

Сюнь Гао – ассистент-стажер,
преподаватель Ганнанского педагогического университета
(Гуанчжоу, КНР)
angel-devilad@yandex.ru

Xun Gao – postgraduate student,
lecturer at Gannan Normal University
(Guangzhou, China)
angel-devilad@yandex.ru

УДК 788.5

DOI 10.61908/2413-0486.2023.36.4.36-47

ЧЕРТЫ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ
В «ТРИПТИХЕ ДЛЯ ТРЕХ ФЛЕЙТ» ЦЗО ЧЖЭНЬ ГУАНЯ

FEATURES OF TRADITIONAL CHINESE CULTURE IN TSZO CHZHEN-
GUAN'S TRIPTYCH FOR THREE FLUTES

Аннотация

Статья посвящена «Триптиху для трех флейт» Цзо Чжэнь Гуаня. Данное произведение основано на органичном сплаве китайской и европейской культур. Яркими чертами сочинения стали повествовательность драматургии, опора на медленные темпы, связанные с древними китайскими музыкальными жанрами, построенными на религиозно-философских принципах созерцания. Цзо Чжэнь Гуань обращается к ладовым, интонационным и ритмическим особенностям, свойственным китайской музыке (прием неточного ритмизованного ускорения и замедления, секундовые созвучия и другие), подражает игре на китайских бамбуковых флейтах посредством введения трелей, *glissando*, *frullato*, орнаментации и других исполнительских приемов. «Триптих для трех флейт» – непрограммное сочинение, однако благодаря анализу музыкальных средств в нем выявляется опора на китайскую философию.

Abstract

The article is dedicated to “Triptych for three flutes” by Tszo Chzhen-Guan. This chamber-instrumental work, which is based on an organic fusion of Chinese and European cultures, represents the features of the composer's orchestral music. The striking features of the composition are the narrative dramaturgy, reliance on slow tempos associated with ancient Chinese musical genres built on religious and philosophical principles of contemplation. Tszo Chzhen-Guan refers to the modal, intonation and rhythmic features typical of Chinese music (the technique of inaccurate rhythmic acceleration and deceleration, second harmonies, etc.), imitates the playing of Chinese bamboo flutes by introducing trills, glissando, frullato, ornamentation and other performing techniques. “Triptych for Three Flutes” is a non-programme composition, however, thanks to the analysis of musical means, it reveals a reliance on Chinese philosophy.

Ключевые слова: Цзо Чжэнь Гуань, «Триптих для трех флейт», китайская культура, флейта, исполнительские приемы игры на флейте

Keywords: Tszo Chzhen-Guan, “Triptych for three flutes”, Chinese culture, flute, performing techniques of playing the flute

Цзо Чжэнь Гуань является одним из самых известных современных композиторов китайского происхождения, жизнь и творчество которого оказались тесно переплетены с русской культурой. Он родился в 1945 году в Шанхае, но в начале 1960-х годов его семья переехала в СССР, где Цзо Чжэнь Гуань получил профессиональное музыкальное образование. Русские и европейские музыкальные традиции, привитые в СССР, стали теоретической основой для композитора.

Творчество Цзо Чжэнь Гуаня, по мнению исследователей, характеризуется органичным соединением китайской, русской и европейской культур [1]. Здесь ощущаются не только музыкальные связи, но и все многообразие искусств. Самобытные черты творчества композитора обрело за счет воссоздания особенностей китайской философии, поэзии, религии, включения национальных

ладовых и ритмических особенностей. Большое воздействие оказали русская живопись и литература, творчество советских композиторов, что особенно заметно в камерно-вокальных произведениях Цзо Чжэнь Гуаня. Одновременно, музыка композитора опирается на европейские музыкальные формы (наиболее типичны – трехчастная, сонатная, вариационная формы), современные композиционные техники, а также использует традиционные средства симфонического оркестра. Результатом такого сплава культур стала неповторимая художественная образность произведений Цзо Чжэнь Гуаня в различных жанрах.

Композитор редко обращался к традиционному составу симфонического оркестра, тем не менее среди его произведений имеются сочинения для разных оркестровых составов: Сюита для симфонического оркестра, Праздничная увертюра для оркестра, Прелюдия для оркестра, Симфониетта для струнного оркестра, Скрипичный концерт «Течет речка» на народные темы; также для симфонического оркестра им сделана версия композиции «Осенняя луна в Ханьском дворце» для скрипки, виолончели и ударных. Отдельную область составляют произведения для оркестра русских народных инструментов: Эвенский танец, Корякская фантазия, Три башкирских танца.

Важную часть творчества Цзо Чжэнь Гуаня составляют камерные произведения. К ним относятся сочинения для струнных (4 пьесы для квартета, 2 сонаты для виолончели, Соната для скрипки, Пьеса для ансамбля скрипачей, Струнный квартет), духовых (Сюита для кларнета, Триптих для трех флейт), ударных инструментов («Пять движущих начал» или «У-син»), а также смешанных составов («Осенняя луна в Ханьском дворце», «Гохуа»). Трактовка оркестровых инструментов как ансамбля солистов становится одной из характерных тенденций последней трети XX столетия, что нашло отражение и в сочинениях Цзо Чжэнь Гуаня.

Для первого периода творчества (1970–1980-е годы) Цзо Чжэнь Гуаня свойственно обращение к непрограммным инструментальным жанрам. Во

второй период творчества (с конца 1980-х годов), начиная с «Гохуа», композитор обращается к программной музыке, и каждое сочинение так или иначе соотносится с китайским сюжетом или китайской философией. Например, в произведении «У-син» (1993) главная тема основана на связях с древнекитайской философией, отражающей пять начал (золото, дерево, вода, огонь и земля). «Основа всего» – так можно обозначить главную идею произведения. В отличие от многих других сочинений, в «У-син» глубинный ритм формы задан магическими числовыми выражениями. Для произведения характерен поиск особых колоритных тембров, «вслушивание» в музыкальное звучание.

Если для первого периода творчества Цзо Чжэнь Гуаня типичен жанровый традиционализм, то во втором периоде творчества каждое сочинение приобретает индивидуальную форму жанрового выражения. Кроме того, в 1990-е годы появляется интерес к национальной музыке других народов («Эвенкийский танец», «Корякская фантазия» для оркестра русских народных инструментов и другие). При этом жанровые ориентации соприкасаются у Цзо Чжэнь Гуаня с тембровыми решениями. Следовательно, инструментальный состав является во многом определяющим для творчества композитора, что делает оркестровую музыку значимой сферой его творчества.

«Триптих для трех флейт» (или «Трилогия о трех флейтах») был написан в 1986 году. В инструментальный состав произведения входит флейта-пикколо, большая флейта и альтовая флейта: тембровое разнообразие достигается за счет сочетания видовых инструментов. При этом в партиях второго и третьего исполнителей инструменты меняются. Интерес к раскрытию тембровых возможностей отдельных инструментов является характерной чертой китайской музыки. Композитор использует три тембра для имитации *бамбуковых флейт сяо* (национальных китайских инструментов).

«Триптих для трех флейт» имеет типичное для европейской музыки трехчастное строение, однако его содержание оказывается нетрадиционным. Музыка практически всех частей звучит в умеренно-медленном темпе, в чем

усматривается отсылка к древним китайским жанрам, построенным на религиозно-философских принципах созерцания. Быстрый темп проникает лишь в средний раздел финала цикла. Представим структуру триптиха: Первая часть *Moderato*, Вторая часть *Adagio*, Третья часть *Andante – Allegro molto – Andante*¹.

Первая часть начинается с солирующего высказывания первой флейты, что позволяет показать своеобразие тембрового колорита инструмента. Мелодическая линия построена на чередовании двух звуков d^2 и e^2 , лишь в 3 такте она спускается к ноте h^1 , подход к которой выделяется с помощью приема *glissando* от нижнего хроматического вспомогательного звука ais^1 (пример № 1). Ощущение импровизационной свободы рождается за счет ритмической прогрессии, когда восьмые переходят в триоль, шестнадцатые, секстоль, и, наконец, следует долгая трель, скорость чередования звуков в которой должна быть максимальной. После трели следует ритмическое замедление. Такие приемы неточного ритмического ускорения и замедления, совершаемые буквально на нескольких звуках, типичны для музыки, сопровождающей китайские драмы [4, с. 77]. У Цзо Чжэнь Гуаня данный прием буквально пронизывает Первую часть сочинения, наиболее ярко он представлен в партии третьего исполнителя.

Пример № 1

Цзо Чжэнь Гуань, «Триптих для трех флейт», I ч., т. 1–6



В Первой части выявляется еще одна важная черта традиционной китайской культуры, проявляющаяся в самоценности музыкального тона [4,

¹ Анализируя стилистические особенности произведения, автор опирается на некоторые положения статьи Юй Вэньхана «Тембровые решения в камерной музыке Цзо Чжень-Гуаня 1980-х годов (Соната для виолончели соло и Триптих для трех флейт) // Художественное образование и наука. 2022. № 4 (33). С. 70–78.

с. 78]. Партии флейт строятся на выдерживании, повторении или длительном обыгрывании одного звука. Мелодические линии становятся внутренне подвижными, вибрирующими. Причем в условиях сочетания всех партий по вертикали образуются кластеры (например, $h^2-c^3-des^3$).

При построении партий флейт на сходном тематическом материале композитор достигает насыщенности звучания, эффекта импровизационности также за счет ритмических средств. Например, если в партии первого участника ансамбля используются дуольные ритмы, то в партии второго исполнителя вводится движение триолями, а в партии третьего флейтиста звучат септоли и другие виды ненормативного деления длительностей.

В Первой части прослеживается свободно-вариантная логика развития. Взаимодействие участников ансамбля решается за счет создания диалогизированной фактуры, выделения солирующих и фоновых пластов звучания. Так, встречается трихордовый мотив, построенный на сочетании восходящей секунды и нисходящей квинты. Мотив имитируется по всем голосам (на расстоянии малой секунды). Нередко в партиях флейт вводятся пассажи мелкими длительностями, одновременное проведение которых порождают диссонирующие секундовые сочетания (часто ощущается опора на созвучие $d^2-des^2-es^2$, которое неоднократно повторяется на протяжении первой части и завершает ее). Секундовые созвучия, введение в мелодическую линию форшлагов и приема *glissando* приближают звучание инструментов к нетемперированному строю китайских бамбуковых флейт.

Цзо Чжэнь Гуань отмечал влияние китайской национальной культуры на свое творчество: «Изучение ладов, инструментов, специфических способов развития, звукоизвлечения стало для меня потенциалом, базой. Я погружаюсь в другую философию, в другую эстетику» [1, с. 24]. Причем композитора больше интересовал архаический, фольклорный пласт музыки Китая. В «Триптихе для трех флейт» он использует различные приемы звукоизвлечения. Это продолжительные трели и тремоло на целый такт и более. Например, тремоло

композитор вводит сразу в двух или трех партиях участников ансамбля (которые располагаются на расстоянии секунд или кварт). В результате создается сонорный эффект. Среди выразительных исполнительских приемов Триптиха назовем *frullato* (имитация жужжащего звучания). Известно, что данный прием связан с особым способом исполнения на инструменте на слог «трр», который осуществляется с помощью кончика языка или горла. *Frullato* формируется благодаря частому прерыванию дыхания, посылаемого в духовой инструмент. Впервые данный исполнительский прием на инструменте был использован в поэме Р. Штрауса «Дон Кихот» (1896) и получил распространение в композиторском творчестве XX–XXI столетия благодаря своей яркости и выразительности [3, с. 122]. У Цзо Чжэнь Гуаня введение *frullato*, с одной стороны, указывает на следование новым исполнительским приемам игры на флейте, которые получили развитие во второй половине XX столетия, а с другой стороны, является подражанием игре на национальных китайских бамбуковых флейтах.

Выразительность партий флейт также связана с чередованием штрихов *legato*, *staccato*, *marcato*, со сменами регистров. Чаще всего композитор располагает мелодические линии участников ансамбля очень тесно. Но встречаются и фрагменты с тесситурным разделением партий флейт, что позволяет создать различные тембровые и пространственные эффекты.

Вторая часть Триптиха имеет авторскую ремарку *misterioso*. В музыкальной культуре второй половины XX столетия этот термин применялся композиторами как для создания таинственного звучания музыки, так и для указания на религиозно-мистический подтекст. С позиции тесного обращения Цзо Чжэнь Гуаня к религиозно-философским воззрениям китайской культуры видится отсылка ко второму значению термина.

Открывает Вторую часть песенная тема у альтовой флейты. В ее основе – интонация кварты, которая представлена в восходящем и нисходящем движении, благодаря чему достигается довольно широкий диапазон. Несмотря на

форшлагги мелодия сохраняет спокойный характер. Тема выстраивается по принципу ритмического дробления: начинаясь с половинных длительностей, которые украшаются форшлагами, мелодия постепенно переходит к шестнадцатым (пример № 2). С началом трио у флейты-пикколо тема изложена со значительными изменениями. При этом интонация кварты всегда хорошо прослушивается во всех голосах ансамбля. А в партии альтовой флейты на всем протяжении части кварта сохраняется на высоте a^1-e^1 . Такая повторность интонаций на одной высоте в рамках темпа *Adagio* создает ощущение медитативности, что соотносится с традиционными для Китая религиозно-философскими практиками.

Пример № 2

Цзо Чжэнь Гуань, «Триптих для трех флейт», II ч., т. 7–11

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Цзо Чжэнь Гуань, «Триптих для трех флейт», II ч., т. 7–11'. Each system consists of two staves: the top staff is for Flute I (Fl I) and the bottom staff is for Flute Alto (Fl Alto). The first system shows a melodic line for Flute I and a more rhythmic line for Flute Alto. The second system shows a more complex melodic line for Flute I and a line for Flute Alto with sixteenth notes and slurs.

Раздел *Andante* финала основан на последовательном вступлении голосов от третьей партии к первой. При этом секундовые сочетания разделяются регистрово, образуя следующее сочетание: $a^1-as^2-g^3$ (пример № 3). Вступление голосов на этой высоте повторяется пять раз. Мелодические линии каждого голоса остаются неизменными – они построены на повторе одной или двух нот с незначительным добавлением вспомогательных звуков. За счет таких средств помимо тесситурного разделения на первый план выходит также тембровое своеобразие голосов. Статика преодолевается ритмическим варьированием.

Пример № 3

Цзо Чжэнь Гуань, «Триптих для трех флейт», III ч., т.1–6

The image shows a musical score for three flutes (Fl I, Fl II, Fl III) in 3/4 time, measures 1-6. The score is written in treble clef. Flute I and II have rests in measures 1 and 2, then enter in measure 3 with a melodic line. Flute III has a rhythmic pattern of eighth notes throughout. Dynamics include *mf* and *marcato*. There are also markings for eighth notes and triplets.

Раздел *Allegro molto* резко контрастирует предыдущему звучанию моторностью движения. Партии всех участников ансамбля основаны на повторении ритмической группы из четырех шестнадцатых, их мелодические линии часто образуют фигуру волны с двумя вершинами в каждом такте. При вступлении трех больших флейт в кварту между голосами сохраняется регистровая дифференциация. Также между партиями не совпадает фразировка, что создает объемную перспективу. В целом, все перечисленные средства направлены на объединение звучания всех исполнителей (впервые в Триптихе композитор не обособляет каждую партию).

Пассажи шестнадцатых в *Allegro molto* должны прозвучать на *legato*, при этом в партии третьей флейты вводится короткая контрастная реплика, которая отличается не только тематизмом (скачки восьмыми в объеме децимы и ноны), но и артикуляцией (пример № 4). Цзо Чжэнь Гуань предписывает флейтисту исполнять нижние звуки на *marcato*, а верхние ноты в скачках на *staccato*, благодаря чему возникает подобие скрытого двухголосия. Как указывает Б. А. Пронин, степень твердости атаки при игре *staccato* зависит от характера музыки [2, с. 109]. В рассматриваемом фрагменте *staccato* должно быть отрывистым, коротким, но не резким. При игре *marcato* необходима акцентированная (но не тяжелая) атака.

Пример № 4

Цзо Чжэнь Гуань, «Триптих для трех флейт», III ч., т. 43–45



Солирующие фразы появляются в средней части раздела *Allegro molto*. По сравнению с моторным движением шестнадцатых они выделяются крупными длительностями и тембром (флейта-пикколо). Кроме того, начало сольного высказывания обозначено экспрессивным скачком на большую септиму. Однако далее мелодика партии флейты-пикколо опирается на повторение (скандирование) одной ноты, в чем вновь усматривается отсылка к тематизму Первой части. Таким образом, между частями цикла создаются интонационные связи.

Моторное движение *Allegro molto* обрывается неожиданно, и после паузы тематизм *Andante* звучит на нюанс громче, завершая Триптих на высоком эмоциональном тоне. В репризе финала сопоставляются принципы широкого расположения голосов партий флейт и их максимального сближения. Заключительное секундовое созвучие $g^1-gis^1-a^1$ вновь подчеркивает интонационно-тематическое единство всего цикла.

Большую роль в «Триптихе для трех флейт» Цзо Чжэнь Гуаня играет орнаментика, которая насыщает музыкальную ткань произведения. Встречаются продолжительные трели, короткие форшлагы из одной или нескольких нот, представленные как вспомогательными нотами, так и со скачками к основному тону. Если в Первой части, как правило, в партиях флейт вводятся одинаковые украшения по вертикали, то во Второй части композитор намеренно дает поочередное проведение у участников ансамбля коротких форшлагов или

трелей, что позволяет имитировать между партиями диалог, дифференцировать музыкальную ткань. В целом, за счет орнаментации витиеватые мелодические линии создают ощущение свободного развертывания музыкальной мысли.

Как и в других оркестровых произведениях Цзо Чжэнь Гуаня, в «Триптихе для трех флейт» специфический колорит китайских бамбуковых флейт воплощается средствами лада, ритма, звукоизвлечения. Такой подход сочетает традиции звучания национальных китайских инструментов с достижениями европейской и русской оркестровой практики.

Для китайской народной традиции не свойственен конфликтный тип драматургии, наоборот, характерна повествовательность. В «Триптихе для трех флейт» Цзо Чжэнь Гуаня, с одной стороны, наблюдается долгое пребывание в одном эмоциональном состоянии, повторность и вариантность одних тематических элементов. А с другой стороны, повествовательность требует от слушателя «неотступного внимания к деталям, к способам произнесения каждой музыкальной мысли, каждого слова» [1, с. 80].

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Рассматриваемый цикл характеризуют бесконфликтная драматургия, пребывание в одном эмоциональном состоянии, медитативность, умеренно-медленное движение, связанное с повествовательным началом, с отсылкой к древним жанрам китайской музыки, построенных на образах созерцания. Несмотря на то, что «Триптих для трех флейт» является непрограммным сочинением, в нем также ощутима опора на китайскую философию, которая раскрывается только благодаря анализу музыкальных средств. Обращаясь к современной флейте, композитор подражает игре на китайских бамбуковых флейтах, используя определенные приемы звукоизвлечения и опираясь на ладовые, интонационные и ритмические особенности, свойственные китайской музыке. Все перечисленные средства музыкальной выразительности придают сочинению неповторимое звучание. Несомненно, «Триптих для трех флейт» Цзо Чжэнь Гуаня можно считать одним из

самых оригинальных ансамблевых сочинений для данных инструментов, созданных в последней трети XX столетия.

Литература

1. Ван Сяо Тун. Московский композитор Цзо Чжень-Гуань: индивидуальный путь в музыке: дисс. ... канд. иск. М.: Рос. акад. музыки имени Гнесиных, 2007. 217 с.
2. Пронин Б. А. Классификация штрихов и приемов, используемых при игре на духовых инструментах // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 4 (95). С. 107–110.
3. Уилсон Р. История флейты / Уилсон Рик; пер. с англ. К. Боечко. Барнаул: БК, 2009. 194 с.
4. Чжоу Ицюнь. Концерт для саксофона-альта с оркестром Чу Ванхуа как синтез китайских национальных и европейских традиций // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 2 (56). С. 72–83.

References

1. Wang Xiao Tong. *Moskovskij kompozitor Czo Chzhen'-Guan': individual'nyj put' v muzyke* [Moscow composer Zuo Zhen- Guan: Individual Path in Music]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 2007. 217 p.
2. Pronin B. A. Klassifikacija shtrihov i priemov, ispol'zujushhihsja pri igre na duhovyh instrumentah [Classification of Techniques used in playing wind instruments]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija* [World of Science, Culture, and Education]. 2022. No. 4 (95), pp. 107–110.
3. Wilson R. *Istorija flejty* [History of the Flute]. Trans. from English by K. Boyenko. Barnaul: BC, 2009. 194 p.
4. Zhou Yixun. *Koncert dlja saksofona-al'ta s orkestrom Chu Vanhua kak sintez kitajskih nacional'nyh i evropejskih tradicij* [Concerto for Alto Saxophone and Orchestra by Chu Wanghua as a Synthesis of Chinese National and European Traditions]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija* [Topical Issues in Higher Music Education]. 2020. No. 2 (56), pp. 72–83.