

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.97.18.024

Темброво-акустические и сенсорно-звуковые элементы в решении героического образа в произведениях китайских композиторов

Ван Итун

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: mail@herzen.spb.ru

Аннотация

Статья представляет собой исследование сферы композиторского творчества и использованных композитором «инструментов» творческого процесса, воплощенных в композиционных, тематических и других аспектах музыкального произведения. В этой связи возникает необходимость выяснения роли темброво-акустических и сенсорно-звуковых элементов воплощения композиторского замысла. Цель статьи – определить особенности использования темброво-акустических и сенсорно-звуковых элементов музыкальной выразительности в произведениях китайских композиторов; на основе научных исследований, разрабатывающих вопросы средств музыкальной выразительности. В статье рассматривается вопрос особенности использования темброво-акустических и сенсорно-звуковых элементов музыкальной выразительности в произведениях китайских композиторов; на основе научных исследований, разрабатывающих вопросы средств музыкальной выразительности. Подчеркнуто, что тембр имеет ключевое значение среди других музыкально-выразительных основ в композиторском творчестве. Количественная фиксация тембрового состава и возможных изменений тембровых характеристик звучания, часть которых определена специальными словесно-текстовыми композиторскими ремарками, является проявлением его сложного взаимодействия с другими музыкально-выразительными элементами – в частности, звуковысотными (мелодическими, гармоническими). Существует определенное «унифицированное» восприятие тембра, что обусловлено психофизиологическими (биологическими) параметрами слуховых анализаторов. Представлен анализ сенсорно-звуковых и темброво-акустических элементов музыкальной выразительности в произведениях китайских композиторов (Чжан Ханьхуэй, Тянь Цзяньпин, Чэнь Пэй Сюнь, Хуан Цзы).

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Итун. Темброво-акустические и сенсорно-звуковые элементы в решении героического образа в произведениях китайских композиторов // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 228-235. DOI: 10.34670/AR.2023.97.18.024

Ключевые слова

Тембр, акустика, героический образ, китайские композиторы, музыка.

Введение

Статья представляет собой исследование сферы композиторского творчества и использованных композитором «инструментов» творческого процесса, воплощенных в композиционных, тематических и других аспектах музыкального произведения. В этой связи возникает необходимость выяснения роли темброво-акустических и сенсорно-звуковых элементов воплощения композиторского замысла.

Цель статьи – определить особенности использования темброво-акустических и сенсорно-звуковых элементов музыкальной выразительности в произведениях китайских композиторов; на основе научных исследований, разрабатывающих вопросы средств музыкальной выразительности.

Основная часть

Тембр имеет ключевое значение среди других музыкально-выразительных основ в композиторском, в частности, оркестрово-симфоническом творчестве XX века. Поэтому именно они привлекают особое внимание современных художников, которые осознают его как «поле творческого эксперимента».

Количественная фиксация тембрового состава и возможных изменений тембровых характеристик звучания, часть которых определена специальными словесно-текстовыми композиторскими ремарками, является проявлением сложности его взаимодействия с другими музыкально-выразительными элементами – в частности, звуковысотными (мелодическими, гармоническими) и метроритмическими, которые отображены в нотации с определенной степенью точности в нотных знаках [Пономарев, 2011, 7].

В американском стандарте, предложенном ANSI/ASA («American National Standards Institute / Acoustical Society of America») есть попытка отобразить как музыкальный, так и «физический» аспекты термина «тембр»: «Многомерный атрибут слухового восприятия, который дает слушателю возможность определять, что два неидентичных звука, которые похожим образом показаны и имеют одинаковую громкость, высоту, пространственную локализацию и длительность, разные. Тембр касается качества звука, которое часто определяется соответствующими прилагательными (например, яркий или тусклый)» [ASA/ANSI, 2021].

Отметим, что субъективность восприятия в этих определениях касается того факта, что ощущение тембра возникает именно в человеческом сознании. В то же время существует определенное «унифицированное» восприятие тембра, что обусловлено психофизиологическими (биологическими) параметрами слуховых анализаторов. Поэтому (как и относительно звуковысотности), тембр воспринимается людьми, в некотором смысле, одинаково в плане получения и расшифровки звуковых стимулов слуховой системы. Вместе с тем, тембр вызывает различные художественные впечатления и разный эмоциональный ответ, исходя из различных же факторов – особенностей культурного пространства, к которому принадлежит человек, психофизиологического состояния и тому подобное (кстати, живой «инструмент» – голос человека – тоже тембрально меняется в зависимости от названных факторов).

Традиционным аспектом рассмотрения явления тембра становятся его акустические показатели и связанные с ней органологические аспекты.

Е.Ш. Давиденкова-Хмара подчеркивает, что «осмысление природы тембра с позиций

музыкального искусства было одной из важнейших задач композиторов, теоретиков и исполнителей всех эпох» [Давиденкова-Хмара, 2018, 312].

Основная часть

Тембр и акустика, которые в музыкальном произведении фокусируют и композиторскую и исполнительскую координаты творчества, ярко выявляющие процессы интерпретации разнообразных художественных моделей – содержательно-семантических, композиционных, исполнительско-артикуляционных и т.д. [Холопова, 2000, 67].

Не случайно, по мнению Е. Назайкинского [Назайкинский 1988], есть то, что именно тембр вместе с фактурой находятся у истоков, собственно, музыкальной композиции, ведь совмещают, подобно процессу сочинения музыки, «технические действия <...> со слуховыми действиями, с внимательным вслушиванием в звуковой результат технологического преобразования, с актами соотношения реальных и идеальных слуховых образов <...>» [там же, 87].

Известно, что музыкальное искусство существует как акустически-интонационная модель действительности, отраженная в звуковых образах, а свойственный ему высокий уровень абстракции предоставляет возможность каждому участнику музыкальной коммуникационной системы увидеть что-то «свое». Вместе с тем, наличие относительно точной двумерной текстовой основы обеспечивает музыкальное искусство определенной «стабильностью», не лишая его интерпретационной «гибкости».

Одним из примеров воплощения героического образа можно назвать патриотические песни китайских композиторов. Сборник патриотических песен «Трилогия об Изгнании» 《流亡三部曲》 коллектива китайских композиторов. «Трилогия об изгнании» представляет собой сборник патриотических песен, которые пели все во время антияпонской войны и сыграли неизмеримую роль в вдохновении людей идти на поле антияпонской битвы. «Трилогия изгнания» состоит из трех частей: первая часть «На реке

Сунгари» была создана Чжан Ханьхуэем; вторая часть «Песня изгнания» и третья часть «Песня мести» были созданы Лю Сюэань.

В песне «На реке Сунгари» («松花江上») Чжан Ханхуэя композитор использует тремоло в нижнем регистре как символ наступающей опасности.

В творческую задачу композитора входило раскрытие новых выраженных и, соответственно, интерпретационных возможностей тембров фактуры, даже используя фортепиано.

Вообще написание произведения в двух «ипостасях» – клавира и потом окончательного оркестрового варианта – широко распространенная практика.

В результате оркестровки клавишной версии ее новое темброво-фактурное качество определяется трансформацией фактурной глубины, которая происходит из-за смены темброво-акустической организации при общем сохранении звуковысотно-временных соотношений.

Опера «А зори здесь тихие» Тан Цзяньпина и сегодня является примером историко-героической музыкальной драмы. Композитор распространяет традицию своих предшественников и в оперном жанре, развивая европейский оперный жанр на национальных началах. Все оперные жанры – арии, ансамбли, увертюры с народно-песенной интонацией, гармоническим колоритом и окраской китайской музыкальной культуры.

В своей партитуре композитор Тянь Цзяньпин сумел решить сложнейшую задачу.

Совместить китайские музыкальные традиции, мелодику русской народной музыки и песен времен Великой Отечественной войны.

В частности, Тан Цзяньпин в опере прибегал к цитированию мелодий известных русских и советских песен «Катюша», «Дороженька», «Эй, ухнем».

Магический и привлекательный, парадоксальный и органический, противоречивый и гибкий жанр оперы является одним из величайших открытий. Опера – это тот жанр музыкального искусства, предоставляющий возможность воспроизвести неуловимое дыхание времени, узнавать не только окружающий мир, но и перспективы его сохранения и гармоничного развития.

Сложность и творческая «энергозатратность» этой задачи состоит не только в необходимости привлечения знаний закономерностей симфонического исполнительства, акустики оркестра, умения пользоваться имеющимися «формулами» инструментовки как моделями, которые были установлены в практике как гарантированно эффективные, но и в нахождении и изобретении собственных, авторских тембровофактурных принципов и приемов.

Развитие фортепианного китайского композиторского творчества сосредоточено, в основном, вокруг камерных музыкальных форм и программных циклических произведений. Исключением является Концерт для фортепиано с оркестром «Желтая река» как коллективное произведение восьми китайских композиторов. Это произведение – перевод созданной в 1939 г. кантаты выдающегося композитора Сянь Синхая «Желтая река», на темы многолетней войны китайского народа против японских захватчиков. Текстами кантаты стали патриотические стихи Гуан Вейжяня (Guang Weiran). Благодаря идеологическому содержанию текстов кантаты этот концерт – единственный пример сохранения запретного во времена культурной революции «реакционного империалистического фортепианного искусства Запада». Образ реки Хуанхэ (Желтой реки), как и сама кантата Сянь Синхая, является символом объединения китайского народа. Кроме патриотических песен Вейжяня, в концерте использованы мелодии патриотической песни «Красный Восток», которую в те годы считали неофициальным гимном Китая.

Быстро постигнув «оркестральные» возможности фортепиано, композиторы Китая пытались воспроизвести эти впечатления в национальном творчестве. Их притягивала универсальность фортепиано, обладающего очень широкой амплитудой динамических и технических возможностей, обеспечивающая воспроизведение звучания отдельных национальных и европейских инструментов, а также целых оркестров, способных охватить широчайший диапазон текстуры звучания и динамических оттенков. Важной стала возможность использования богатства технических пианистических приемов – репетиций, широкого размещения аккордов и их последовательностей, использование аккордовых и октавных пассажей, глиссандо, репетиций, форшлаггов и др.

Звуковые структуры концерта, приобретая соответствующее инструментальное воплощение, олицетворяются через темброво-акустические характеристики музыкального инструмента. Фонические свойства звука-тона (тембр, динамика, звуковысотность, громкость, пространственная локализация) делают ощутимой «внутреннюю жизнь» музыкального смысла, в котором художественным сознанием управляют воображаемые звуковые образы в их конкретной вербализации через инструментальный образ. Так возникает семантическое поле инструментальной символики.

Чэнь Пэй Сюнь (1922-2006) создал ряд транскрипций народных песен для фортепиано. Среди композиторов Китая он известен как непревзойденный мастер работы над

воспроизведением через посредство фортепиано тембральных особенностей китайских народных инструментов. Чэнь Пэй Сюнь фундаментально изучил композиторскую технику П. Хиндемита и несколько лет посвятил продолжению своего образования в Московской государственной консерватории, куда поступил в класс профессора Александра Веприка с целью более глубокого изучения инструментовки [Ван Ин, 2009, 90]. Знания, полученные у выдающегося русского композитора и педагога, проявились в Первой симфонии, за которую Чэнь Пэй Сюнь был удостоен многих премий. В годы «культурной революции» партитура произведения была утрачена. В 1980-х годах автору пришлось заново переписать партитуру, воспроизводя ее в памяти.

В приведенных примерах стилистики транскрипций и переводов для фортепиано и воплощение тенденций новой эпохи важно общее стремление композиторов к имитации звучания народных инструментов. Среди самых любимых инструментальных произведений Китая, подвергшихся композиторской практике больше всего аранжировок и переводов – пьеса «Отражение месяца в двух источниках». В оригинальном народном варианте ее исполняют на эрху – двухструнном смычковом инструменте, который называют «китайской скрипкой». Гриф эрху изготавливают из особых пород деревьев – розовых или черных. Внизу находится коробка, материалом которой является кожа змеи. Она выполняет функцию резонатора. Эрху имеет две металлические струны, звук из которых добывается специальным способом наканифоленным смычком и прижатием пальцами струн, не касаясь грифа. Хотя эрху называют китайской скрипкой, ее следует держать в вертикальном положении на коленях.

Звучание этого инструмента очень мягкое и выразительное, напоминает близкий к фальцетному человеческий голос. Благодаря звукоизвлечению посредством двух сторон смычка создается эффект максимально возможного непрерывного легатто.

Оратория Хуан Цзы – первый образец развитого хорового многоголосия, малотипичного для национального музыкального искусства. Основатель национальной разновидности жанра заложил «ядро», из которого в дальнейшем произрастает китайская хоровая музыка: композитор воспроизвел в Оратории возможные пути будущего развития данного жанрового направления в хоровом искусстве Поднебесной.

Начало работы композитора над Ораторией началось в течение второго года от начала периодических военных столкновений императорской Японии и республиканского Китая, когда после вторжения Японии в Маньчжурию (1931 г.) была образована государство Маньчжоу-Го (1932 г.), где был установлен про-японский режим. Это было самое начало японской агрессии против Китая, продолжавшегося до августа 1945 года. Хуан Цзы, как пророк, прозревал долговременные будущие беды Китая и призывал народ к сопротивлению захватчикам. Современные военные события в Оратории Хуан Цзы нашли условное, завуалированное воплощение, как сквозь призму далекого прошлого – поражений Китая эпохи династии Тан.

По тематике Оратория имеет отношение к «песням спасения», созданных композитором как призыв к борьбе с японским агрессором, как критика правительства за отсутствие сопротивления захватчикам. В содержании Оратории взаимодействуют небесное и земное, прошлое и настоящее, любовь и ненависть, жизнь и смерть, иллюзорное и реалистичное, ирония и лирика. В первой китайской Оратории антиномии художественного мира сочетаются благодаря образам природы, искусства, любви, истории, войны.

Каждая из частей Оратории имеет поэтический эпиграф, в котором содержится своеобразный комментарий, лаконично опережающий содержание части.

III и IV части Оратории образуют внутренний диптих на военную тематику. Углубление

печали обусловлено здесь переживанием нашествия врагов на китайские земли, нашествие, не знающее сопротивления.

III часть «Звук боевых барабанов закалывал землю» переводит ораториальное действие из условного мифологического хронотопа, свойственного I и II частям, к конкретизированному с исторической и географической точек зрения времени-пространства. Время действия – династия Тан, когда знаменитые китайские генералы промахнулись под напором «сильных солдат» вражеской армии; место действия – горящий город Тонгуан, возле тогдашней столицы Чаньань, которой грозит вторжение, что может произойти «через несколько дней». Но, наряду с художественным документализмом (воплощением исторических фактов прошлого), в III-й части Оратория содержит еще один исторический план, подтекст, благодаря которому образуются параллели с современным композитору временем – началом 1930-х лет, когда Китай снова страдал от нападения Японии.

III часть – «Звук боевых барабанов закалывал землю» (b-moll) – композитор назначил для четырехголосного мужского хора: мужские Тембры соответствуют воспроизведению идеи военного вторжения в Китай. В сложной трехчастной репризной форме воплощена совокупность идей и образов, позволяющих установить параллели между далеким прошлым и событиями начала 1932 года: враждебное нашествие, обвинение китайского императора династии Тан и беззаботных придворных красавиц в коварном бездействии, угроза победы врагов, покоряющих и сжигающих город Тонгуан, расположенный возле тогдашней столицы Чаньань, вызывают аналогии с исторической современностью Хуан Цзы и на стихи Harold H.T. Вэй Ханьчжан.

Заключение

Эффект усиления военной угрозы, приближение вражеской армии достигнут благодаря таким средствам музыкальной выразительности: первое хоровое проведение темы «Звук барабанов войны» звучит в I и II басов на *tr*, второе – во всем четырехголосном мужском составе на *f*. Кроме того, созданию эффекта приближения противников способствует и инструментальная партия: если в фортепианной прелюдии тема «звуков барабанов войны» представлена в виде акцентированной октавной рецитации на тоне «*f*», к которой вводит тройной восходящий форшлаг, то хоровому проведению темы военных барабанов в начале II части первой главы предшествует восходящая децимоль: барабанная дробь, приближаясь, словно «разворачивается», едва слышно становится отчаянно угрожающим. Но даже смертельная угроза не меняет атмосферу беззаботности, в которой находятся жители дворца. Во второй части при воспроизведении танцевального образа дворцовых развлечений композитор применяет прием «приближения» действия: вместо *p* в первом проведении темы танца придворных красавиц, во втором использовании оттенки *tr* и *mf*, унисон баритонов меняется на четырехголосную хоровую полифонию.

Перспективы дальнейших исследований состоят в аналитико-музыковедческом исследовании сенсорно-звуковых и темброво-акустических элементов музыкальной выразительности в произведениях китайских композиторов.

Библиография

1. Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве композитора Ван Лисана // *Общественные и гуманитарные науки*. СПб., 2009. С. 85-92.

2. Багадунов В. и др. Музыкальная акустика. М.: Госмузиздат, 1954. 236 с.
3. Балашов Е. Информационно-эстетическая природа музыкального тембра. Акме. Альманах. Саратов: Юл, 2001. Вып. 2. С. 65-66.
4. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб., 2006. 648 с.
5. Давиденкова-Хмара Е.Ш. Тембровые аспекты современной музыки: методологические проблемы исследования // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 2 (69). С. 312-315.
6. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
7. Пономарев С. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 31 с.
8. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
9. ASA/ANSI. Timbre. 2021. URL: <https://asastandards.org/Terms/timbre/>

Sensory-audible and timbral-acoustic elements in the solution of the heroic image in the works of Chinese composers

Wang Yitong

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: mail@herzen.spb.ru

Abstract

The article is a study of the sphere of composer's creativity and the “tools” of the creative process used by the composer, embodied in the compositional, thematic and other aspects of the musical work. In this regard, there is a need to clarify the role of timbre-acoustic and sensory-sound elements in the embodiment of the composer's plan. The purpose of the article is to determine the features of the use of timbre-acoustic and sensory-sound elements of musical expressiveness in the works of Chinese composers; based on scientific research developing issues of means of musical expression. The article examines the issue of the peculiarities of using timbre-acoustic and sensory-sound elements of musical expressiveness in the works of Chinese composers; based on scientific research developing issues of means of musical expression. It is emphasized that timbre is of key importance among other musical and expressive foundations in composer's work. Quantitative fixation of the timbre composition and possible changes in the timbre characteristics of sound, some of which are determined by special verbal and textual composer's remarks, is a manifestation of its complex interaction with other musically expressive elements - in particular, pitch (melodic, harmonic). There is a certain “unified” perception of timbre, which is determined by the psychophysiological (biological) parameters of auditory analyzers. An analysis of sensory-sound and timbre-acoustic elements of musical expressiveness in the works of Chinese composers (Zhang Hanhui, Tian Jianping, Chen Pei Xun, Huang Zi) is presented.

For citation

Wang Yitong (2023) Tembroyvo-akusticheskie i sensorno-zvukovye elementy v reshenii geroicheskogo obraza v proizvedeniyakh kitaiskikh kompozitorov [Sensory-audible and timbral-acoustic elements in the solution of the heroic image in the works of Chinese composers]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 228-235. DOI: 10.34670/AR.2023.97.18.024

Keywords

Timbre, acoustics, heroic image, Chinese composers, music.

References

1. (2021) ASA/ANSI. *Timbre*. Available at: <https://asastandards.org/Terms/timbre/> [Accessed 10/10/2023]
2. Bagadurov V. et al. (1954) *Muzykal'naya akustika* [Musical acoustics]. Moscow: Gosmuzizdat Publ.
3. Balashov E. (2001) *Informatsionno-esteticheskaya priroda muzykal'nogo tembra. Akme. Al'manakh* [Informational and aesthetic nature of musical timbre. Acme. Almanac]. Saratov: Yul Publ. Is. 2.
4. Bonfeld M. (2006) *Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva* [Music: Language. Speech. Thinking. Experience in systematic research of musical art]. St. Petersburg.
5. Davidenkova-Khmara E.Sh. (2018) Tembroye aspekty sovremennoi muzyki: metodologicheskie problemy issledovaniya [Timbre aspects of modern music: methodological problems of research]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 2 (69), pp. 312-315.
6. Kholopova V.N. (2000) *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form]. St. Petersburg: Lan' Publ.
7. Nazaikinskii E. (1988) *Zvukovoi mir muzyki* [Sound world of music]. Moscow: Muzyka Publ.
8. Ponomarev S. (2011) *K probleme vzaimosvyazi tembra i formy v muzykal'nom proizvedenii. Doct. Dis.* [On the problem of the relationship between timbre and form in a musical work. Doct. Dis.]. Moscow.
9. Wang Ying (2009) Integratsiya natsional'nykh traditsii i evropeiskogo muzykal'nogo opyta v tvorchestve kompozitora Van Lisana [Integration of national traditions and European musical experience in the work of composer Van Lisan]. In: *Obshchestvennye i gumanitarnye nauki* [Social and Humanitarian Sciences]. St. Petersburg.