

УДК 785.6

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ ДИ «ПЕЧАЛЬНАЯ ОПУСТЕВШАЯ ГОРА» ГО ВЭНЬЦИНА В ПОЛЕ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

ЛИ ЖУНЬПЭН

Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки,
603952, Нижний Новгород, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена развитию жанра концерта для бамбуковой флейты ди в Китае на примере произведения «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцина. В исследовании используется комплекс научных методов, включающий системный и исторический подходы, анализ музыкального произведения. Представлены три вектора развития жанра инструментального концерта в культуре Поднебесной XX–XXI веков – концерт европейского типа, народный концерт, концерт для национального инструмента и оркестра китайских инструментов. Остановившись на второй разновидности концерта, в которой солирующий китайский инструмент противопоставлен симфоническому оркестру, автор ставит цель выявить особенности трактовки жанра концерта в произведении «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцина. В процессе работы решаются следующие задачи: обозначить основные виды инструментального концерта в китайской музыке XX–XXI вв.; определить специфику жанра концерта для бамбуковой флейты ди; проанализировать особенности композиции и музыкального языка концерта для флейты ди «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцина. Были выявлены следующие принципы работы автора в рассматриваемом произведении: 1) сохранение каденций солиста и трёхчастности классического жанрового инварианта; 2) драматизация жанра за счёт усиления гармонической и ладовой напряженности; 3) активизация ритмического начала (нерегулярная акцентность, синкопы, полиметрия и пр.); 4) редкость ладовой опоры на пентатонику и приближение к свободной атональности; 5) создание яркого контраста плотного оркестрового звучания и виртуозной партии солиста. Ракурс исследования отличается новизной, поскольку в нём раскрывается процесс трансформации европейского жанра концерта под влиянием солирующего инструмента неевропейского происхождения. Сочинение Го Вэньцина позволяет по-новому взглянуть на возможности создания и усиления драматизма в концертном жанре с солирующей бамбуковой флейтой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: флейта ди, народный концерт, Го Вэньцин, «Печальная опустевшая гора», жанр, культурный диалог.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

GUO WENJING'S DI FLUTE CONCERT “THE SAD DESERTED MOUNTAIN” IN THE FIELD OF CULTURAL DIALOGUE

LI RUNPENG

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod,
603952, Russian Federation

ABSTRACT. This article examines the development of the di flute concerto genre in China, using Guo Wenjing's “The Sad Desolate Mountain” as an example. The study utilizes a combination of scientific methods, including a systems approach, a historical approach, and an analysis of the musical work. Three vectors of development of the instrumental concerto genre in Chinese culture in the 20th and 21st centuries are presented: the European-style concerto, the folk concerto, the concerto for a national instrument, and the orchestra of Chinese instruments. In examining the second type of concerto, in which a solo Chinese instrument is contrasted with a symphony orchestra, the author aims to identify the specific aspects of the concerto genre's interpretation in Guo Wenjing's “The Sad Deserted Mountain”. The author addresses the following objectives: to identify the main types of instrumental concerto in Chinese music of the 20th–21st centuries; to determine the specific features of the di flute concerto genre; to analyze the compositional features and musical language of Guo Wenjing's di flute concerto “The Sad Deserted Mountain”. The author identifies the following principles of the composer's work in the concerto genre: 1) maintaining the soloist's cadences and the three-part structure of the classical genre invariant; 2) dramatizing the genre by enhancing harmonic and modal tension; 3) activating the rhythmic element (irregular accents, syncopations, polymetry, etc.). 4) the absence of modal support on the pentatonic scale and an approach to free atonality; 5) the creation of a striking contrast between the dense orchestral sound and the virtuoso soloist. The research approach is novel, as it explores the transformation of the European concerto genre under the influence of a non-European solo instrument. Guo Wenjing's piece offers a fresh perspective on the possibilities of creating and enhancing drama in the concerto genre with the solo bamboo flute.

KEYWORDS: di flute, folk concerto, Guo Wenjing, “Sad Deserted Mountain”, genre, cultural dialogue.

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



Музыка для бамбуковой флейты ди, пройдя путь непрерывного развития в творчестве нескольких поколений китайских авторов, постепенно стала уникальным полем художественного межкультурного диалога. Поэтапно усваивались и подвергались переосмыслению современные техники композиции, формировались новые творческие концепции, осваивались возможности инструмента в разных жанровых условиях. Сложный процесс «контакта менталитетов» в произведениях для флейты ди¹ нашёл отражение и в жанре концерта, который в национальной музыкальной традиции становится одним из ключевых.

Пришедший с Запада жанр концерта в Поднебесной начал развиваться в трёх основных направлениях в соответствии с характером взаимодействия национальных и европейских инструментов. Первое направление – концерт европейского типа (фортепианные, скрипичные концерты и др.). Исторически данный тип концерта в Китае – самый ранний. Согласно исследованию Ван Цина, впервые фортепианный концерт в стране был создан ещё в 1935 году российско-китайским композитором Аароном Авшаломовым (1894–1965; Фортепианный концерт G-dur) [1, с. 85]. Затем последовали дебютные опыты 1930–1940-х гг. уже национальных композиторов, среди них – Цзян Вэнье (одночастный Концерт для двух фортепиано ор. 16, год создания – 1936; опубликован в 2006-м; в сочинении нет оркестровой партии) и Чжан Сяоху (Первый фортепианный концерт, 1945 г., каноны жанра соблюдены, хотя художественно опус представляется недостаточно зрелым) [Там же].

Второе направление, сочетающее европейские традиции симфонизма и специфические китайские черты, в научной литературе определяется как жанр «народного концерта». Согласно формулировке Чжан Чэна, это «жанр оркестровой музыки, основанный на контрастном противопоставлении партий солиста и симфонического оркестра, где в качестве солиста выступает национальный китайский инструмент» [9, с. 157].

Наконец, третий путь – по собственной национальной траектории – концерты для национально-го инструмента и оркестра китайских инструментов

(концерт «Слияние» Юй Сюньфа, 1978; «Концерт для цветка орхидеи» Чжань Юнмина, 1988; «Любовь орла» Лю Вэньцзина, 1990 и др. [7, с. 112]). Остановимся подробнее на второй разновидности концерта, в которой наиболее ярко проявляется диалогическое начало, взаимодействие восточной и западной музыкальной традиции.

Народные концерты достигают первой вершины своего развития в 1980–1990-е годы, на пике подъёма китайской «новой волны» [10, с. 61]. Чжан Чэн указывает, что наиболее часто партии солистов в народных концертах 1980-х гг. поручены бамбуковой флейте, эрху, пипе, гучжэну. Концерт для бамбуковой флейты, действительно, развивается стремительными темпами после окончания «Культурной революции» в период «реформ и открытости», о чём свидетельствуют яркие образцы в этом жанре – «Цан» («蒼», 1991) Ян Цина, «Прощальный сон» («別夢», 1991) Гао Вэйцзе, «Печальная опустевшая гора»² («愁空山», 1992) и «Дикий пожар» («野火», 2010) Го Вэньцзина, «Путешествие в Бачу» («巴楚行», 1995) Чжун Синьмина, «Летающая песня» («飛歌», 2002) Тан Цзяньпина и другие. Характерно, что многие концерты, написанные для симфонического оркестра, также имеют редакцию для коллектива народных китайских инструментов и наоборот. Обращение к концертному жанру с солирующим национальным инструментом имеет несколько причин. С одной стороны, это обусловлено освоением профессиональными композиторами западной музыкально-теоретической системы, с другой – переосмыслением традиционной культуры и акцентом на национальной идентичности. Поиск пути китайского симфонизма и концертирования привёл к проявлению особых специфических черт в процессе освоения европейского жанра.

Некоторые черты «народных концертов» обозначил в своей работе Чжан Чэн: соотнесение программы с темами исторического прошлого государства; связь концепции сочинения с этическим началом в конфуцианстве; опора на текстовые первоисточники, литературоцентризм; внимание к национальной

¹ Важно наметить и аналогичное «встречное движение» в музыке для европейской флейты в творчестве китайских композиторов. См. об этом подробнее: [5].

² Встречаются различные переводы, в том числе «Скорбящая гора» в исследовании Ма Шухао [4, с. 164]. В своей работе мы придерживаемся варианта «Печальная опустевшая гора» как наиболее близкого к оригинальному названию.



фольклорной традиции – мифам, легендам и народным сказкам; доминирование лирико-эпического типа симфонизма; повествовательность изложения; глубокая корреляция принципов концертного жанра с придворной музыкальной традицией Китая; влияние на музыкальное воплощение концерта смежных видов искусства, характерных для Поднебесной – живописи, каллиграфии, музыкальной драмы и др.; апеллирование к современным композиторским техникам и приёмам [9, с. 159–160]. Автор, исследуя глубинные особенности феномена «народного концерта», приходит к выводу, что формальные элементы архитектуры произведения, как правило, связаны с заимствованием европейской традиции, в то же время они оригинально соединяются с китайской эстетической концепцией, национальным содержанием.

Исторически активная работа в жанре концерта для бамбуковой флейты предшествует освоению китайскими композиторами камерных ансамблевых форм, что может быть связано с несколькими смежными процессами развития национальной музыкальной культуры.

Во-первых, это постепенный переход китайской музыки от экстраспективного к интроспективному типу высказывания, от внешнего к внутреннему. Во-вторых, следует обозначить эволюцию от чистой вестернизации (поскольку природа концертной формы глубоко коренится в западной классической музыкальной системе) к более уникальным решениям в русле национального искусства, открывая путь к индивидуальным проектам³ «с китайским лицом».

Наконец, в-третьих, проблема сложного акустического проектирования и создания баланса голосов затормозила развитие ансамблевой музыки с бамбуковой флейтой, её решение предполагало опору на зрелое камерное мышление и синтез языковых средств национальных инструментов, которые ещё требовали теоретического и практического освоения. На начальном этапе развития камерной музыки для бамбуковой флейты подобные условия отсутствовали, что стало одной из ключевых причин относительного отставания ансамблевых форм по сравнению с европейской моделью концерта для солиста с оркестром.

Концерты для бамбуковой флейты в ряду других

«народных концертов» продемонстрировали возможность реализации принципов симфонизации и концертирования и показали пути обновления музыки для национальных инструментов. Усиление после 1980-х гг. акцента на самовыражении и индивидуальных решениях, внимания композиторов к интроспективному высказыванию, стимулировало интерес к эксперименту. С одной стороны, происходило активное обращение к региональным культурным нарративам, с другой – к богатому арсеналу западного авангарда (серийности, сонористике, алеаторике, минимализму и др.), переосмысленной музыкальной лексике. Возник целый пласт произведений в концертном жанре с применением новейших композиционных техник, например «Цан» Ян Цина, «Прощальный сон» Гао Вэйцзе, «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцзина. Остановимся подробнее на ярком образце такого типа – концерте для флейты ди «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцзина.

Го Вэньцзин (род. 1956) по праву считается одним из выдающихся современных композиторов Китая. Увлечение литературой приводит к литературоцентризму, отражённому в его творческом подходе [4, с. 163–164] в таких концертных опусах, как: Концерт для арфы на тексты Хайцзы, ор. 36 (2001); Концерт для флейты ди «Печальная опустевшая гора» на стихи Ли Бо, ор. 18b (1995), Концерт для эрху «Дикая трава» в честь годовщины смерти Лу Сяня, ор. 44 (2006) [4, с. 164]. В художественном творчестве автора ощущается совершенное владение всеми принципами современной западной музыки, и в то же время – сохраняется опора на китайское мировосприятие.

Так, в концерте для флейты ди «Печальная опустевшая гора» реализована концепция обобщённого плана, связанная с важнейшим природным символом Поднебесной – горой. Отметим, что этот же символ возникает и в другом его произведении для хора и симфонического оркестра на стихи древнекитайского поэта Ли Бо – «Трудны дороги в Шу», метафорически выражающем через сложный подъём на вершину чувство утраты, личные переживания о стране и народе. В этих сочинениях – единый источник: текст Ли Бо «Трудны дороги в Шу». «Печальная опустевшая гора» – строчка из данного стихотворения⁴.

³ Ю.Н. Холопов понимает под индивидуальным проектом следующее: «Для каждого произведения композитор сочиняет, вместе с материалом, свою особую форму, тем самым, отказываясь от векового принципа типовой формы: вместо формы-типа теперь создаётся не тип, а индивидуальный проект (ИП) вещи» [6, с. 257].

⁴ Представим его отрывок для понимания концепции музыкального сочинения: «...Ах, когда же, скажите, из западных странствий вернусь? / О, дороги, дороги! Тут скалы круты и отвесны, / Только грустные птицы сидят на засохших ветвях / Или с жалобным свистом кружатся по лесу. / Козодой прокричал под луной. /



Пример 1. Го Вэньцин. Концерт для ди «Печальная опустевшая гора». Первая часть, тема вступления, тт. 1–23

Влияние европейской традиции у Го Вэньцина проявляется уже в использовании расширенного тройного состава оркестра, (который указан в концерте для флейты ди), характерного для позднеромантической музыки. При этом новым представляется внедрение в качестве солистов трёх флейт ди – цюй-ди (диапазон от d^1 до e^3), банди (диапазон от g до a^2) и басовой банди (диапазон от d до g^2), а также дополнительных национальных инструментов в состав симфонического оркестра – пайсяо (аналога флейты Пана), китайского большого барабана, сяобо (китайских тарелок), китайских колокольчиков (или «древа колокольчиков»), луо (китайского гонга). По словам исследователя Ма Шухао, композитор большое внимание уделил изучению тембровых и технических возможностей бамбуковых флейт, не просто внедрив традиционные приёмы игры, но существенно развив и расширив их за счёт мелодических хроматизмов, использования циркуляционного дыхания [4, с. 167]. Сам музыкальный материал оказывается серьёзно переосмыслен автором: в традиционной музыке редко встречались трагические и драматические образы, представленные в анализируемом сочинении.

Концерт «Печальная опустевшая гора»

представляет собой трёхчастный цикл, что композиционно соответствует европейскому инварианту жанра концерта. Но, как указывает исследователь Хуан Шуай, помимо трёхчастности, здесь реализуются вариационный принцип и традиционная китайская форма *бань ши* [8, с. 92].

Рассмотрим отдельные темы произведения, чтобы выявить основные образы, связанные с литературной программой. Первая часть начинается со вступления (Lento), исполняемого со скольжением (*glissando*) в партии солиста с использованием циркуляционного дыхания на протяжении 45 тактов. С помощью приобретающей сонористическое значение партии бамбуковой флейты и прозрачного, по-веберновски пуантилистического⁵ сопровождения оркестра, создаётся пейзажная зарисовка контуров бесконечной горной гряды (Пример 1), где преобладают «мягкие» тихие тембры – арфы, флейты, кларнеты, затем – струнные. Музыка возникает из тишины, постепенно, очень медленно уплотняясь, начиная с высокого, переходя к среднему и низкому регистру, обогащаясь краткими мелодическими элементами (у флейт, скрипок), достигая своей вершины развития на туттийных аккордах с подчеркнутым ударом большого барабана и дрожащим металлическим *tremolo* тарелок. Задача композитора здесь сводится к созданию ощущения широкой пространственной перспективы.

Так тоскливо в пустынных горах! / Страшно здесь, побледнеет любовью, кто б он ни был, / Легче к небу взойти, чем до Шу по дорогам добраться». Текст стихотворения Ли Бо дан в переводе советского и российского востоковеда С.А. Торопцева. См. подробнее: [3].

⁵ Или даже в духе певучего «кантиленного» пуантилизма Л. Ноно.



«Бесконечность» мелодии ди – одно из главных средств его воплощения.

Примечательна уже во вступлении работа с мелодическими построениями – диалоговыми репликами между солистом и оркестром. Напомним, что традиционный принцип концертирования предполагает поочерёдное исполнение тем, их достаточно обширных построений в партиях солиста и оркестра (это реализуется особенно ярко в двойной экспозиции). Здесь же, в теме вступления, Го Вэньцин отходит от формального следования западному образцу и представляет интонационные переключки партий. Так, начальное восходящее трихордовое движение у флейты ди сменяется редуцированными до секундовой интонации репликами кларнета, арфы, а затем расширенными до гаммообразных пассажей флейт пайсяо. Иную функцию несут контрабасы, создающие органичный пункт от звуков *c* и *b*.

Тема вступления первой части воплощает образ горы, создавая яркий звукоизобразительный эффект. Одновременно это образ психологически наполненный, передающий «мистический трепет людей перед природой» [4, с. 167]. Основным средством, служащим для создания туманного мрачного колорита, здесь является гармонический язык. Он наполнен диссонансами, придавая теме горы эмоциональную обострённость, драматический накал.

Главная тема (2 такта перед ц. 60) основана на танцевальной попевке с устремлённым кружащим движением мелодии. По оркестровым решениям (использованию «прохладных» и «скользящих» тембров – ксилофона, арф, фагота, кларнета и флейты), замысловатой метроритмической игре с исчезновением акцентов, а также опоре на отстранённую и «остранённую» модель народной пляски эта тема оказывается стилистически близка музыке И.Ф. Стравинского. Ясно ощутимая мажорная ладовая окраска и в то же время невозможность ухватить основной тон *as* из-за его подмены «чистым» *a* (подобный принцип «мерцания» тонов наблюдаем и в отношении других диатонических ступеней) усиливают в музыке игровое начало.

Мотив игры есть и в ритмической организации темы. Ровная регулярно акцентная ритмика, представленная в начале, демонстрирует тенденцию к уменьшению длительностей – секстолям, тридцать вторым, и, наконец, к распаду до пульсации трели. Такая работа отлична от метода И.Ф. Стравинского: русский композитор, как правило, уже в момент экспонирования темы разрушал регулярность, изламывая чёткие пропорции и упорядоченность. У Го Вэньцина

– видим сам процесс разрушения тематизма посредством ритмического уменьшения.

Решение основной темы нетипично для жанра концерта. Здесь нет преобладания солиста или оркестра: оба участника движутся в едином непрерывном потоке развёртывания музыкального материала. Лишь в процессе нарастания звучности оркестровой партии (2 такта перед ц. 75) солист отступает, функция оркестра расширяется, начиная включать в себя как изложение основного тематизма, так и создание ярких тембровых пятен, которые предвосхищают контрастный переход к каденции солиста.

Форма сонатного *allegro* здесь не выдержана. Го Вэньцин не включает в структуру первой части контрастную побочную тему с другим тональным устоем. Сразу после проведения главной темы композитор помещает выписанную каденцию солиста (ц. 100), в которую внедряет основные интонационные реминисценции: продолжительный начальный тон, трихордовые восходящие обороты, нисходящие пассажи плясовой темы, рассыпающиеся на общие формы движения.

Окончание первой части (раздел *Adagio*, ц. 101) свидетельствует о наличии тематической арки (появляется семитактовое повторение материала вступления у бамбуковой флейты). Как указывает Ма Шухао, подобные реминисценции используются композитором в финалах всех трёх частей концерта [4, с. 167].

Тональное решение первой части оказывается совершенно нехарактерным для западных мастеров, но довольно типичным для китайских авторов. Если во вступлении и в главной теме устоем был тон *as*, то раздел *Adagio* утверждает в качестве тональной основы тон *c*. Таким образом, тональная реприза не выдерживается.

Между тем для европейской музыки возвращение к основному тону имеет основополагающий, фундаментальный смысл. «Феномен тяготения между звуками, чувство тонального центра – отражение нашей встроенности в систему мироздания, аналог гравитации», который «беспощадно трансформирует любую ментальную инакость», – пишет В.В. Задерацкий [2].

В китайском музыкальном мышлении отсутствует потребность в создании ясности, пропорциональности и закруглённости композиции: для него важнее процессуальное начало. И хотя внешне прослеживаются черты трёхчастной структуры с каденцией, формально близкой к концертам эпохи романтизма, главенствует здесь принцип постепенного развития, отсылающий к национальной музыкальной традиции.



Пример 2. Го Вэньцзин. Концерт для ди «Печальная опустевшая гора». Вторая часть, Первая тема солиста, ц. 15



Пример 3. Го Вэньцзин. Концерт для ди «Печальная опустевшая гора». Вторая часть, Тема флейты-пикколо, ц. 45

Это отражается не только в тональной разомкнутости, но, например, и в постепенной, а не контрастной смене темпов по типу: 散-慢-中-快-慢-散 (в свободном темпе – медленно – умеренно – быстро – медленно – в свободном темпе). Нетипично для первой части и то, что драматургически она не содержит в себе ни намека на конфликтность и имеет функцию пролога, предварительного действия – этим во многом объяснимо и отсутствие побочной партии, тонального конфликта.

Сопоставление солиста и оркестра происходит уже во второй части концерта Го Вэньцзина. Как указывает Хуан Шуай, в ней находит отражение опора на традиционное искусство народов Цзино ман-тун и йи ман-гонг [8, с. 92]. Оркестровое вступление с сумрачными, но мягкими засурдиненными тембрами струнных и тромбонов контрастирует виртуозной суетливой теме солиста.

Строение первой темы (Пример 2) демонстрирует уже обозначенный выше принцип последовательного

становления. При сохранении единого ритма, повторяемости трёх мелодических ячеек и резюмирующем пассаже в четвёртой, происходит поэтапное замещение нот, из-за чего возникает ощущение сквозного развития. Расширение интервального состава мелодических ячеек, их постепенная хроматизация приводит к усилению напряжения и внутреннего драматизма: тембр флейты ди становится всё более крикливым, нервным, надрывным. Это создаёт яркий контраст к темам, звучащим в оркестре.

Так, вторая тема у флейты пикколо (Пример 3) кантителенна по характеру. Изначально в мелодии ясно ощутима опора на пентатонику, которая, однако, разрушается уже во второй фразе введением нисходящего скачка на тритон (ц. 45, т. 4) и хроматического движения вокруг основного устоя *es* (такт перед ц. 50). При этом возникает необычное полиладовое наложение: в аккомпанирующей партии у вторых скрипок и арф помещены арпеджио по звукам *d-a-es*, обыгрывающие фригийский *d-moll*. Строение темы, напротив, отсылает



к европейской классической традиции: четвертитактовое построение первого предложения с окончанием на устое сменяется предложением повторного типа с завершением на условной доминанте (b).

Вторую тему непосредственно сменяет третья, порученная валторнам и тромбонам (ц. 55). Обратим внимание на тембровое сопоставление полярных голосов – самого высокого «хрупкого» инструмента и низких мощных тембров медных духовых. Тем не менее, вторая тема производна от первой, ритмически близка ей и содержит сходные движения малосекундовых опеваний. Сближают их и структурные особенности: строение предложений здесь также квадратно, их начальные интонации рифмуются, а окончания решены в тональном соотношении T–D. Отличие третьей темы от второй кроется в том, что она опирается на новый устой – *cis*, довольно далёкий для тональности второй темы (то есть ладотональный контраст здесь сохраняется).

Повторное проведение второй темы отклоняется по ладу от начального варианта (устоем здесь служит *fis*; в аккомпанементе полиладовое наложение *f-c-fis*). Ответ второй темы отдан гобой и арфе (устой – *a*).

Оригинально решена кульминация второй части, приближающая звучание произведения к сонорной композиции. На фоне экспрессивного исполнения тона *e³* у солиста в оркестре помещён пульсирующий кластер (ц. 75). Большое значение в данном эпизоде отведено ударным инструментам (особенно тарелкам), ранее не игравшим в произведении значительной роли. В таком подходе усматривается внутренняя связь музыки концерта Го Вэньцзина с традиционной китайской оперой, в которой чеканный ритм китайских тарелок является важной приметой кульминационной зоны⁶. Каденция солиста, помещённая после повторного проведения двух тем оркестра, основана на материале первой темы, выступающей контрапунктом к ним.

Репризное проведение первой темы солиста, как и в первой части, излагается не от основного тона, а от «белого» устоя – *a*, вновь сообщая музыке тональную разомкнутость («росчерк пера» представителя китайской музыкальной традиции). От современных западных техник Го Вэньцзин заимствует не только сонорные формы письма (пятна-кластеры), но и элементы алеаторики фактуры, внедряя в финале второй части условную графическую нотацию.

Как видим, вторая часть содержит в себе сопряжённость концертирующих партий солиста и оркестра, выраженную в сопоставлении первой темы и двух связанных между собой тем флейты-пикколо и низких медных духовых инструментов. Вторая часть имеет репризное строение, обусловленное повтором основной темы солиста, однако от классического варианта трёхчастности её отдаляет как отсутствие тональной репризы, так и контрапунктическое соединение трёх тем между собой без мотивной разработки, вариантного развития или контрастного сопоставления. Следование традициям концерта (сопоставление солиста и оркестра, помещение каденции перед репризным проведением основной темы) оказывается формальным и трактуется крайне свободно.

Драматическим центром композиции становится третья часть. В ней усилена роль группы ударных инструментов, которым Го Вэньцзин поручает ритмическое *ostinato*, создавая контрапункт теме в партии остального оркестра. В качестве шумовых инструментов здесь также трактуются виолончели и контрабасы *divisi*, создающие сухой «скрежет» *glissando* уплотнённого кластера (*h-c-des-e-f-ges*).

Основная тема, образующая независимую линию от ритмического *ostinato*, поручена струнным инструментам (3 т. перед ц. 10). Ладовое решение здесь проясняется (минорная пентатоника от *c*), что отличает его от предыдущего тематического материала. Ритмически тема близка третьей теме второй части, но унисонная фактура, согласованность оркестра, противопоставленного группе ударных инструментов, не позволяет проводить между ними очевидные параллели.

Со временем основная тема третьей части драматизируется за счёт альтерированных ступеней, хроматизации основной мелодии. Унисонное звучание на фоне патетического «высказывания» ударных инструментов придаёт основной теме гимнический характер. Контрастом к ней служит тема солиста из средней части (Пример 4). Если первой теме была свойственна ритмическая чёткость и ясность, то здесь, напротив, автор стремится к максимальному ритмическому освобождению, усилению импровизационности. Обилие мелизмов и исполнение *ad libitum* сближает эту тему с исконными традициями игры на бамбуковой флейте.

Тема флейты ди начинает развиваться вариационно, опорные тоны обогащаются проходящими звуками и украшениями, фактура усложняется. Один из оригинальных для произведения методов обновления, найденный Го Вэньцзином, – имитации между флейтой ди

⁶ Эта линия ударных инструментов, как носителей драматического начала, в дальнейшем будет продолжена в финале произведения.



Пример 4. Го Вэньцзин. Концерт для ди «Печальная опустевшая гора». Третья часть, Вторая тема, ц. 65

и скрипкой (ц. 100). Развитие устремлено к кульминационной зоне с аккордовым проведением основного тематического построения в соединении с тембром ударных инструментов. Достигаемое единство ведёт к драматической фигуре музыкальной речи – сопоставлению аккордов *tutti* и пауз. Усиление напряжения осуществляется и за счёт введения в кульминационной зоне сонорных пятен (кластеров) в партии струнных (в другой редакции – у арфы, ц. 160).

Реприза динамизирована, при этом в ней выдержана основная тональность *c-moll*. Изложение основной темы у солирующей флейты ди осуществляется под сумрачный аккомпанемент, напоминающий траурный набат, у контрабасов, виолончелей, контрафаготов – словно отзвуки былых бурь. Дальнейший раздел репризы возвращает ощущение неразрешённости конфликта. Здесь до предела усилены контрасты *tutti* и *sol*. Так, в оркестре преобладают ритмические и гармонические средства (скандирование диссонирующих аккордов), а в партии флейты – мелодические (также в ней представлено скрытое полифоническое движение). Динамические полюса достигаются в последних тактах концерта, где проведение нисходящей мелодической линии у флейты к тону *d* помечено ремаркой *pppp*, а последующий кластер в партии оркестра – *sfff*.

Таким образом, рассмотрев сочинение «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцзина, можно выделить следующие особенности работы композитора:

1/ Отталкиваясь от традиционной формы классического концерта (использование каденций солиста, сохранение трёхчастности цикла), автор трактует жанр достаточно свободно, что проявляется в исключении сонатного *allegro* первой части, двойного проведения тем у солиста и оркестра, в принципиальной тональной разомкнутости формы.

2/ Для усиления драматической экспрессии, заложенной в содержании произведения, Го Вэньцзин широко использует хроматику (исследователь Хуан Шуай насчитывает 566 хроматических нот в виртуозных пассажах, что представляет большую исполнительскую

сложность [8, с. 93]), диссонантную аккордовую фактуру, доходящую до сонорных пятен-кластеров, политональные наложения, экспериментирует с микрохроматикой, обогащая фактуру многочисленными *glissandi*.

3/ Большое внимание автор уделяет ритму, во многом сближаясь с методом работы И.Ф. Стравинского. Это проявляется в намеренном избегании регулярно-акцентной ритмики, широком использовании синкоп, полиметрии (например, 5/8 и 7/8 в разработке), активном включении приёма ритмического *ostinato*, усилении роли группы ударных инструментов.

4/ Композитор, в отличие от многих современников, редко опирается на пентатонику в строениях основных мелодических тем, а приближает их к свободной атональности.

5/ Драматическое напряжение создаётся благодаря контрасту плотного оркестрового звучания оркестра и виртуозной драматической партии солирующей бамбуковой флейты, что усиливает театральность музыки.

Произведение Го Вэньцзина позволило по-новому взглянуть на возможности флейты ди в жанре народного концерта, где композитор представил её как инструмент, способный выражать сильные и глубокие драматические образы. Такой принцип позволяет говорить об отходе от классического европейского инварианта концерта с его игровой природой и опоре автора на более поздние образцы жанра (можно назвать двухчастный Концерт для флейты с оркестром К.Нильсена, 1926 год, хотя драматический накал в нём слабее, а средства создания экспрессивной остроты ограничены и в основном представлены в партии оркестра, а не солиста).

Однако в исторической перспективе дальнейшее развитие жанра концерта для флейты ди в Китае после Го Вэньцзина пошло на убыль, уступив ведущее место камерным жанрам, где доминируют субъективное высказывание и сокровенный диалог, в которых флейта ди способна представить свои достоинства в полной мере.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ван Цзин. Фортепианный концерт в творчестве китайских композиторов: к истории становления жанра // Художественное образование и наука. 2023. № 3. С. 83–92.
- 2/ Задерацкий В.В. Музыкальная глобализация: новое измерение дихотомии «Восток – Запад» // Музыкальная академия. 2025. № 3. С. 34–51. URL: <https://mus.academy/articles/musical-globalization-a-new-dimension-of-the-east%E2%80%93west-dichotomy> (дата обращения: 09.05.2026).
- 3/ Ли Бо. Трудны дороги в Шу // Китайская поэзия. URL: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=2931 (дата обращения 23.11.2025).
- 4/ Ма Шухао. Китайская литература в произведениях современного композитора Го Вэньцзина // Вестник музыкальной науки. 2022. № 2. С. 162–174.
- 5/ Мао Нань. Флейтовое искусство в Китае XX–XXI веков: вестернизация или национальная идентичность? // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 4 (50). С. 48–51.
- 6/ Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Наука без границ: сборник статей к 15-летию журнала «Musiqi dünyası» / сост.: А.А. Амрахова. М.: Композитор, 2015. С. 244–266.
- 7/ Хуан Шуай. Китайские традиционные духовые инструменты в контексте европейских академических жанров: композиторы Ян Цин и Чжу Шижуй // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2 (47). С. 110–121.
- 8/ Хуан Шуай. Современная музыка для традиционных духовых и ударных инструментов Китая: композиция и исполнительство: Дисс. ... канд. искусствоведения. Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2025. 358 с.
- 9/ Чжан Чэн. Жанр «народного концерта» в творчестве китайских композиторов // Вестник музыкальной науки. 2024. № 3. С. 156–163.
- 10/ Янь Цзянань, Юнусова В.Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал Общества теории музыки. 2018. № 4 (24). С. 60–73.

REFERENCES

- 1/ Wang, Jing (2023), “The Piano Concerto in the Works of Chinese Composers: Toward a History of the Formation of the Genre”, *Khudozhestvennoye obrazovaniye i nauka* [Art Education and Science], No. 3, pp. 83–92. (In Russ.)
- 2/ Zaderatsky, V.V. (2025), “Musical Globalization: A New Dimension of the East-West Dichotomy”, *Muzykal'naya akademiya*

[Music Academy], No. 3, pp. 34–51, Available at: <https://mus.academy/articles/musical-globalization-a-new-dimension-of-the-east%E2%80%93west-dichotomy> (Accessed 09 May 2026). (In Russ.)

- 3/ Li, Bo (2025), *Trudny dorogi v Shu* [The Roads to Shu Are Difficult], *Kitayskaya poeziya* [Chinese Poetry], Available at: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=2931 (Accessed 23 November 2025). (In Russ.)

- 4/ Ma, Shuhao (2022), “Chinese Literature in the Works of Contemporary Composer Guo Wenjing”, *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science], No. 2, pp. 162–174. (In Russ.)

- 5/ Mao, Nan (2018), “Flute Art in China of the 20th–21st Centuries: Westernization or National Identity?”, *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of Higher Music Education], No. 4 (50), pp. 48–51. (In Russ.)

- 6/ Kholopov, Yu.N. (2015), “New Paradigms of Musical Aesthetics of the 20th Century”, *Nauka bez granits: sbornik statey k 15-letiyu zhurnala «Musiqi dünyası»* [Science Without Borders: A Collection of Articles for the 15th Anniversary of the Journal “Musiqi Dünyası”], ed. by Amrakhova, A.A., *Kompozitor*, Moscow, pp. 244–266. (In Russ.)

- 7/ Huang, Shuai (2022), “Chinese Traditional Wind Instruments in the Context of European Academic Genres: Composers Yang Qing and Zhu Shirui”, *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac], No. 2 (47), pp. 110–121. (In Russ.)

- 8/ Huang, Shuai (2025), *Sovremennaya muzyka dlya traditsionnykh dukhovykh i udarnykh instrumentov Kitaya: kompozitsiya i ispolnitel'stvo* [Contemporary Music for Traditional Chinese Wind and Percussion Instruments: Composition and Performance], Ph.D. diss. in Art History, Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, 358 p. (In Russ.)

- 9/ Zhang, Cheng (2024), “The “Folk Concert” Genre in the Works of Chinese Composers”, *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science], No. 3, pp. 156–163. (In Russ.)

- 10/ Yan, Jianan, Yunusova, V.N. (2018), “Chinese “New Wave” and the Works of Xu Changjun”, *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory], No. 4 (24), pp. 60–73. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ли Жуньпэн, аспирант, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Россия
E-mail: 352045171@qq.com

AUTHOR INFORMATION

Li Junpeng, PhD Student, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Russia
E-mail: 352045171@qq.com