

Научная статья

УДК 785.7

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.011

«Шуюнь» для двух скрипок, фортепиано и перкуссии Цзя Дацуня: на пересечении китайской традиции и европейского музыкального авангарда

Сяо Цяосун

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: 1606004809@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8489-5185>

Аннотация. Камерный ансамбль «Шуюнь» (1995) Цзя Дацуня является примером программной трактовки жанра, восходящей в истории китайской музыки к первому образцу такого рода – трио «В горах Тайваня» (1949) Цзяна Вэнье. Программное содержание произведения в целом связано с воссозданием средствами «чистой музыки» особенностей сычуаньской оперы (первая и третья части). Вторая часть «Узор на скале» передаёт впечатления композитора от покрытых трещинами древних гор Сычуани. Произведение написано в русле сближения китайской традиции и музыкального авангарда. Анализируя стилистические особенности сочинения, автор статьи показывает, что применённые Цзя Дацунем европейские композиторские техники и приёмы письма, в том числе авангардные, служат раскрытию образов китайского музыкального театра и воссозданию специфического языка китайской традиционной музыки. Интонационный и метроритмический компоненты обнаруживают тесное взаимодействие в их фиксируемой и нефиксируемой нотами формах. Нефиксируемые элементы генетически восходят к музыкальному языку сычуаньской оперы, но воссоздаются современными композиторскими средствами. В развитии тематизма композитор использует как традиционные полифонические приёмы (в том числе, зеркальную имитацию), так и микрополифонию, характерную для современной музыки.

Ключевые слова: музыка XX века, камерно-инструментальные жанры, ансамбль, Цзя Дацунь, «Шуюнь», тематизм, полифония, техники современной композиции.

Для цитирования: Сяо Цяосун. «Шуюнь» для двух скрипок, фортепиано и перкуссии Цзя Дацуня: на пересечении китайской традиции и европейского музыкального авангарда // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 68–75. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.011>.

Original article

“Shu yun” for two violins, piano and percussion by Jia Daqun: at the intersection of Chinese tradition and European musical avant-garde

Xiao Qiaosong

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: 1606004809@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8489-5185>

Abstract. The chamber ensemble "Shu yun" (1995) by Jia Daqun is an example of a programmatic interpretation of the genre, dating back in the history of Chinese music to the first example of this kind – the trio "In the Mountains of Taiwan" (1949) by Jiang Wenye. The programmatic content of the work as a whole is associated with the recreation by means of "pure music" of the features of the Sichuan opera (the first and third parts). The second part "Pattern on the Rock" conveys the composer's impressions of the cracked ancient mountains of Sichuan. The work is written in line with the convergence of Chinese tradition and the musical avant-garde. Analyzing the stylistic features of the composition, the author of the article shows that the European compositional techniques and writing techniques used by Jia Daqun, including avant-garde ones, serve to reveal the images of Chinese musical theater and recreate the specific musical language of Chinese traditional music. Intonation and metrorhythmic components show close interaction in their fixed and unfixed forms. Unfixed elements genetically go back to the musical language of Sichuan opera, but are recreated by modern compositional means. In the development of thematism, the composer uses both traditional polyphonic techniques (including mirror imitation) and micro-polyphony, characteristic of modern music.

Keywords: music of the twentieth century, chamber and instrumental genres, ensemble, Jia Daqun, "Shu yun", thematism, polyphony, techniques of modern composition

For citation: Xiao Qiaosong. "Shu yun" for two violins, piano and percussion by Jia Daqun: at the intersection of Chinese tradition and European musical avant-garde. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1(72); 68–75 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.011>.

Камерный ансамбль Цзя Дацинь «Шуюнь»¹ (1995) был назван критиками «китайской классикой XX века» [1;2]. Произведение написано для двух скрипок, фортепиано и перкуссии в авангардной манере. В то же время композитор передал в нем самобытный музыкальный колорит древней Сычуани (Башу)²: он досконально изучил и применил основные музыкальные элементы сычуаньской оперы, соединив их с современной западной техникой композиции. В квартете Цзя Дацинь обращается к следующим современным техникам: микрополифонии, серийной технике.

В целом программное содержание произведения можно прокомментировать следующим образом. В первой части «Высокий напев» композитор с помощью скрипки изображает пение персонажа сычуаньской оперы. Другие «участ-

ники оперы» его подхватывают, а ударные инструменты помогают усилить эмоции и национальный колорит. Вторая часть «Узор на скале» передает впечатления композитора от покрытых трещинами древних гор Сычуани. Третья часть «Альбом масок» является кульминацией произведения. В ней языком музыки изображаются типичные театральные образы — мужской (шэн), женский (дань), общий (цин) и комический (чоу).

Каждая из трех частей произведения раскрывает отдельную грань духовной культуры родного края композитора, которая накладывает свой отпечаток на особенности тематизма, в том числе тембра и метроритма, а также на его полифоническое развитие. Рассмотрим подробнее стиливые аспекты произведения.

Тематизм. Композиция сочинения базиру-

Пример 1. I часть, первая тема
Example 1. Part I, first theme



Пример 2. I часть, вторая тема
Example 2. Part I, second theme



ется на трех основных темах, две из которых экспонируются в первой части произведения, а одна — в третьей.

Первая тема звучит в начале произведения в партии первой скрипки (Пример 1).

Она задумчива, ее нежный, трепетный характер предопределен искусной имитацией высокого (в традициях китайского театра) человеческого голоса. Интонационную основу темы образует трихорд $d^2 — e^2 — a^2$, входящий в пентатонный лад. Для воссоздания мелодики высокого напева традиционной сычуаньской оперы композитор использует современные музыкальные элементы: мелодический остов украшен *glissando* больших и малых секунд, создающим авангардный эффект микротонов и придающим музыке характерную интонационную неопреде-

ленность. Исследователь «Шуюнь» Ван Ибо находит в неопределенных секундах первой темы сонорные черты [3]. Композитор отказывается от трактовки опорного трихорда в русле традиционной пентатоники. Добавление звуков gis^2 приводит к появлению увеличенной кварты $d^2 — gis^2$, которая придает звучанию диссонантность. Ассоциируясь с пронзительностью, резкостью высокого напева сычуаньской оперы, данная интонация сообщает музыке сценическую достоверность. Развитие первой темы происходит по принципу вычленения и ритмического варьирования отдельных ее интонаций.

Вторая тема появляется в такте 25 (партия второй скрипки, Пример 2).

Она более решительна и интонационно определена, чем первая тема. Построенная на дина-

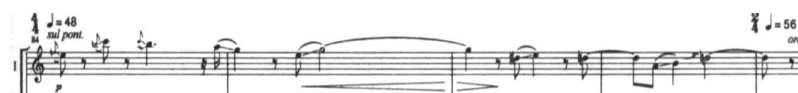
мических контрастах *piano* и *mezzo forte*, вторая тема звучит в плотном инструментальном обрамлении. Ее сопровождает выразительный контрапункт первой скрипки, а также мерные аккорды фортепиано. Перкуссионные шумовые эффекты делают контраст с первой темой еще более ярким.

Поскольку в мелодии второй темы отсутствуют орнаментальные секундовые *glissando*, исчезает и ощущение реалистичного, безыскусного человеческого голоса. Однако интонационная логика темы свидетельствует, что при всем

контрасте с первой темой (начальный решительный скачок на м.7) она имеет с ней и черты сходства. Малая секунда $fis^2 - g^2$ создает похожий эффект размытых, неопределенных микротонов. В обеих темах часто повторяется ломаная интонация в пунктирном ритме.

В «Высоком напеве» и «Узоре на скале» развивается исключительно материал двух обозначенных выше тем. Лишь в 84 такте третьей части «Альбом масок» в партии первой скрипки появляется **третья тема** (Пример 3).

Пример 3. III часть, третья тема
Example 3. Part III, third theme



Изложенная в медленном темпе, она изящна и спокойна. Скорее всего, это музыкальное воплощение «женской маски» (дань) сычуаньской оперы. Начало темы украшено малосекундовыми *glissando*, как в первой теме, а мелодический рисунок напоминает вторую тему (широкий восходящий скачок с заполнением). Таким образом, три темы, контрастирующие с точки зрения музыкальных образов, оказываются тесно связанными между собой с точки зрения звуковосотности. При этом главенствующее положение занимает первая тема, поскольку она очерчивает круг интонаций, из которых в дальнейшем складываются вторая и третья темы.

Тембр. Важным средством создания колорита сычуаньской оперы в сочинении Цзя Дациня является тембровая характеристика. Предпосылкой к этому является использование широкого арсенала перкуссии (в общей сложности задействовано 17 видов инструментов), разделенной на три группы.

Скрипки и фортепиано нередко трактуются автором как носители тембра, а не мелодические инструменты. С их участием образуются протяженные эпизоды, имитирующие звучание оркестра сычуаньской оперы. Они включают в себя два вида тембрового проявления скрипок и фортепиано — звуки неопределенной и определенной высоты.

Сложная комбинация тех и других используется композитором, к примеру, в «Узоре на скале». В завершении средней части произведения

в качестве подготовки репризы звучит перкуссионный эпизод. Лаконичный в плане средств выражения, он, тем не менее, создает значительное эмоциональное напряжение, в чем главную роль играют необычные тембровые решения. В 65-69 тактах вторая скрипка солирует в обрамлении ритмического *ostinato* там-тама и первой скрипки. Характерен искусственный, «металлический» тембр, достигаемый необычными приемами игры аккомпанирующих инструментов: на там-таме звук извлекается металлическим прутом, а на скрипке — приемом игры на мостике.

В конце 69 такта колорит начинает сгущаться: к ансамблю подключаются маримба, тамбурин и фортепиано, а функции инструментов перераспределяются. Мелодия исполняется маримбой, а остальные участники ансамбля ее обрамляют. Аккомпанемент представляет новое тембровое решение: вторая скрипка извлекает двойные «бренчащие» звуки за мостиком, а первая скрипка звучит так высоко, что ее звуки фиксированной высоты воспринимаются как своего рода «тембровая вершина» продолжающегося ритмического *ostinato*. На противоположном акустическом полюсе — низкие фортепианные кластеры, которые усиливают загадочность и в то же время эмоциональное напряжение данного эпизода.

Заслуживает внимания и прием резкого звукового нарастания, вызываемого последовательным подключением инструментов разной при-

роды. Так, в перкуссионном эпизоде «Высокого напева» тембровое усиление осуществляется при помощи скрипок. Эпизод начинает соло китайской тарелки, построенное на дроблении ритма (данный прием характерен для музыкального сопровождения китайской традиционной драмы). Учащенный ритм подхватывает барабан тангу (堂鼓), а затем скрипки. Исполняемые у подставки, согласно авторским указаниям, скрипичные партии складываются из диссонирующих интервалов (Пример 4).

Метроритм. Как известно, в музыке XX века ритмический и метрический аспекты получили беспрецедентное развитие — от множества не-

периодических, математически организованных форм метроритма до безметрической музыки.

В контексте этих процессов сложился и метроритм «Шуюнь». Формально он основан на принципах непериодичности и интуитивной свободы метра и темпа, выражаемых в китайском музыкальном театре понятием «саньбань»³. Однако внутри завершенных эпизодов трех частей произведения Цзя Дацуня обнаруживается множество рационально организованных, специфических комбинаций ритма и метра. Внешне, казалось бы, хаотичный ритмический материал оказывается упорядоченным, при том, что музыка не теряет свободы дыхания и непосредственности выражения.

Пример 4. I часть, тембровое нарастание
Example 4. Part I, timbre rise

The musical score for Example 4, Part I, illustrates a timbre rise. It features three staves: Violins (Vln. I and II) and Percussion (Perc. I, II, and III). The Violins play a melody in 5/4 time, starting at tempo 74 and increasing to 82. The Percussion plays a complex rhythm in 4/4 time, starting at tempo 74 and increasing to 82. The score includes dynamic markings like *sf*, *fp*, and *sul pont.* (sustained). The Percussion part includes a section marked 'suddenly' with a '3' and '6' indicating a change in rhythm.

Одним из методов организации уникального метроритма становится взаимодействие оstinатных фигур. Яркий пример такого рода обнаруживается во второй части «Узор на скале». Чтобы понять суть авторского метода, достаточно рассмотреть только партию фортепиано. Она складывается из полифонического наложения двух оstinатных фигур (Пример 5).

Левая рука многократно исполняет семизвучную фразу $B1 - A - Fis - E - Es - As - D$, мелодия которой происходит из второй темы и охватывает семь восьмых. В размере 4/4 каждая следующая фигура смещается вперед на одну восьмую. Таким образом, складывается восьми-тактовый цикл, пройдя который, оstinато возвращается в исходное положение.

Мелодия, исполняемая правой рукой, происходит из первой темы. В данном случае полный

цикл образует последовательность ритмических групп $5/4 (d^2 - gis^2 - e^2 - a^2) + 4/4 (f^2 - es^2 - h^1 - c^2) + 5/4 (es^2 - b^1 - c^2)^4$. С ним взаимодействует цикл $7/8 (\times 8)$. В результате несовпадения циклов двух *ostinato* образуется непериодическое, разноакцентное целое. Принимая во внимание то, что в данном туттийном эпизоде остальные инструменты исполняют ритмически самостоятельный материал, можно приблизительно определить выразительный смысл взаимодействия оstinатных фигур. На наш взгляд, он заключается в эффекте плотного диссонантного звукового потока, создающего образ некоей враждебной стихии, возможно, мощного ветра, овевающего древние скалы.

Помимо взаимодействия ритмических *ostinato* на уровень метода организации метроритма в произведении Цзя Дацуня выходят изменения ости-

натной фигуры. Они концентрируют внутреннюю энергию музыкального развития, метрические акценты преодолеваются, в результате чего, фактически, перестраивается модель метроритма. Музыка становится сложной и изменчивой, непредсказуемой и внешне «беспорядочной», поскольку уловить закономерности изменения метроритма на слух почти невозможно. Однако анализ показывает, что композитор освобождает метроритм рационально, используя арифметические прогрессии. Тем самым строго контролируются мельчайшие детали музыкального процесса на каждой его стадии, а художественный результат оказывается отнюдь не неподвижным.

Так, в экспозиции «Узора на скале» композитор полностью ломает метроритмическую

модель и реорганизует соотношение метра и ритма. Партия фортепиано начинается с исполнения уже описанной оstinato фигуры в левой руке, причем последовательность звуков *B1 — A — Fis — E — Es — As — D* укладывается в ритм 7/8. Отметим, что вместе с «кварттовым аккордом» правой руки данная фигура образует двенадцатитоновую серию. Затем, по мере музыкального развития, исходная фраза усекается на одну восьмую, то есть изменяется по принципу убывающей арифметической прогрессии. Соответственно числовому ряду восьмых ($7/8 — 6/8 — 5/8 — 4/8 — 3/8 — 2/8 — 1/8$) убывает и количество звуков, задействованных в партиях обеих рук: $12 — 11 — 10 — 9 — 8 — 7 — 6$. При этом фразы вступают через временной интер-

Пример 5. II часть, взаимодействие оstinato фигур
Example 5. Part II, interaction of ostinato figures



вал, не подчиненный прогрессии. А если учесть то, что интенсивно меняется не только ритм, но и размер, данный эпизод ансамбля Цзя Дациня предстает воплощением максимальной свободы в условиях постоянства темпа и мелкой счетной единицы. Метафорический смысл подобной метроритмической «неправильности» обусловлен программным заголовком: возможно, так воссоздаются контуры неровных трещин на скале, которая и сама имеет причудливые очертания.

Особенности метроритмической сферы в произведении могут быть связаны и со стремлением композитора в ряде фрагментов имитировать звучание ударных инструментов традиционного оркестра сычуаньской оперы. Характерно, что для этого привлекаются даже мелодические

по своей природе скрипки. Тем самым национальный колорит усиливается, а в партитуру попадают немелодические, сугубо ритмизованные фрагменты. Так, в 51 такте первой части начинается большой ритмический эпизод с многократными повторами ритмического рисунка, подражающего рисунку ударных в сычуаньской опере. С 51 такта три фактурных пласта (скрипичный, перкуссионный и фортепианный) получают различную ритмику и акцентуацию (Пример 6).

Такого рода эпизоды повторяются многократно. Они несут яркий звукоизобразительный посыл, придавая звучанию театрально-сценический колорит.

Полифония. В «Шуюнь» композитор использует как традиционные полифонические

Пример 6. I часть, ритмический фрагмент
Example 6. Part I, rhythmic fragment

Пример 7. II часть, зеркальная имитация
Example 7. Part II, mirror imitation

приемы, так и микрополифонию⁵, характерную для современной музыки. Из традиционных приемов обращает на себя внимание, прежде всего, точная имитация. Благодаря ей скрипичное исполнение в «Высоком напеве» обретает текучесть и непрерывность развития.

Встречается в квартете Цзя Дациня и зеркальная имитация. Она, как и точная имитация, используется композитором весьма искусно. Например, в тактах 19-24 «Узора на скале» интонационный материал восходит к интервалу ув.4 из первой темы (Пример 7). При этом звук a^1 служит для двух голосов осью симметрии. В результате мелодия первой темы обретает в произведении еще большее значение.

В контексте быстрого ритмизованного звукового потока зеркальная имитация резко смещает внимание с ритмического плана на мелодический, тем самым расширяя интонационные границы второй части квартета.

Полифоническая техника в «Шуюнь» включает и более сложные случаи имитационного взаимодействия голосов. С конца 24 такта «Вы-

сокого напева» в партии первой скрипки звучит мелодия, выросшая из первой темы. Контрапунктом к ней вторая скрипка вначале исполняет вторую тему, а затем в 26 такте — канон ту же мелодию, что и первая скрипка. В 28 такте каноническое взаимодействие струнных становится интенсивнее: ответ вступает через одну метрическую долю в интервал большой секунды, причем в 29-30 тактах ему противостоит вторая тема в зеркальном отражении. Выразительный смысл данного эпизода очевиден: персонажи сычуаньской оперы ведут все более взволнованный диалог, в котором они то повторяют фразы друг друга, то напоминают спетое раньше.

Прием микрополифонии встречается в квартете Цзя Дациня в завершении первой части. Композитор поместил в плотную микрополифоническую фактуру первую тему. Она проводится через одну восьмую в партиях шести инструментов: Vln I — Perc II — Vln II — Perc I — Pno — Perc III. Композитор как бы бросает на главную тему «прощальный взгляд». Характерно, что у колокольчиков и фортепиано тема звучит в боль-

Пример 8. I часть, микрополифония
Example 8. Part I, micropolyphony

шесекундовом «утолщении», создающем предпосылки к кластерному восприятию данного эпизода, в котором сычуаньский колорит достигает максимального сгущения (Пример 8).

В камерном ансамбле Цзя Дацинь музыкальный язык сычуаньской оперы взаимодействует с современными техниками композиции — микрополифонией и серийной техникой. Точкой соприкосновения столь разных традиций становятся нефиксируемые элементы нотного текста из области метроритма и интонации. Характерный прием коротких *glissando*, впервые примененный в скрипичных произведениях Ма Сыцунюм в середине XX века, служит теперь стилизации не игры на народных струнных инструментах, а манеры пения в спектаклях традиционного музыкального театра. Можно констатировать, что композитор сумел освоить такие приемы письма, которые служат органичному воплощению образов китайской оперы, актуализируя специфический язык традиционной музыки для современной аудитории.

Примечания

¹ Китайское словосочетание «Шуюнь» сложно перевести на русский язык. Иероглифом «Шу (蜀)» в настоящее время обозначают провинцию Сычуань в Китае, которая в эпоху Чжоу (475 г. до н.э.-221 г. до н.э.) существовала как отдельное государство. Второй китайский иероглиф «юнь» (韻) в названии означает «гармоничный и приятный звук», в древности так обозначали поэтиче-

ский ритм. В контексте данного названия могут подразумеваться такие значения этого иероглифа, как мелодия, ритм или стиль.

² Башу (巴蜀) — территория провинции Сычуань, на которой в эпоху Чжоу (1045 до н. э. — 221 до н. э.) находились царства Ба и Шу. Сычуаньская опера (川劇 — чуаньцзюй) — разновидность китайского традиционного музыкального театра в юго-западном Китае. Сформировалась примерно 400 лет назад в конце династии Мин (1368-1644). Характерные черты сычуаньской оперы — манера пения высоким голосом и прием мгновенной смены масок.

³ «Группа свободных метро-темпов саньбань (散板, букв. «расхлябанный», «недисциплинированный») представлена определением «свободно играется, свободно поется»» [4, с. 12].

⁴ Буквенное обозначение нот для наглядности дано по верхним звукам партии правой руки.

⁵ Микрополифония — техника композиции, разработанная Дьердем Лигети. Голоса, образующие микрополифоническую фактуру, соотносятся по принципу канона, но располагаются чрезвычайно сжато по высоте и во времени. В результате музыкальная ткань воспринимается не как полифоническая, а скорее, как кластерная.

Список источников

1. Цзя Дацинь. URL: <https://baike.baidu.com/item/贾达群> (дата обращения: 03.07.2019).
2. Сяо Цяосун. Китайский камерный ансамбль с участием фортепиано в диалоге с европей-

ской моделью жанра // Манускрипт. 2023. Т. 16. № 2. С. 140–145.

3. Ван Ибо. Формализация музыкального языка на примере произведения «Шуюнь» // Художественное образование. 2012. №11. С. 67–68. (王艺播. 从音乐语言的表述看音乐形式化过程—以作品《蜀韵》为例. 《艺术教育》2012年11期. 页67-68).
4. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2011. 28 с.

References

1. “Czya Daczun” (2019), available at: <https://baike.baidu.com/item/贾达群> (Accessed 03 Jule 2019).
2. Syao, Czyaosun (2023), “Chinese chamber ensemble using piano in dialogue with the gaming model of the genre”, *Manuskript* [Manuscript], vol. 16, no. 2, pp. 140–145.
3. Van, Ibo (2012), “Formalization of musical language using the example of the work «Shu-yun»”, *Khudozhestvennoye obrazovaniye* [Art

education], no. 11, pp. 67–68. (王艺播. 从音乐语言的表述看音乐形式化过程—以作品《蜀韵》为例. 《艺术教育》2012年11期. 页67-68).

4. Budaeva, T. (2011), “Music of traditional Chinese theater Jingju: Peking Opera”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Сяо Цяосун — аспирант кафедры истории музыки

Information about the author

Xiao Qiaosong — Postgraduate Student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 15.12.2023; одобрена после рецензирования 01.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 15.12.2023; approved after reviewing 01.03.2024; accepted for publication 23.03.2024.