

DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219169

УДК 780.616.432:78.03'06(510)

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ОБРАБОТКИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖАН ЧЖАО

Чень Цяньцю

докторант; ORCID: 0000-0002-6405-1179; e-mail: chenqianqiu525@gmail.com

Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, Баку, Азербайджан

Аннотация

Представленное исследование посвящено освещению стилистических особенностей жанра обработки в фортепианном творчестве Чжан Чжао. Творчество Чжан Чжао направлено на сохранение традиционного музыкального искусства Китая и популяризацию его на мировой музыкальной арене. С этой точки зрения жанр обработки в творчестве Чжан Чжао занимает особое место. В качестве материала для обработки композитор избрал народные песни различных этносов, населяющих территорию КНР. Однако методы обработки этих песен вне зависимости от их национальной принадлежности очень близки. Анализ фортепианных пьес в жанре обработки продемонстрировал склонность композитора к определенному роду средств.

Цель исследования – определить палитру средств, которую использует композитор Чжан Чжао в своих фортепианных пьесах, написанных в жанре обработки.

Методологией исследования является комплексный подход, в русле которого использованы методы культурологического, исторического, сравнительного и музыкально-теоретического анализа: целостный, стилевой, жанровый. Кроме того, использован метод активной иллюстрации (термин Е. Вязковой), нацеленный на подтверждение рассмотренных положений через привлечение значительного наглядного материала в виде нотных примеров, поэтических текстов, иллюстраций. Теоретико-методологическую основу концепции составили труды общего характера, в которых освещаются вопросы теории стиля, в том числе национального.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые выявлены характерные стилистические черты фортепианных пьес в жанре обработки композитора Чжан Чжао.

Выводы. Анализ фортепианных пьес Чжан Чжао продемонстрировал, что большинство этих произведений имеет структуру с опорой на двукратное проведение темы и небольшой заключительный раздел. Главными средствами развития автор чаще всего избирает фактурные и регистровые изменения, то есть те средства, которые способствуют сохранению оригинального тематического материала в неизменности. Большую роль во многих фортепианных обработках Чжан Чжао играет оstinato партии сопровождения. При этом преобладание определенных методов развития в проанализированных пьесах не исключает наличие иных средств преобразования.

Их выбор определяется стремлением, во-первых, сохранить в обработке максимально близкое к оригиналу звучание тематического материала, во-вторых, раскрыть всю палитру выразительного потенциала тематизма в каждой конкретной пьесе.

Ключевые слова: китайская музыка; фортепианная пьеса; жанр; обработка; народная песня; традиции

Введение

В многоликом мировом искусстве музыкальная культура Китая уже многие столетия занимает одно из самых значимых мест. Подобное место китайской музыкальной культуры в мировом пространстве обусловлено несколькими весьма существенными ее качествами. Прежде всего, китайская музыкальная культура не только отличается своей длительной историей развития, но и относится к самым древним музыкальным культурам мира. Археологические источники свидетельствуют о наличии развитой музыкальной культуры на территории современной КНР уже 8000 лет назад. Кроме того, когда мы говорим о музыке Китая, мы подразумеваем огромный пласт произведений музыкального искусства, относящийся к самым различным этническим группам, в тот или иной период составлявшим часть китайской цивилизации. История развития протяженностью в несколько тысяч лет в совокупности с полиэтническим разнообразием позволили китайской музыке обрести свой собственный очень яркий, самобытный, ни с чем несравнимый облик. Действительно, музыка Китая отличается жанровым, интонационным, ладотональным, ритмическим своеобразием, характерным инструментарием. Все эти качества сделали китайскую музыку, возможно, самой узнаваемой в бесконечном пространстве мирового музыкального искусства.

Одним из самых ярких примеров воплощения китайской традиционной музыки в новом для себя жанровом облике обработки для фортепиано являются двадцать небольших пьес, написанных композитором Чжан Чжао.

Масштабных исследований, посвященных какой-либо сфере его музыки еще не создано. Одной из важнейших тем, касающихся творчества композитора, является изучение его взглядов на музыкальное искусство. Видение Чжаном Чжао дальнейшего развития китайского фортепианного искусства раскрывает особенности мировоззрения композитора, его творческое кредо. Данный вопрос является определяющим для изучения музыкального наследия композитора, определения его жанрово-стилевых приоритетов.

Цель

Цель статьи – определить палитру средств, которую использует композитор Чжан Чжао в своих фортепианных пьесах, написанных в жанре обработки.

Анализ последних исследований и публикаций

Поскольку музыка Чжан Чжао звучит во многих странах мира, это мощно резонирует в разнообразнейших сферах, и, в частности, исследовательской. Се-

годня творчество композитора активно изучается китайскими музыковедами. Однако, среди публикаций преобладают небольшие статьи, посвященные узкому кругу проблем (статьи Дуань Вэй (2016), Ни Ин (2015), Цзин Цзинлан (2006), Йи Хонг (2015), Ци Цзин (2015), Чжан Гуанцзянь (2019), Чжан Хунвей (2016) и др.).

Изложение материала исследования

Многие тысячелетия музыкальная культура Китая развивалась исключительно как традиционная. И хорошо осознавая бережное отношение китайского народа к своим традициям, становится понятным насколько точно из глубины веков и тысячелетий китайский народ смог сохранить всю палитру красок своей музыки. Вместе с тем влияние времени, неизбежные интеграционные процессы в мировом пространстве на рубеже двух прошлых веков вовлекли китайскую музыкальную культуру в процесс освоения музыкальных традиций Запада. Этот процесс сказался, в первую очередь, в таких направлениях, как формирование китайской национальной композиторской школы и освоение китайскими музыкантами – исполнителями и композиторами – музыкального инструментария Западной цивилизации. На этом пути китайские музыканты сумели продемонстрировать свой собственный подход. Уже упомянутой выше особенностью, можно даже сказать неотъемлемой чертой китайского менталитета является глубинная связь с традициями. И эта характерная черта китайского менталитета нашла свое отражение и на том пути развития, который избрали для себя многие китайские композиторы.

На начальном этапе, когда академическая музыка в Китае только начала формироваться, перед китайскими композиторами возникла дилемма в вопросе возможного направления для развития китайской музыки в жанрах, формах европейского классического музыкального искусства и в звучании европейских инструментов. Первые пробы пера китайских композиторов свидетельствуют об их колебаниях между тем, следовать ли по пути слепого подражания «западному» стилю во всех элементах музыкального языка или попытаться адаптировать своеобразие китайской традиционной музыки к звучанию европейских инструментов. С этой точки зрения показательным является творчество самого первого композитора в Китае Чжао Юаньена. Написанные им еще в 10-е гг. прошлого века музыкальные опусы для фортепиано буквально демонстрируют эти две тенденции. Самым первым фортепианным произведением композитора стала пьеса «HuabanbanXiangjianglang», по сути, являющаяся обработкой традиционной китайской песни для фортепиано. Его другая фортепианная пьеса «Марш мира», напротив, целиком построена на почти «слепо» подражании западной музыке. Ни один из элементов пьесы не выдает в ней китайского автора. Справедливости ради, следует отметить, что такого рода подражание очень скоро перестало проявляться в творчестве китайских композиторов, а вот использование жанра обработки народных песен, как одного из ведущих в фортепианном творчестве, стало новой устойчивой традицией китайского композиторского творчества. Таким образом отражением китайской ментальности в отношении своих традиций в академической

музыке стало широкое распространение фортепианных произведений в жанре обработки китайских песен. Это неудивительно, поскольку данный жанр позволяет китайскому народу не только по-прежнему сохранять и беречь свои традиции, но и, более того, делать эти музыкальные традиции доступными для ознакомления далекой от китайской музыкальной культуры западной аудитории.

Чжан Чжао – выдающийся современный китайский композитор (родился в 1964 году). Одной из самых главных целей своей жизни и своего творчества Чжан Чжао считает пропаганду национальной музыки, как у себя в стране, так и за рубежом. «Чжан Чжао является приверженцем концепции наследования и продвижения культуры национальной музыки» (Чжан, 2019). «Я очень хочу донести до потомков великого китайского народа и иностранцев все больше и больше прекрасных китайских произведений. Только когда китайская культура интегрируется в мировую культуру, мы можем внести реальный вклад в мир, и мир сможет уважать нас!» (Ни, 2015). С этой точки зрения его обращение к жанру обработки для фортепиано китайских традиционных песен весьма символично.

В каждой фортепианной пьесе композитора Чжан Чжао, написанной в этом жанре, находится свой метод демонстрации и развития традиционного музыкального напева. Вместе с тем есть определенные стилистические особенности, характеризующие все опусы автора в этом жанре. Во-первых, каждая фортепианная пьеса предельно лаконична. Очень часто изложение музыкального материала ограничивается пределами всего одной или двух страниц. Основным методом развития становится оstinatное повторение темы в изменяющемся фактурном, регистровом, реже ладотональном или ладогармоническом окружении.

Первая пьеса композитора в жанре обработки называется «Жасмин». В ее основе лежит известная китайская народная песня. Эта песня имеет долгую историю. Ее появление связано с историческим периодом Цяньлун династии Цин. Первоначально песня называлась «Цветочная мелодия». В настоящее время эта песня широко распространена во многих регионах Китая. Особенно широкое распространение произведение получило в регионах Наньцзин Люхэ, Янчжоу и Тяньчаня в Тайчжоу (Дуань, 2016). При этом в разных регионах сама мелодия песни, как и ее текст одинаковы.

Тема песни «Жасмин» глубоко национальна. Ее характерность подчеркивается пентатонической ладовой основой и интонационным своеобразием (Хунвэй, 2016). Обращает на себя внимание лаконичная структура песни, содержащая периодические построения, весьма распространенные в западных музыкальных произведениях. Возможно, по этой причине это китайское музыкальное произведение получило широкое распространение в западном мире.

В целом песня «Жасмин» служит ярким примером воплощения южно-китайского музыкального стиля: мягкого, изысканного, утонченного. Она рисует образ грациозной элегантной девушки, привлеченной ароматом красивого цветка жасмина.

Композитор Чжан Чжоу для обработки данной песни использует очень тонкие музыкальные краски. Тематическое содержание произведения китайского

традиционного музыкального искусства остается неизменным. Мелодия песни проводится дважды в партии правой руки, как ведущая тематическая линия. Главные преобразования осуществляются в аккомпанементе. При первом проведении темы аккомпанемент ограничивается выдержанными аккордами в среднем регистре. Второе проведение темы переносит аккомпанемент в более низкий регистр, а аккорды сменяют разложенные ломаные арпеджио с тем же гармоническим содержанием.

Вторая пьеса называется «Любовная песня Кандин». В ее основе лежит одноименное музыкальное произведение, относящееся к Сычуаньским народным песням. Спетаая Юй Ишуанем в Нанкине 19 апреля 1947 года эта песня впоследствии получила распространение по всей стране (Ни, 2015).

В обработке этой песни композитор использовал схожие методы развития. Мелодическая линия песни сохранена в своем неизменном виде и поручена партии правой руки, то есть верхнему голосу. Структурно тема песни напоминает период из трех предложений, среди которых первые два звучат как классический период повторного строения с различным каденционным завершением. Композитор дважды проводит тему произведения. Характерной особенностью каждого из двух проведений становится октавная переключка между фразами, составляющими тематическую линию песни. При этом во втором проведении автор меняет очередность этой переключки, что становится одним из методов преобразования темы при повторном проведении. Однако главным средством развития фортепианной пьесы становятся изменения в сопровождении, то есть в партии левой руки. Выдержанным половинными нотами созвучиям первого проведения, отвечают те же самые с гармонической точки зрения созвучия, но данные в размере четвертных нот. Такая ритмическая замена в аккомпанементе придает определенную подвижность и тем самым интенсифицирует динамику развития. При этом следует заметить, что в развитии партии сопровождения композитор избирает остинатный принцип, поскольку практически вся партия аккомпанеента выдержана в рамках всего нескольких созвучий, чередующихся между собой. Подобный аккомпанемент подчеркивает лирико-созерцательный характер тематического содержания народной песни.

Третья фортепианная пьеса имеет название «Плетеная цветочная корзина». Тематической основой этого произведения стала одноименная песня, записанная композитором Го Фушанем в 1958 году (Хунвэй, 2016). Однако всенародную популярность эта песня получила спустя почти тридцать лет в 1986 году, когда в переосмысленном облике она прозвучала в исполнении певицы Ю. Шуцинь. И до сих пор эта вокальная пьеса является одной из самых популярных и любимых во всем Китае.

Несмотря на то, что по своему характеру пьеса «Плетеная цветочная корзина» контрастирует с двумя первыми обработками и вместо спокойной умиротворенной созерцательной лирики мы слышим яркую быструю и веселую мелодику, Чжан Чжао для ее обработки избирает все те же методы преобразования. Точно так же тематизм песни сохраняется в своем первоизданном виде и проводится на протяжении пьесы дважды. Кроме того, данную пьесу с предыдущей сближает общий принцип остилато, ставший основой развития всей пар-

тии сопровождения. Основным же отличием данной обработки от предыдущих, становится то, что здесь главным фактором преобразования становится регистровый контраст. Композитор повышает при втором проведении высоту положение и самой темы, и ее сопровождения на одну октаву вверх. Следует также отметить еще одно существенное отличие. Это наличие небольшого, всего в два такта вступления в данной пьесе.

В основе четвертой фортепианной пьесы под названием «Маланская горная песня» лежит подлинная Гаошанская народная песня. Гаошанцы – это этнос, проживающий преимущественно в провинции Тайвань и обладающий своей уникальной культурой и искусством, характеризующиеся богатой палитрой произведений устной литературы, в том числе, включающей мифы и легенды, а также оригинальными произведениями устного музыкального искусства. Содержание «Маланской горной песни» связано с лирической тематикой. Песня повествует о красивой природе, живописных пейзажах Малана и о девушке Малана, которая прекраснее всех цветов.

В обработке данной песни в своей фортепианной пьесе композитор использует и уже знакомые нам приемы, и новые средства развития. Сразу отметим, что тема песни в этом произведении проводится не дважды, а трижды. При этом при повторных проведениях хорошо заметны варианты изменения тематического материала. Во втором проведении эти изменения несут признаки небольших изменений в мелодической линии. При заключительном проведении в средства преобразования активно включается ладовый аспект, так как тема внезапно получает новое ладовое звучание.

Еще одним фактором развития в этой пьесе становятся регистровые преобразования. При первом проведении темы композитор помещает ее в средний регистр, в то время как партия аккомпанемента находится в верхнем регистре. При втором проведении высота проведения темы и сопровождения меняется: тема переходит в высокий регистр, аккомпанемент в средний. Такое же расположение ведущего и аккомпанирующего голосов сохраняются и при третьем проведении.

Таким образом палитра методов преобразования народной песни в обработке в четвертой пьесе гораздо богаче, чем в предыдущих.

Пятой пьесой, в основу которой положено произведение традиционного музыкального искусства, стала пьеса «Майла». «Майла» – это название казахской народной песни, адаптированной Ван Лоубином в 1959 году. Казахский этнос, проживающий преимущественно в Синьцзяне, также является частью народа Китая. Песня «Майла» одна из самых популярных казахских народных песен, повествующих о девушке по имени Майла, которая прекрасна собой и обладает чудесным голосом. Ее пение привлекает людей со всей округи, а скотоводы часто ходят вокруг ее жилища, чтобы послушать песни в исполнении Майлы.

Как считает китайский исследователь Ци Цзин (2015), тематическое содержание этой народной песни позволяет автору обработки Чжан Чжоу использовать, в качестве основного, метод контрастного сопоставления небольших эпизодов. Именно на таком чередовании ярко контрастных небольших эпизодов построено все произведение композитора. В развитии можно выделить несколько таких фрагментов.

В основу шестой фортепианной пьесы Чжан Чжао положена народная песня Юньнани, записанная Инь Игуном в 1947 году. Песня называется «Ручей». Это же название носит и фортепианное произведение, ставшее обработкой данной песни. Юньнань округа Миду автономной префектуры Дали Бай относится к южному региону Китая. Поэтому и народное творчество этой провинции характеризуется всеми чертами уже упомянутой южной школы. Песня «Ручей» по своему характеру относится к области простой и естественной лирики, полной фантазии, искренних и сильных чувств. Под серебряным лунным светом сидит красивая девушка. В тишине, прерываемой звуками журчащего ручья, она смотрит на луну и думает о своем возлюбленном. Глубокие чувства девушки выражает красивая мелодия песни.

Для тонкой по красоте и выразительности мелодии этой народной песни Чжан Чжао избирает и соответствующие средства развития. Тема песни в пьесе проходит несколько раз. И с каждым следующим ее проведением звучание становится все более широким и полнозвучным, будто бы небольшой ручей с течением становится все шире и шире, превращаясь в полноводную реку. Такое ощущение создается благодаря постепенному расширению диапазона в звучании и темы, и аккомпанемента, а также постепенному учащению ритмического пульса в сопровождении. Отдельно нужно отметить богатство и тонкость ладогармонических красок, использованных композитором в развитии этой пьесы. В совокупности все средства музыкальной выразительности, задействованные в развитии анализируемого произведения, создают единую линию постепенного динамического нарастания, которая приводит к яркой кульминации перед самым завершением и внезапным спадом в конце.

«Сенджидма» – это монгольская народная песня, популярная на территории, на которой проживают племена Ордос Лиги Икчжао во Внутренней Монголии. Эта песня стала основой седьмой фортепианной пьесы Чжан Чжао. Песня повествует о легенде про умную и красивую девушку Сенджидма и про ее несчастную любовь.

В развитии тематизма этой пьесы композитор использует уже знакомые нам средства. Во-первых, это двукратное проведение мелодической линии песни в ее неизменном облике. Во-вторых, изменение регистра проведения темы при повторном проведении (на этот раз тема при втором проведении звучит на октаву выше). В-третьих, постепенное учащение ритмического пульса в партии аккомпанемента (замена сочетания четверти и половинной с точкой на четыре четверти в одном такте). В-четвертых, использование в аккомпанементе принципа остинато, характеризующегося ограниченным количеством созвучий, чередующихся между собой. Причем отметим, что этот принцип сохраняется на всех этапах развития произведения.

Восьмая фортепианная пьеса Чжан Чжао носит название «Почему цветы такие красные». В ее основе лежит древняя таджикская песня «Гули Пита», которая была адаптирована Лэй Чжэнбанем и использована в качестве музыкального материала в кинофильме «Гость на айсберге» (Дуань, 2016).

Мелодика данной песни резко отличается от предыдущих прежде всего своим ладовым окрасом. В отличие от большинства песен, проанализированных

ранее, ладовой основой этой песни является не пентатоника, а лад, напоминающий гармонический минор, в котором главным устоем становится не первая, а пятая ступень. Вместе с тем Чжан Чжоу высвечивает в этой песни именно ее краски гармонического минора с устоем на первой ступени, что подчеркнито многократно повторяющимся в аккомпанементе звуком «си».

При этом неизменны средства развития произведения. Двукратное проведение темы с опорой на фактурное преобразования аккомпанемента в качестве главного средства развития при втором проведении становятся основой произведения. К этому следует добавить небольшие вариативные изменения тематической линии, благодаря присоединившимся подголоскам и мелизматике. В целом во второй части пьесы создается ощущение усиления динамики, что подчеркивается и динамическими оттенками.

Следующая фортепианная пьеса композитора называется «Народная песня Ва». Ва – это одна из этнических групп Китая, проживающая в юго-западной провинции Юньнань. Считается, что мелодию «Народной песни Ва» записал солдат народно-освободительной армии Ян Чженжен в 1964 году, основываясь на мелодию народной песни «Белая птица», которую он услышал в деревне Банже народа Ва (Ни, 2015).

Излюбленные композитором методы преобразования становятся основой и этого произведения. Тема песни в пьесе уже традиционно для обработок Чжан Чжоу звучит дважды. Также традиционно проведения отличаются регистрами, в которых они звучат. К этому следует добавить динамический контраст при повторном проведении. Кроме того, любимый композитором метод регистровых переключек фраз также можно наблюдать в развитии. Главным отличием именно этой обработки от многих других является наличие контрастирующего материала внутри каждого проведения. Такой контраст достигается благодаря внезапному изменению фактуры изложения темы. Отметим, что во всех аналогичных примерах, которые мы наблюдали в предыдущих пьесах, каждое проведение темы характеризовалось единством принципа изложения во всех параметрах, и только переход к следующему проведению сопровождался определенными изменениями.

В основе десятой пьесы Чжан Чжоу лежит народная песня еще одной этнической группы, проживающей на территории Китая в провинции Юньнань. Это этнос Дай (Цзин, 2015). А песня, которая дала наименование фортепианному произведению композитора, называется «Лесная медитация».

Небольшая, протяженностью всего в девять тактов тема этой песни в пьесе Чжан Чжао проходит, как обычно, два раза. Необычным в данной пьесе является опора на аккордовую фактуру в изложении темы песни. Основным же методом преобразования при повторном проведении становится гармоническое варьирование, которое проявляет себя исключительно во второй части темы. Кроме того, композитор не избегает и столь часто встречающийся в его обработках принцип перенесения тематического материала на разную высоту. В данном произведении и этот принцип реализуется во второй части темы во время второго проведения.

Еще одна монгольская песня легла в основу следующего фортепианного произведения Чжан Чжао. Это песня монгольских пастухов. В обработке Чжан Чжао песня получила название «Пастораль».

Для изложения музыкального материала композитор избрал фактуру с выделенной в верхнем голосе темой и разложенными широкими арпеджио в аккомпанементе. В пьесе тема песни проходит дважды. Основными средствами развития темы становятся фактурные и регистровые преобразования. Так, с началом второго проведения темы ее изложения усложняется аккордовой фактурой и вплетением подголосков, а развитие партии сопровождения переносится в более низкий регистр. Благодаря такого рода преобразованиям в своем развитии фортепианная пьеса образует единую и неделимую линию динамического нарастания, что подчеркивается, в том числе, и указанными динамическими оттенками.

Двенадцатая пьеса композитора «Песня лодочника Желтой реки» получила свое название от одноименной народной песни, зародившейся в северной провинции Шэньси и записанной в 40-х годах (Хунвэй, 2016). Это песня относится к группе трудовых песен, характеризующихся всеми чертами вокальных произведений северной школы. Песня демонстрирует непоколебимый дух и оптимистический настрой жителей провинции Шэньси, их любовь и глубокое уважение к реке Хуанхэ и гордость за свой народ.

Для обработки этой песни Чжан Чжао избирает очень интересные средства. Сразу обращает на себя внимание четырехстрочное изложение музыкального материала, как бы предназначенное для исполнения в четыре руки. При этом три из четырех голосов изложения представляют собой выдержанный органнй пункт, представленный то отдельными звуками, а то и созвучиями. Развитие темы осуществляется в партии тенора. Основной очень краткий мотив темы проходит много раз. При этом с каждым разом усиливается динамическая нюансировка исполнения этого мотива, подчеркивающая постепенное накопление динамического напряжения. Результатом *crescendo* от *pp* до *fff* становится яркая кульминационная вспышка в центральной части пьесы, характеризующаяся внезапной сменой фактуры. Именно в этом фрагменте, протяженностью в два такта прерываются органнйе пункты всех голосов, и фактура наполняется активным и насыщенным (аккордовым и октавным) движением всех голосов. Однако после кульминации изложение возвращается к своему исходному облику и осуществляет обратное динамическое развитие от *fff* до *pp*. Таким образом на основе очень скромного по своему интонационному содержанию тематического материала народной песни композитор создает яркое и интересное фортепианное произведение.

Следующая пьеса «Иди к Цзянчжоу» также основана на народной песне Шэньси. Средствами обработки тематического материала этой песни становятся уже знакомые нам по предыдущим пьесам методы. Основой двукратного проведения темы народной песни в фортепианном произведении является регистровый контраст. Переключки между разными регистрами осуществляются уже при первом проведении темы. Этот же принцип преобразования сохраняется и при повторном проведении темы. Отметим, что основные изменения в проведении темы во второй раз касаются преимущественно первой части темы. Отметим также почти остинатную выдержанность партии сопровождения, на протяжении всей пьесы опирающуюся исключительно на

равномерное движение четвертными нотами и на очень ограниченное количество созвучий.

Ставшая основой четырнадцатой фортепианной пьесы под названием «Колыбельная» произведение вокального народного искусства свое происхождение берет из Северо-Восточного региона Китая. Как обычно, в осуществлении фортепианной обработки песни композитор опирается на двукратное проведение темы произведения. При этом следует отметить, что первое проведение тематического материала характеризуется использованием различных средств. По сути, целостная мелодия песни состоит как бы из трех этапов, отличающихся между собой фактурно. В первой части изложение материала опирается на традиционную фактуру с ведущей мелодией в верхнем голосе и арпеджио в сопровождении. Во второй части интонации темы проникают в партию левой руки, создавая имитационное изложение. Наконец, в третьей части темы мелодическая линия переносится в более высокий регистр, в то время как аккомпанемент излагается выдержанными аккордами.

Во время второго проведения темы ее разделение на несколько разделов с разным типом фактуры сохраняется. При этом осуществляются и дополнительные более сложные преобразования в области фактуры. С самого начала изложения темы в самом верхнем регистре возникает подголосок, ближе к завершению ширится диапазон и аккомпанемент насыщается активными арпеджио. Таким образом основным и, пожалуй, единственным принципом обработки данной песни Чжан Чжао выбирает фактурное варьирование. Однако ограничив себя всего лишь одним средством, композитору удается осуществить яркое и динамичное развитие.

Пьеса «Звезды» в своей основе имеет народную песню этноса Хани, проживающего преимущественно в провинции Юньнань между реками Юаньцзян и Ланьцан, а также в таких округах, как Хунхэ, Цзянчэн, Мочжан, Синьпин, Чжэньюань (Ни, 2015).

Обработка этой песни в фортепианной пьесе Чжан Чжао выдержана в лирически умиротворенных, прозрачных и легких тонах. Показательна с этой точки зрения динамическая основа пьесы, не выходящая за пределы диапазона *pp-tr*. Тематизм песни состоит из множества кратких мотивов, родственных друг другу. В результате мелодическая линия пьесы складывается из последовательности вариантных фраз, которые будто бы разными красками оттеняют основной образ. Единство изложения поддержано и партией сопровождения, в которой от первого и до последнего звука выдерживается единая фактура изложения.

Шестнадцатой по счету пьесой – фортепианной обработкой композитора Чжан Чжао стало произведение «Аламуһан». В основе этой пьесы уйгурская народная песня, распространенная в Турфане, а также Синьцзяне.

Структура фортепианной пьесы традиционна для обработок Чжан Чжао и состоит из двукратного проведения темы и небольшого заключения. Не менее традиционно соотношение между первым и вторым проведениями темы, опирающееся на регистровые преобразования музыкального материала. Вместе с тем для обработки этой народной песни композитор избирает более слож-

ную, чем обычно, многослойную фактуру, а само развитие пьесы охватывает очень широкий диапазон.

В основе семнадцатой фортепианной пьесы Чжан Чжао была положена монгольская народная песня «Га Да Мей Лин» (Цзинлан, 2006). Название песни связано с именем легендарного монгольского героя. Для изложения музыкального материала этой песни Чжан Чжао избирает трехстрочную фактуру. Несмотря на то, что развитие этой пьесы в очередной раз демонстрирует приверженность композитора к структуре, опирающейся на два проведения темы, основным кульминационным этапом здесь становится третий заключительный раздел, построенный на интонациях основной темы. Этот раздел становится вершиной предшествующего непрерывного динамического нарастания. Главными средствами преобразования темы, способствующими этому нарастанию, как обычно, являются фактурное преобразование (в данном случае аккомпанемента) и регистровое перемещение темы.

В названии следующей фортепианной пьесы композитора Чжан Чжао «Горная песня Джинпо» отражено региональное и этническое происхождение народной песни, ставшей основой данного произведения (Дуань, 2016). Обработка этой песни одна из самых масштабных среди фортепианных произведений Чжан Чжао. В отличие от большинства такого рода пьес композитора, «Горная песня Джинпо» строится не только на непосредственном проведении тематического материала песни, но и на дальнейшем ее преобразовании, организуя очень сложное и многовекторное развитие. Развитие опирается на интонационные, ладогармонические, фактурные и регистровые изменения. Единственным фактором стабильности здесь является ритмическая организация сопровождения, выступающая в роли остинато.

Предпоследняя пьеса для фортепиано Чжан Чжао называется «Любовная песня Хани» (Цзин, 2015). По своему стилю данная песня относится к южной китайской школе. Регионом зарождения этой народной песни является Юньнань. Среди всех обработок композитора именно эта является самой сложной и масштабной. В ее развитии автор задействует все возможные средства музыкального языка, способствующие максимальному раскрытию выразительного потенциала.

Заключительная пьеса для фортепиано композитора Чжан Чжао, в основу которой положена обработка народной песни, носит название «Отдаленная Шангри-Ла». Так называется тибетская народная песня, использованная композитором в данном произведении. Словосочетание Шангри-Ла в переводе с тибетского языка означает «Солнце и Луна в сердце». Развитие этой пьесы более традиционно с опорой на два проведения темы и небольшим заключительным разделом. Также традиционны средства преобразования тематического материала с регистровыми и фактурными изменениями.

Выводы

Таким образом, анализ фортепианных пьес композитора Чжан Чжао продемонстрировал склонность композитора к определенным средствам и методам

обработки народных песен. Так, большинство пьес композитора в своей структуре опирается на двукратное проведение темы и небольшой заключительный раздел, что определяет миниатюрные масштабы многих пьес композитора. Главными средствами развития автор чаще всего избирает фактурные и регистровые изменения, то есть те средства, которые способствуют сохранению оригинального тематического материала в неизменности. Отметим также, что большую роль во многих фортепианных обработках Чжан Чжао играет остинато партии сопровождения. При этом преобладание определенных методов развития в проанализированных пьесах не исключает наличие иных средств преобразования. Выбор этих средств определяется двумя важными для композитора критериями. Первый – это стремление сохранить в обработке максимально близкое к оригиналу звучание тематического материала. Второй – раскрыть всю палитру выразительного потенциала тематизма в каждой конкретной пьесе.

Список библиографических ссылок

- Виноградова, Е. В., & Желуховцев, А. Н. (б.г.). *Китайская музыка*. Belcanto.ru. <https://www.belcanto.ru/kitmusic.html>.
- Дуань, В. (2016). Культурное воплощение и творческое развитие в произведении «Три народных песни из поселений в горах Наньшань». *Журнал университета Бейхуа (Общественные науки)*, 17(3), 133-136.
(段薇. 《镇南山谣三首》创作中的文化体现与创新发展. 北华大学学报(社会科学版). 第17卷第3期 2016年133-136月).
- Мартынов, В. (2003). Время и пространство как фактор музыкального формообразования. В К. В. Сельченко (Сост.), *Психология художественного творчества* (с. 130-144). Харвест.
- Ни, И. (2015). Создание «Китайской мечты» для фортепиано: На пути к утверждению роли восточной цивилизации [Интервью с Чжан Чжао, известным китайским композитором]. *Музыка*, 3, 32-34.
(聂莹. 谱写中国“钢琴梦”, 铸就东方文明的朝圣之路 - 访中国著名作曲家张朝年第三期《音乐创作》2015年第3期. 第32-34页).
- Хонг, Й. (2015). Отражение чунцинской жизни. Анализ элементов оперы в фортепианном произведении Чжан Чжао «Пи Хуан». *Создание музыки*, 12, 116-118.
(叶红. 钢琴中的粉墨人生. 张朝钢琴作品《皮黄》戏曲元素分析 2015年第十二期《音乐创作》第12年116-118月).
- Хунвэй, Ч. (2016). Слияние древнего и современного, сочетание китайского и западного в «Китайской мечте» Чжан Чжао. *Научно-исследовательский институт гармонии*, 2, 33-36.
(张宏伟. «熔古铸今、中西合璧». 和声研究 第2. 2016年33-36月).
- Цзин, Ц. (2015). Рассмотрение творческих особенностей фортепианной пьесы Чжан Чжао «Пихуан» на основе анализа музыкальных элементов пекинских опер. *Журнал педагогического колледжа Хучжоу*, 37(9), 9.
(齐晶. 也谈张朝钢琴曲《皮黄》的创作特色 基于对作品中京剧音乐元素的分析. 湖州师范学院学报. 第37卷第9期 2015年9月).

- Цзинлан, Ц. (2006). Ощущение роста. Вариации молодого композитора Чжан Чжао. *Журнал Центрального университета национальностей (Философия и социальные науки)*, 4, 130-132.
(成长的感悟 – 析青年作曲家张朝的《变奏曲》. 学学报 (哲学社会科学版 2006年 第4期 第 130-132 卷).
- Чжан, Г. (2019). Композитор Чжао Чжан: взгляд на развитие современной китайской фортепианной музыки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 52, 85-100. <https://doi.org/0.34064/khnum1-52.06>.

References

- Duan, W. (2016). "Zhèn nánshān yáo sān shǒu" chuàngzuò zhōng de wénhuà tìxiàn yǔ chuàngxīn fāzhǎn [Cultural Embodiment and Innovative Development in the Creation of "Three Songs of Zhennan Mountain"]. *Journal of Beihua University (Social Science)*, 17(3), 133-136 [in Chinese].
- Hong, Y. (2015). Tóng qn zhōng de fēn mò rénshēng. Zhāng Cháo gāngqín zuòpǐn "píhuáng" xiqǔ yuánsù fēnxī [Reflection of Chongqing life. Analysis of opera elements in the piano piece by Zhang Zhao "Pi Huang"]. *Music Creation*, 12, 116-118 [in Chinese].
- Hongwei, Z. (2016). Róng gǔ zhù jīn, zhōngxī hébì [The fusion of ancient and modern, the combination of Chinese and Western in the "Chinese Dream" Zhang Zhao]. *Research Institute of Harmony*, 2, 33-36 [in Chinese].
- Jīng, Q. (2015). Yě tán Zhāng Cháo gāngqín qǔ "píhuáng" de chuàngzuò tè sè jīyú duì zuòpǐn zhōng jīngjù yīnyuè yuánsù de fēnxī [An examination of the creative features of the piano play by Zhang Zhao "Pi Huang" based on an analysis of the musical elements of Beijing operas]. *Journal of Huzhou Teachers College*, 37(9), 9 [in Chinese].
- Jin-Lan, C. (2006). Chéngzhǎng de gǎnwù – xī qīngnián zuòqǔ jiā Zhāng Cháo de "biànzòuqǔ" [Comprehension of Growing – Analysis of the "Variation" by Young Composer Zhang Zhao]. *Journal of the Central University for Nationalities (Philosophy and Social Sciences Edition)*, 4, 130-132 [in Chinese].
- Martynov, V. (2003). Vremja i prostranstvo kak faktor muzykal'nogo formoobrazovanija [Time and Space as a Factor of Musical Formation]. In K. V. Sel'chenok (Comp.), *Psihologija hudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of artistic creativity]* (pp. 130-144.). Harvest [in Russian].
- Nie, Y. (2015). Pǔxiě zhōngguó "gāngqín mèng", zhùjiù dōngfāng wénmíng de cháoshèng zhī lù-fǎng zhōngguó zhùmíng zuòqǔ jiā Zhāng Cháo [Creating the "Chinese Dream" for piano. On the way to asserting the role of Eastern civilization] [Interview with Zhang Zhao, the famous Chinese composer]. *Music*, 3, 32-34 [in Chinese].
- Vinogradova, E. V., & Zhelohovcev, A. N. (n.d.). *Kitajskaja muzyka [Chinese music]*. Belcanto.ru. <https://www.belcanto.ru/kitmusic.html> [in Russian].
- Zhang, G. (2019). Kompozitor Chzhao Chzhan: vzgljad na razvitie sovremennoj kitajskoj fortepiannoj muzyki [Composer Zhang Zhao: a look at the development of contemporary Chinese piano music]. *Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education*, 52, 85-100. <https://doi.org/0.34064/khnum1-52.06> [in Russian].

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ОБРОБКИ В ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЧЖАН ЧЖАО

Чень Цяньцю

докторант; ORCID: 0000-0002-6405-1179; e-mail: chenqianqiu525@gmail.com
Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджибейлі, Баку, Азербайджан

Анотація

Представлене дослідження присвячене висвітленню стилістичних особливостей жанру обробки в фортеп'яній творчості Чжан Чжао. Творчість Чжан Чжао спрямована на збереження традиційного музичного мистецтва Китаю та популяризацію його на світовій музичній арені. З цієї точки зору жанр обробки в творчості Чжан Чжао займає особливе місце. Як матеріал для обробки композитор обрав народні пісні різних етносів, що населяють територію КНР. Однак методи обробки цих пісень, незалежно від їх національної приналежності, дуже близькі. Аналіз фортеп'яних п'єс в жанрі обробки продемонстрував прихильність композитора до певних засобів.

Мета дослідження – визначити палітру засобів, яку використовує композитор Чжан Чжао у своїх фортеп'яних п'єсах, написаних в жанрі обробки.

Методологією дослідження є комплексний підхід, в руслі якого використані методи культурологічного, історичного, порівняльного та музично-теоретичного аналізу: цілісний, стильовий, жанровий. Окрім того, використано метод активної ілюстрації (термін О. Вязкової), націлений на підтвердження розглянутих положень через залучення значного наочного матеріалу у вигляді нотних прикладів, поетичних текстів, ілюстрацій. Теоретико-методологічну основу концепції склали праці загального характеру, в яких висвітлюються питання теорії стилю, в тому числі національного.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше виявлено характерні стилістичні риси фортеп'яних п'єс в жанрі обробки композитора Чжан Чжао.

Висновки. Аналіз фортеп'яних п'єс Чжан Чжао продемонстрував, що більшість цих творів має структуру з опорою на дворазове проведення теми і невеликий заключний розділ. Головними засобами розвитку автор найчастіше обирає фактурні і реєстрові зміни, тобто ті засоби, які сприяють збереженню оригінального тематичного матеріалу. Велику роль у багатьох фортеп'яних обробках Чжан Чжао грає остинато партії супроводу. При цьому переважання певних методів розвитку в проаналізованих п'єсах не виключає наявність інших засобів перетворення. Їх вибір визначається прагненням, по-перше, зберегти в обробці максимально близьке до оригіналу звучання тематичного матеріалу, по-друге, розкрити всю палітру виразного потенціалу тематизму в кожній конкретній п'єсі.

Ключові слова: китайська музика; фортеп'янна п'єса; жанр; обробка; народна пісня; традиції

STYLISTIC FEATURES OF THE PROCESSING GENRE IN THE PIANO WORK OF ZHANG ZHAO

Chen Qianqiu

PhD Student;

ORCID: 0000-0002-6405-1179; e-mail: chenqianqiu525@gmail.com

Baku Music Academy named after U. Hajibeyli, Baku, Azerbaijan

Abstract

The presented research is devoted to highlighting the stylistic features of the processing genre in the piano work of Zhang Zhao. Zhang Zhao's work is aimed at preserving the traditional musical art of China and popularizing it in the world music arena. From this point of view, the genre of processing in the work of Zhang Zhao occupies a special place. The composer chose folk songs of various ethnic groups inhabiting the territory of the PRC as material for processing. However, the methods of processing these songs, regardless of their national identity, are very close. The analysis of piano pieces in the genre of processing demonstrated the composer's penchant for certain kinds of means.

The purpose of the research is to determine the palette of means used by the composer Zhang Zhao in his piano pieces, written in the genre of processing.

The research methodology is a comprehensive approach, in line with which the methods of culturological, historical, comparative and music-theoretical analysis such as holistic, stylistic and genre are used. In addition, the method of active illustration (E. Vyazkova's term) aimed at confirming the considered provisions through the involvement of significant visual material in the form of musical examples, poetic texts and illustrations is used. The works of a general nature which cover the issues of style theory including national one were the theoretical and methodological basis of the concept.

The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time the characteristic of stylistic features of piano pieces in the processing genre by the composer Zhang Zhao were revealed.

Conclusions. Zhang Zhao's analysis of piano pieces showed that most of these pieces have a structure based on a two-time theme and a small concluding section. The author most often chooses texture and register changes as the main means of development, that is, those means that contribute to the preservation of the original thematic material unchanged. The ostinato of the accompaniment part plays an important role in many of Zhang Zhao's piano arrangements. At the same time, the predominance of certain developmental methods in the plays analyzed does not exclude the presence of other transformation means. The choice is determined by the desire, firstly, to preserve in the processing as close as possible to the original sound of the thematic material, and secondly, to reveal the full range of expressive potential of the theme in each piece.

Keywords: Chinese music; piano piece; genre; processing; folk song; traditions

