также отведена роль самостоятельного выразительного средства. Струнные, а затем и аккомпанирующие валторны,

ударные, проводят таджикский национальный ритмический рисунок, который может напомнить ритмы испанского болеро.

Варьируясь, тема становится тонально и ладово неустойчивой. Смена тональностей, в том числе, далёких, относящихся к субдоминантовой сфере, как в сонатных разработках (g-moll, f-moll, b-moll), совпадает с перегармонизацией мелодии. Например, в f-moll вместо прежних диатонических гармоний звучат аккорды III_{35} III_{35}^{moll} DD_{56} D_7 (тт. 83–86 партитуры), а мелодия осложняется понижением V ступени *ces* (т. 84).

Это вносит черты драматизма, особенно в звучании струнных инструментов и оркестрового tutti. Драматическое нарастание сопровождается жанровой модуляцией партии солирующего кларнета из сферы песенности в сферу инструментальной импровизационности: солисту поручен ряд виртуозных пассажей, обыгрывающих контуры мелодии, быстрые арпеджио, хроматизированное движение шестнадцатыми, тридцатьвторыми, септолями, группами с произвольным ритмическим делением метрической единицы на двенадцать, семнадцать звуков



Пример 5. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 2 часть (вступление и основная тема)

(т. 103 партитуры). В поток драматического развития включён материал темы вступления, что формирует «диалогический» характер в переключках обеих тем. Усиление напряжения позволяет отразить борьбу таджикского народа с природой в пустынном горном крае, а также радостное настроение победы после тяжёлых испытаний и невзгод. Благодаря драматизации создаются образно-эмоциональные переключки тем (вступления и первого раздела) с их первыми появлениями в начале Andante. Музыкальными средствами в развитие среднего раздела привнесено ощущение ещё большей пылкости чувств, что позволяет оценить этот раздел как главную кульминацию всей первой части.

Развитие направлено к виртуозной каденции солиста, ещё раз репрезентирующей возможности инструмента (в серии больших интервальных скачков, пассажей мелкими длительностями, стаккато и др.), предъявляющей достаточно высокие требования к исполнительскому мастерству. В композиции первой части каденция является ещё одним небольшим этапом варьирования тематизма через обыгрывание тетрахордов с ув. 2. Пассажи с бурдонирующими и педальными звуками в виде скрытого двухголосия близки технике импровизации на таджикских струнных инструментах.

В сокращённой репризе и коде продолжают вариационные процессы. Они проявляются в обы-



гравировании оборотов с ув. 2 при возвращении и объединении фонового мотива вступления и мелодического мотива основной темы, напоминая только что пережитые драматические моменты развития. Обрамлением всей части звучит, удаляясь, верблюжий колокольчик, символизируя караван, медленно удаляющийся в безбрежных сумерках. Эта часть наполнена простыми и трогательными мелодиями, поэтична в своей художественной концепции, изысканна и многослойна в образном содержании, производя на китайскую публику глубокое впечатление.

Вторая часть «Серенада» (Adagio, c-moll) рисует чарующую картину ночи на Памире и лирическую сцену. В китайском искусстве характеристика мира природы и душевного мира человека предстаёт в неразрывном единстве. Внимание композитора к индивидуальным образным характеристикам, в отличие от первой части, обусловило преобладание выразительности мелодии и тембра. Характерность ритмического начала отступает на второй план, что создаёт контраст на грани частей Концерта.

В небольшом вступлении нежное звучание хора струнных, словно символизируя застывшую тишину, молчаливую природу, украшено «волшебными» звончатыми оркестровыми тембрами челесты, треугольника и арфы. На фоне узорчатых стаккатированных фигураций этих инструментов с таинственной лирической мелодией поочерёдно вступают гобой, виолончель соло, а затем, с основной темой – кларнет (пример 5). Раскрывая безмятежность и красоту пейзажа, глубину человеческих чувств, композитор создаёт мелодию, напоминающую романс. В ней выразительно сопряжение поступенности, ходов по трезвучиям и широким интервалам, среди которых особой проникновенностью выделяются восходящие сексты и октавы. Такие относительно простые средства как волнообразность, восходящее и нисходящее развитие мелодической линии красноречиво отражают тонкие эмоциональные оттенки лирического инструментального монолога. Национальное таджикское начало в этой почти оперной кантилене широкого дыхания представлено крайне немногочисленными, но эмблематичными деталями в виде лёгких форшлагов, мордентов и трелей, пунктированных ритмов и групп шестнадцатых среди спокойной,

плавной ритмики, а также ходами на ув. 2 на фоне классической гармонии.

Довольно страстный, полный жизни и обострённых ритмов, средний раздел (Allegretto, f-moll) символизирует изящный женский танец. Новый тематический материал дан в канонических перекличках флейты, кларнета и струнных, а в местной репризе этого раздела – в перекличках всех оркестровых партий и групп, живописуя диалог лирических героев и нарастающий эмоциональный подъём (пример 6). Расположенная в центре Allegretto каденция солирующего кларнета, поддержанная аккордами струнных и глиссандо арфы, строится на основе блестящих арпеджио и трелей в очень широком диапазоне, выражая разлив эмоций, изображая обворожительное лунное сияние. Переход подготавливает настроения лирической основной темы в репризе Adagio, вновь погружающей в атмосферу ночного памирского пейзажа. Заканчивается «Серенада» тихими аккордами тоники в высоком регистре. Эти истаявшие звучности c-moll, напоминающие о вступлении Adagio, сродни звуковой «рамке», чистым большим полям традиционной китайской живописи. И звуковое обрамление, и незаполненное пространство рисунка оставляют слушателю / зрителю больше пространства для фантазии и воспоминаний о прекрасном ночном пейзаже и трогательной любви.

Третья часть, финал «Свадьба» (Presto, g-moll, в форме рондо) основана на самом глубоком впечатлении автора о Памире, зажёгшем в нём творческий энтузиазм, – на впечатлении о таджикской свадьбе. Композитор использовал соответствующие изменения ритма и постоянно меняющуюся мелодическую окраску, чтобы идеально показать яростное традиционное свадебное соревнование таджикского народа *кок-бору* [8], а также оживлённые сцены пения и танцев. В своей рукописи композитор писал так: «Счастливая таджикская свадьба, молодые люди, едущие на крепких лошадях и соревнующиеся в кок-бору; у юрты юноши и девушки танцуют уникальный таджикский танец “баципай”, чтобы оживить свадьбу. Звук горна, цокот лошадиных копыт вдохновляют молодых людей смело идти вперёд к прекрасному будущему» [11].

Массивное по фактуре вступительное аккордовое *tutti* оркестра в простых танцевальных ритмах



Пример 6. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 2 часть
(тема среднего раздела)



Пример 7 а, б. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 3 часть
(а – вступление, б – рефрен)



Пример 8. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 3 часть (первый эпизод)

дробления (четверть и две восьмые) отражает праздничное эмоциональное оживление, игровой азарт участников свадьбы. Памирские таджики называют такой ритмический рисунок *цзяэрдэсосы*. Быстрый и акцентированный, он воссоздаёт и саму игровую сцену кок-бору. В национальной музыке таджиков для игровых соревнований, скачек на лошадях также часто используется «орлиная флейта» (сделанная из орлиных костей). В данной партитуре традиционному инструменту соответствуют тембры флейты пикколо, а затем и кларнета в высоком регистре (пример 7а). Секундовые интонации и этот ритм будут включены в тему рефрена и другие темы финала.

Рефрен отображает картину скачек, для создания звукового аналога которой композитор применяет ряд таджикских атрибутов из области тембра и ритма, включенных уже в экспозицию фона. В нём важны пиццикато низких струнных, отрывистые аккорды деташе альтов и скрипок с твёрдой атакой звука в каждом созвучии, тембр колокольчиков (несколько маленьких штук связывают вместе для имитации бряцания колокольчиков на шее лошади) и трещотки в ритме *цзяэрдэсосы*. Здесь и далее синкопированный ритм трактован таким образом, что подчеркнута слабая доля внутри каждой доли такта в 2/4 (пример 7б, тт. 1–4; т. 24 партитуры). Ритмо-тембровые свойства остинатного аккомпанемента наглядно изобразительны, донося звуки ко-

пыт быстро бегущей лошади. Восьмитактовая трель в начале темы соло кларнета (тт. 20–27 партитуры) имеет сигнальную и возгласно-речевую природу. Она подобна звуку горна во время соревнований кок-бору или ржанию скакунов, а также передаёт сильное эмоциональное возбуждение участников игры. Основная тема рефрена исполнена радостного оживления благодаря движению виртуозной мелодии кларнета в стремительном темпе с включением арпеджио, мордентов и форшлагов (пример 7б, тт. 5–8), направленных на отражение описанной выше семантики образов. Тема, отличающаяся чертами танцевальности, непрерывно меняясь и усложняясь, искусно демонстрирует выдающиеся умения молодых таджикских наездников и танцоров.

Первый эпизод с-молл в субдоминантовой тональности на новом музыкальном материале (пример 8; т. 55 партитуры) несколько разряжает напряжённо-стремительное движение путём не столь сжатых длительностей в мелодии кларнета. Благодаря этому, а также следующему проведению у скрипок мелодия становится лиричнее, мягче, отражает женские образы, не снижая общей скорости движения в сопровождении струнных и арфы. Переключки виолончели и кларнета обогащают фактуру, а в плане содержания – детализируют образность, мельком показывая портреты участников веселья. Своего рода «хоровой припев» на теме вступления (тт. 90–102 партитуры) завершает весь эпизод.



Пример 9. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 3 часть (второй эпизод)

После сокращённого проведения рефрена второй эпизод d-moll в доминантовой тональности (пример 9, т. 126 партитуры) экспонирует новую тему, отличающуюся ритмом и музыкальной выразительностью. Помимо II низкой ступени минора, тема индивидуализирована использованием символа таджикской музыки – размера 7/8, который называется *чаопусосы*. Два акцента в такте создают эффект неоднородного смешанного размера $3/8+4/8$, в практике исполнения распадающегося на субмотивы по $3/8+2/8+2/8$. Эффект неравномерной пульсации способствует субъективному ощущению того, что длительность восьмых нот в начале такта воспринимается как чуть меньшая, чем у восьмых нот в конце такта. Эта отличительная особенность ритма таджикской музыки направлена на создание образа парящих в танце гостей на свадьбе, картины исполнения музыки на орлиной флейте (звуковым

эквивалентом которой в этом эпизоде выступает партия солирующего кларнета в высоком регистре), на выражение искренних поздравлений жениху и невесте. Танцевально-ритмические и тембровые (орлиная флейта) прообразы передают общий восторг храбрецами, соревнующимися в кок-бору.

Легкий юмористический шутливый оттенок появляется в начале и в каденции темы второго эпизода благодаря нетемперированному глиссандированию кларнета по микротонам (тт. 139–140, 149 партитуры). Канонические переключки солиста с мелодией струнных инструментов персонифицируют звучание оркестра, отображая кружение юноши и девушки в вихре танца. Эти тембры подчёркивают грацию и мощь, силу их движений.

После небольшой каденции, где кларнет ещё раз блещет сольной техникой, возвращается рефрен, в изложении которого примечательно, вслед



за g-moll, инотональное проведение в далеком b-moll (т. 191 партитуры). В обеих тональностях композитор продолжает варьировать тему, подводя изложение к кульминации, заполняя партитуру сопровождающими и контрапунктирующими голосами. Оркестровое tutti закрепляет атмосферу весёлой конной игры, завершая произведение в воодушевлённых ликующих тонах.

Весь финал ассоциируется с мощью образности музыки И. Брамса, особенно при его обращении к национальным источникам, например, в Венгерских танцах. В ориентирах на качества романтического стиля Ху Бицзину удалось соединить китайский фольклор с крупной симфонической формой западного профессионализма. Благодаря этому фольклорные прообразы Концерта обрели такое свойство, значимое для китайских процессов национализации искусства в XX веке, как *общепонятность*.

Высокий творческий результат, дающий слушателю ощущение погружения в фольклор, достигнут в Концерте путём кропотливой систематической работы композитора в поисках идеального сочетания богатой выразительности кларнета (его широкого диапазона, индивидуальной окраски разных регистров) и уникального материала китайско-таджикских источников. С точки зрения техники игры возникают трудности исполнения многократного быстрого стаккато, непрерывного звукоряда в широком диапазоне, скачков, арпеджио, а также создания яркого контраста с внезапными изменениями силы и окраски звука. Такие приёмы были вдохновлены китайскими народными инструментальными исполнительскими традициями.

Методы работы Ху Бицзина по органичному слиянию западных и национальных форм инструментального исполнительства были подготовлены в камерных произведениях середины XX века: «Вариациях на темы Субэя» Чжана У (1952), «Песне табунщика» Ван Яня (1962), многообразно претворивших ресурсы китайской пентатоники. В первом из них используется непрерывное стаккато, быстрые арпеджио, в сочетании с местными народными элементами. Во втором очень хорошо представлен

уникальный насыщенный звук нижнего *d* и в целом нижнего регистра кларнета, имеющего пасторальные тембровые оттенки. Однако кларнет – европейский музыкальный инструмент – подходит для исполнения музыки в западных ладовых системах мажора и минора, поэтому очень сложно проявить все его особенности, обратившись к пентатонике. В связи с этим техника первых китайских произведений была не очень сложной: пентатонический звукоряд и относительно небогатые музыкальные формы ограничивали возможности инструмента. Несмотря на находки в области тембра и введение фольклора в европейский контекст, глубокого развития техника не получила.

В отличие от упомянутых произведений, в Концерте Ху Бицзин *не использует цитаты* фольклора, а создаёт *авторский оригинальный тематизм в национальном стиле*. Источник творческой свободы композитора находится, в том числе, и в исполнительских возможностях солирующего инструмента. В музыку Концерта введён *семиступенный* лад таджикского фольклора, что в большей мере соответствует особенностям кларнета. Опираясь на глубокое понимание музыкального инструмента и личный опыт, Ху Бицзин активно экспериментировал с кларнетом, унаследовав и некоторые традиции середины XX века. Композитору удалось органично сочетать особенности кларнетной техники и фольклорного материала, достичь свободы и удобства исполнения. Сложные приёмы игры и сольные каденции, контроль динамики и высоты тона в среднем и высоком регистрах, виртуозность всей партии нацелены на первоочерёдное воплощение музыкальных образов и художественного замысла.

Этим был дан толчок дальнейшему развитию кларнета в Китае. Появление концерта «Звуки Памира» способствовало росту профессионального интереса китайских кларнетистов к произведению и овладению техникой, стимулировало исполнительскую практику, систематичность образования и теоретических исследований в области методики преподавания на кларнете, а также творчество китайских композиторов 1980–1990-х годов.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Го Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2018. 23 с.
- 2/ Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2018. 205 с.
- 3/ Рубцов Ф.А. Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964. 96 с.
- 4/ Ульмасов Ф.А. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки: дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2017. 341 с.
- 5/ Чжан Мини. Монгольские национальные прообразы в произведениях для кларнета китайских композиторов (1950–1960-е годы) // Манускрипт. 2021. Т. 14. № 12. С. 2813–2825.
- 6/ 1977年8月12日·中國共產黨第十一次全國代表大會宣布文化大革命結束//鳳凰資訊·歷史. 12 августа 1977 года 11-й Национальный конгресс Коммунистической партии Китая объявил об окончании Культурной революции//Информация о Фениксе. История. URL: http://news.ifeng.com/history/today/200908/0812_7187_1297470.shtml (дата обращения: 15.10.2020).
- 7/ 白铁·《新中国单簧管发展史上的重要事件》文章·手稿· Бай Те. Важные события в истории развития кларнета в Новом Китае: статья. Рукопись.
- 8/ 马背上的勇者: 塔吉克人叼羊比赛. 新湖南新聞網. Отважные на коне: таджикский «Дяоян»: [конная спортивная игра «козлодрание»] // Новая новостная сеть Хунань. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1652710640907404431&wfr=spider&for=pc&searchword=塔吉克人叼羊比赛> (дата обращения: 17.10.2020).
- 9/ 中共十一屆三中全會//中國共產黨全國代表大會數據庫. Третье пленарное заседание одиннадцатого

ЦК Коммунистической партии Китая // База данных Национального конгресса Коммунистической партии Китая. URL: <http://cpc.people.com.cn/GB/64162/134580/134581/index.html> (дата обращения: 15.10.2020).

10/ 吴志涛·《从音乐美学层面解读中国单簧管协奏曲帕米尔之音》戏剧之家2018年第33期·63页。У Чжитао. Трактровка китайского концерта для кларнета с оркестром «Звуки Памира» с позиций музыкальной эстетики // Дом театра. 2018. Вып. 33. С. 63.

11/ 胡必淨·帕米爾之聲: 單簧管和管弦樂協奏曲·手稿。Ху Бицзин. Звуки Памира: концерт для кларнета с оркестром: партитура. Рукопись.

REFERENCES

- 1/ "Brave on horseback: Tajik "Diaoyang": [equestrian sports game "goat-breaking"]", New Hunan News Network, Available at: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1652710640907404431&wfr=spider&for=pc&searchword=塔吉克人叼羊比赛> (Accessed 17 October 2020). (in Chin.)
- 2/ "On August 12, 1977, the 11th National Congress of the Communist Party of China announced the end of the Cultural Revolution", Phoenix Information. History, Available at: http://news.ifeng.com/history/today/200908/0812_7187_1297470.shtml (Accessed 15 October 2020). (in Chin.)
- 3/ "Third Plenary Meeting of the Eleventh Central Committee of the Communist Party of China", Database of the National Congress of the Communist Party of China, Available at: <http://cpc.people.com.cn/GB/64162/134580/134581/index.html> (Accessed 15 October 2020). (in Chin.)
- 4/ Bai Te, "Important events in the history of the development of the clarinet in New China": article, manuscript. (in Chin.)



5/ Go Hao (2018), *Evolutsiya kontserta dlya fortepiano s orkestrom v kitayskoy muzyke* [Evolution of the Piano Concerto in Chinese Music], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 23 p. (in Russ.).

6/ Hu Bijing. *Sounds of Pamir: concerto for clarinet and orchestra: score, manuscript.* (in Chin.)

7/ Mu Quanzhi (2018), *Stanovleniye i razvitiye skripichnogo iskusstva v Kitaye: obrazovaniye, ispolnitel'stvo, natsional'nyy repertuar* [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire], Cand. Sc. Thesis, Nizhny Novgorod, 205 p. (in Russ.)

8/ Rubtsov, F.A. (1964), *Osnovy ladovogo stroyeniya russkikh narodnykh pesen* [Fundamentals of the modal structure of Russian folk songs], Muzyka, Leningrad, 96 p. (in Russ.)

9/ Ulmasov, F.A. (2017), *Mnogomernost' vostochnoy monodii v kontekste sol'nogo vokal'no-instrumental'nogo muzitsirovaniya: na materiale tadzhikskoy i uzbekskoy traditsionnoy muzyki* [The multidimensionality of oriental monody in the context of solo vocal and instrumental music-making: on the material of Tajik and Uzbek traditional music], Doctoral. Sc. Thesis, Novosibirsk, 341 p. (in Russ.)

10/ Wu Zhitao (2018), "Interpretation of Chinese Clarinet Concerto "Sounds of the Pamirs" from the Aesthetics of Music", *Drama Home*, no. 33, p. 63. (in Chin.)

11/ Zhang Mingyi (2021), "Mongolian national prototypes in works for clarinet by Chinese composers (1950–1960s)", *Manuskript* [Manuscript], v. 14, no. 12, pp. 2813–2825. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чжан Мини, преподаватель Цицикарского университета, Цицикар, Китай; аспирант Хабаровского государственного института культуры, Хабаровск, Россия
E-mail: 417998419@qq.com

Author information

Zhang Mingyi, lecturer at Qiqihar University, Qiqihar, China; PhD student, Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk, Russia
E-mail: 417998419@qq.com