

ХУАН ШУАЙ

Краснодарский государственный институт культуры

КИТАЙСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКИХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ЖАНРОВ: КОМПОЗИТОРЫ ЯН ЦИН И ЧЖУ ШИЖУЙ

В статье анализируется процесс обогащения современного китайского духового репертуара крупномасштабными произведениями, созданными под влиянием европейской академической музыки. Представлена периодизация становления и развития национального инструментария, создания оригинального педагогического и концертного репертуара во второй половине XX – начале XXI столетий. Далее исследователь обращается к жанру концерта для традиционных китайских духовых инструментов и симфонического оркестра, в центре внимания – вопросы композиционной структуры, оркестрового изложения и исполнительской техники наиболее интересных произведений. Наряду с этим, освещаются биографии ряда композиторов, особенности индивидуальной трактовки традиционного инструментария и др. Автор приходит к закономерному выводу, что количественный рост вновь создаваемых произведений побуждает исследователей более активно изучать сольно-оркестровый репертуар для указанных инструментов. Благодаря творческим новациям таких композиторов, как Ян Цин («Пустыня») и Чжу Шижуй («12 вопросов» и «Песня Феникса»), соответствующая жанровая сфера весьма динамично развивается на протяжении 1990–2010-х годов. Многие сочинения для традиционных китайских духовых инструментов получили широкое признание в музыкальном мире, чему способствует подвижническая деятельность выдающихся исполнителей (Чжан Вэйлян, Тан Цзюньцяо, Го Ячжи и др.). Названные произведения демонстрируют современные достижения и перспективные тенденции развития китайской профессиональной композиторской школы, приобретающие все большую значимость для академического направления в национальной музыкальной культуре. Кроме того, сочинения для китайских традиционных духовых инструментов и симфонического оркестра наглядно демонстрируют плодотворность сегодняшних диалогов Востока и Запада, национальной и европейской культур в целом.

Ключевые слова: музыка для традиционных китайских инструментов, принципы композиции, жанр концерта, структура, техника исполнения, тематический материал, оркестровка, Ян Цин, «Пустыня», Чжу Шижуй, «12 вопросов», «Песня Феникса».

Для цитирования: Хуан Шуай. Китайские традиционные духовые инструменты в контексте европейских академических жанров: композиторы Ян Цин и Чжу Шижуй // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 110-121.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_110

HUANG SHUAI

Krasnodar State Institute of Culture

CHINESE TRADITIONAL WIND INSTRUMENTS IN THE CONTEXT OF EUROPEAN ACADEMIC GENRES: COMPOSERS YANG QING AND ZHU SHIZHUI

The article analyzes the principles of composing modern Chinese large-scale wind works under the influence of Western academic music. The article is devoted to the genre of concerto for traditional Chinese wind instruments with symphony orchestras, the focus is on the issues of compositional structure and performance technique of works. Biographies of composers and performers, compositional technique in works, thematic material and orchestration are considered. The author comes to the logical conclusion that the level of research into the theory and performance practice of modern wind works is very limited compared to traditional wind works. Thanks to the efforts of composers such as Yang Qing (“Wilderness”) and Zhu Shizhui (“12 questions”, “Phoenix’s Song”), the number of modern Chinese wind works, especially large-scale concertos, has become very significant. Their works have received wide recognition in the music world and have been included in the repertoire of contemporary Chinese composers, thanks to the brilliant

performance of such outstanding performers as Zhang Weiliang, Tang Junqiao and Guo Yazhi. These modern wind works reflect both the achievements of modern Chinese professional music composition and the level of performance in modern China, they are of great importance in the development of the European-style academic trend in China and the performance value, make a positive contribution to the dynamics of modern Chinese composition theory, and have a beneficial effect. for the exchange of Chinese and Western musical cultures.

Keywords: modern works for traditional Chinese instruments, principles of composition, genre of concerto, performance technique, thematic material, orchestration, Yang Qing, "Wilderness", Zhu Shizhui, "12 questions", "Phoenix's Song".

For citation: Huang Shuai. Chinese traditional wind instruments in the context of European academic genres: composers Yang Qing and Zhu Shizhui // *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 2. Pp. 110-121.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_110



История исполнительства на китайских традиционных духовых инструментах уходит в необозримую даль веков. С незапамятных времен эти инструменты используются в музыкальном сопровождении традиционных церемоний, театральных спектаклей, танцев и народных песен, вызывая живой отклик у широкой аудитории благодаря красивому звуку и красочной тембровой палитре.

Процесс становления и развития современной авторской музыки для национальных духовых инструментов в Китае подразделяется на три основных этапа. Первый этап – с 1950-х до середины 1960-х гг. В этот период созданию концертно-педагогического репертуара уделяли внимание в основном исполнители-духовики, которые выполняли переложения и сочиняли множество сольных произведений, основываясь на собственном профессиональном опыте (например, «Радостная встреча», «Летит турач», «Птицы отдадут дань уважения Фениксу», «Феникс расправляет крылья» и т. д.). В начале 1950-х гг. такие авторитетные инструменталисты, как Фэн Цзычунь, Лу Чуньлин, Жэнь Тунсян и Ху Цзиньцюань, впервые появились на сцене в качестве солистов на праздновании «Первого национального фестиваля музыки и танца», открыв тем самым путь к преобразованию традиционного китайского духового искусства.

Второй этап длился с середины 1960-х до конца 1970-х гг. Произведения указанного периода, как и прежде, создавались преимущественно исполнителями на духовых инструментах. Под влиянием политической обстановки тех лет вновь сочиняемые пьесы посвящались успехам в народном хозяйстве, героям труда, воинам национальной армии и были пронизаны общим патриотическим настроением. Среди характерных образцов: «Труженики села перевозят зерно», «Обучение боевых лошадей», «Я люблю Парасельские острова – частицу моей Родины». В этот период приобрели значительную попу-

лярность и произведения, связанные с традиционной музыкальной культурой национальных меньшинств («Весна на Памире», «Новая песня скотоводов», «Утро в Мяолине» и др.).

Третий этап – с 1978 г. по настоящее время. Он характеризуется постепенным выдвиганием на первый план профессиональных композиторов, отдающих предпочтение академическим музыкальным жанрам и стилевому многообразию создаваемого концертно-педагогического репертуара. Благодаря политике реформ и открытости, Китай вступил в новый период идеологической свободы, быстрого экономического развития и углубления культурных обменов с европейскими странами. Молодое поколение китайских музыкантов активно включилось в дискуссии о современных перспективах развития национального традиционного искусства. Так, например, Тан Цзюньцяо, известная флейтистка, педагог и одна из ведущих исполнительниц китайской традиционной музыки, выступила «...не за создание моды на тиражирование народного творчества, а за инновации в народном творчестве, что подразумевает два аспекта: во-первых, создание новых произведений в народном стиле и, во-вторых, поиски новых форм исполнения» [1, с. 3–4]. В частности, она предложила смелее обращаться к различным сочетаниям традиционных китайских духовых инструментов и современных оркестровых коллективов.

Подобные устремления вызвали заинтересованный отклик у целого ряда современных композиторов и музыкантов-исполнителей. Создание масштабных сочинений для традиционного духового инструментария с оркестром (конcertов и концертштюков) протекало в двух магистральных направлениях: первое – композиции с участием оркестра китайских народных инструментов; второе – сочинения в сопровождении европейского симфонического оркестра.

Основная часть произведений, относящихся к первому направлению, адресована конкретным

исполнителям или национальным оркестровым коллективам. К числу наиболее известных произведений следует отнести композиции для бамбуковой флейты (*банди*): концерт «Слияние» Юй Сюньфа (1978), «Концерт для цветка орхидеи» Чжань Юнмина (1988), «Любовь орла» Лю Вэньцзиня (1990, для Ван Цзихэна), «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцзиня (1992, для Тан Цзюньцяо), концерты «Звук бамбуковых флейт на берегах Желтой реки» и «Случайные мысли Янь Гуэфэй» Янь Цзунбая, «Голубой лотос» Чан Пина (2013, для Сингапурского китайского оркестра). Заслуживает упоминания и концерт для китайской зурны (*сона*, см. Рис. 1) «Зов Феникса» Цинь Вэньчэня (1997, для Китайского молодежного национального оркестра). Указанные произведения отличаются высоким художественным уровнем, однако из-за отсутствия басовой группы в оркестре китайских народных инструментов возникает ощутимый акустический дисбаланс, и общее художественное впечатление ассоциируется скорее с традиционным инструментальным ансамблем, чем с полномасштабным оркестровым коллективом европейского типа.

В дальнейшем исполнители и композиторы пришли к выводу, что более перспективным направлением концертно-сценических выступлений является «диалог» традиционных китайских духовых инструментов и симфонического оркестра. Это не только позволяет достичь более значимого художественного результата, но и благоприятствует последовательному распространению традиционной китайской музыки в Европе и Америке [2, с. 45–46]. Среди показательных образцов данного направления фигурируют композиции для бамбуковой флейты: «Дорога на запад» Нань Вэйде и Вэй Цзямина (1980), Концерт Ма Шуйлуня (1981), «Пустыня» Ян Циня (1991), Концерт № 2 «Дикий огонь» Го Вэньцзиня, «12 вопросов» Чжу Шижуя (2007), «Сломанный мост в снегу» Лю Сицзиня (2013), а также «Песня Феникса», сочиненная Чжу Шижунем для китайской зурны (2008). В данной статье будут рассмотрены три из вышеперечисленных произведений: «Пустыня», «12 вопросов» и «Песня Феникса».

Рис. 1. Сона (китайская зурна) – традиционный духовой инструмент



Ян Цин родился в 1953 г. в провинции Хунань. В детстве он осваивал игру на скрипке и с большим интересом изучал традиционную музыку родных мест. В 1978 г. Ян Цин поступил в Шанхайскую консерваторию по классу скрипки; позднее перевелся на кафедру композиции, где обучался у профессоров Хэ Чжаньхао, Дэн Эрбо и Чжу Сяогу. После окончания консерватории (1983) он работал в Китайской (Центральной) консерватории музыки (Пекин) в качестве преподавателя классов композиции и оркестровки. В настоящее время Ян Цин является директором и профессором Музыкальной консерватории при Столичном педагогическом университете [3, с. 9–10].

Полученное профессиональное образование позволило Ян Цину глубоко постигнуть закономерности как национального традиционного искусства, так и западных методов композиции, соответствующих техник и приемов. В его творчестве характерные особенности традиционной китайской музыки (линейность, монодическое изложение, опора на диатонику преимущественно бесполудоновых ладов фольклорного происхождения) успешно взаимодействуют с элементами музыкального мышления, присущего европейской академической культуре XX столетия. Наглядным примером этого синтезирующего взаимодействия является «Пустыня» – одно из широко известных сочинений Ян Цина [4, с. 3–9].

«Пустыня» – композиция, сочиненная для сольных концертных выступлений известного флейтиста Чжан Вэйляна и вдохновленная хунаньской народной песенностью. В родных краях Ян Цин не раз слышал песни рабочих, сопровождавшие их нелегкий труд. По воспоминаниям композитора, голоса поющих казались скорбными и печальными, навевая мысли о его собственном горьком опыте боли и разлуки. Тем самым предопределялся общий художественный замысел произведения [5, с. 15–20].

Чтобы создать необходимую эмоциональную атмосферу «Пустыни», Ян Цин использовал хунаньский вариант лада Юй¹. Стремясь еще больше усилить мрачный характер звучания, композитор ввел еще один повышенный тон (*dis*) в указанный звукоряд: *a – c – dis – e – gis – a*. При этом малые и увеличенные секунды применяются в мелодическом изложении весьма активно, что придает общему звучанию напряженный диссонансирующий характер. В структурном плане «Пустыня» тяготеет к сложной репризной трехчастности (ABA_1).

Тт. 1–8 – вступительное построение. В т. 1 бамбуковая флейта (далее – флейта) излагает нисходящий мотив, образуемый двукратным повторением звуков *b* и *g* в разных октавах. При

этом духовые и струнные, поддерживаемые гонгом, исполняют главную тему. Преобладание секундовых и квартовых интонаций способствует усилению диссонантности звучания. Наряду с этим, нисходящее движение мелодии в тт. 4–8 придает вступительному фрагменту меланхолический оттенок (Пример 1).

Тт. 9–45 – экспозиционная часть А, подразделяемая на четыре построения: тт. 9–19, 20–24, 25–36 и 37–45 (раздел с частой сменой ключей). Тт. 46–52 – это связующий раздел, в котором изначально солируют виолончель и контрабас, затем к ним присоединяются скрипка и альт.

Тт. 53–168 – срединная часть В, включающая в себя три раздела. Первый из них (тт. 53–113) объединяет несколько взаимосвязанных фрагментов: тт. 53–67, 68–83, 84–94 и 95–113. Развитие основной темы в партии флейты постепенно ускоряется, возрастают громкость и эмоциональная насыщенность звучания. Связующее построение (тт. 95–113) поручено группам деревянных и медных духовых инструментов. Их поочередные вступления сопровождаются формированием разнообразных акустических эффектов, придающих данному фрагменту особую красочность [6, с. 4–7].

Второй раздел срединной части (тт. 113–162) – сольная каденция, также объединяющая несколько построений. Тт. 113–119 – свободная речитация в замедленном темпе. Тт. 120–138, в полной мере демонстрирующие выразительные и технические возможности флейты, содержат основной мелодический материал произведения. Тт. 139–144 характеризуются возрастанием контрастности, приобретающей эмоционально напряженный характер. Благодаря этому развитие достигает здесь подлинного драматизма (Пример 2). Тт. 144–162 образуют переход к заключительному фрагменту срединной части (*Allegro*, тт. 163–173).

Завершающая часть – сокращенная динамизированная реприза (A_1), где трижды повторяется мелодическое построение с инициальным мотивом $c - b - g$ (Пример 3). Благодаря этому, в структурном отношении образуются три сходных фрагмента (тт. 187–192, 192–197 и 197–199), а заканчивается реприза на тоне c лада Юй.

Оркестровка «Пустыни» характеризуется двумя особенностями: во-первых, уникальным тембром и стилем игры главного инструмента – бамбуковой флейты; во-вторых, подчеркнутой дифференциацией тембров различных групп инструментов при наложении исполняемых ими самостоятельных мелодических линий, что способствует возникновению разнообразных акустических эффектов. Партия флейты основывается на двух мелодических построе-

ниях, чередуемых и варьируемых в произведении (далее они именуются «тема 1» и «тема 2»). В тт. 25–36 эти построения контрапунктически сочетаются у различных групп инструментов. Первоначально (тт. 25–26) тема 2 излагается в партии гобоя; двумя тактами позднее вступает флейта, интонирующая тему 1. В т. 29 труба подхватывает тему 2, после чего (т. 31) гобоем и кларнетом в «стреттном» изложении проводится тема 1, и т. д. (Пример 4).

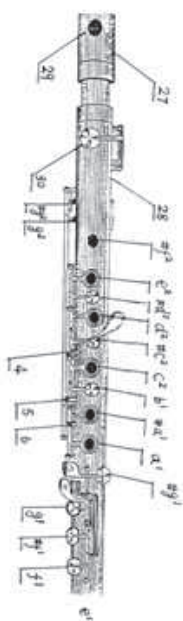
В данном разделе бамбуковая флейта излагает тему 1, которая параллельно с этим проводится в контрапунктическом сочетании с темой 2 у других инструментов. Возникающие звуковые наложения способствуют формированию «стереофонического» эффекта, не встречающегося в традиционной китайской флейтовой музыке, знаменуя тем самым подлинный «прорыв», достигнутый Ян Цином в указанной сфере.

Успех «Пустыни» и ее включение в образцовый Репертуар китайских современных композиторов предопределяются не только оригинальной концепцией, но и преобразованием традиционной техники игры на бамбуковой флейте. Приступая к работе над сочинением, Ян Цин досконально изучил технические принципы и тембровые особенности *банди* и *сяо* (национальной продольной флейты), что позволило ему предложить смелые новшества. Во-первых, композитор максимально расширил диапазон данного инструмента. Обычно диапазон бамбуковой флейты составляет не более двух с половиной октав, но в партитуре «Пустыни» он расширен до трех октав. Эта проблема была успешно решена благодаря тому, что Ян Цин впервые использовал технику передувания². Во-вторых, самый важный момент – применение полутонов. Композитором использованы почти все полутона равномерной темперации, благодаря чему интонирование становится более естественным.

В течение многих лет исполнители на бамбуковой флейте стремились осваивать произведения с большим количеством полутонов, адаптируя для этого некоторые скрипичные произведения европейских композиторов (например, «Цыганские напевы» П. Сарасате). В отличие от европейской поперечной флейты, играть полутоновые последования на бамбуковой флейте очень сложно. Исполнители и мастера-изготовители музыкальных инструментов пытались преодолеть это затруднение, но потерпели неудачу. Например, Сунь Сяодун создал новую конструкцию бамбуковой флейты (Рис. 2). При этом, однако, изменился первоначальный характер интонирования, что не позволяло продемонстрировать многие характерные приемы игры на бамбуковой флейте. Кроме того,

одной из насущных проблем было отсутствие высокохудожественного концертно-педагогического репертуара. Успех «Пустыни» стимулировал желание флейтистов исполнять аналогичные произведения с большим количеством полутонов, а сопутствующие технические сложности благоприятствовали росту исполнительского мастерства. Интонирование на бамбуковой флейте становилось все более гибким и выразительным, что позволяло включать современные произведения в концертные программы, фактически наделяя древний инструмент новой жизненной силой и расширяя его творческий потенциал.

Рис. 2. Внешний вид и конструктивная схема новой бамбуковой флейты



В целом, основная композиционная идея «Пустыни» заключается в использовании бамбуковой флейты для имитации звуковых характеристик европейского духового инструмента. Исходя из этого, наиболее значимым аспектом изложения в данном произведении является активное применение полутонов. В дополнение к названной композиционной идее, «китаизация» звучания европейских инструментов и оркестров также была важным направлением в творчестве национальных композиторов. Например, некоторые из них стремились имитировать технику игры на традиционных китайских щипковых инструментах с помощью фортепиано. Сюй Цинлин указывает: «Китайские музыканты продемонстрировали свое богатое воображение и творческие силы в изучении ресурсов фортепианной звучности. Во многих сочинениях для фортепиано использованы красочные приемы, имитирующие, например, игру древком смычка (*col legno*) и *glissando*, которые воссоз-

дают скользящее звучание *эрху* (традиционный струнный смычковый инструмент, нередко именуемый “китайской скрипкой”. – Х. Ш.), или щелкающее *pizzicato*. Образы традиционной китайской культуры, запечатленные в этих сочинениях, воплощены средствами европейской музыки» [7, с. 40–41].

«12 вопросов» и «Песня Феникса» – масштабные современные произведения для *банди* и *сона*, принадлежащие композитору Чжу Шижую и включенные в образцовый Репертуар современных китайских мастеров на протяжении 2007–2008 годов. Это наглядно свидетельствует, что художественный уровень названных произведений был высоко оценен музыкальной общественностью и оба сочинения явились важными вехами на пути эволюционного развития китайской академической композиторской школы.

Как видно из авторских программных заглавий, содержание этих двух сочинений тесно связано с традиционной китайской культурой. «12 вопросов» – это лирическая поэма, написанная Цюй Юанем в период Воюющих государств в Китае, классическое произведение китайской литературы. «Песня Феникса» – прославленный образец китайского фольклора. История возрождения сказочной птицы феникс издавна символизирует готовность противостоять трудностям, стремление к самосовершенствованию и нестигаемое упорство. Оба произведения тяготеют к синтезу традиционной китайской музыки и академического оркестрового письма, что способствует формированию своеобразно интерпретируемого традиционного колорита в диалоге с новейшей эпохой [8, с. 3–5].

Чжу Шижуй – профессор кафедры композиции Шанхайской консерватории музыки. В течение многих лет, помимо сочинения музыки, он занимается изучением современных композиторских техник и путей их адаптации к национальным особенностям музыкального мышления, исследует новые подходы к сочинению вокальных опусов на классические тексты китайской поэзии. Оригинальная концепция современного симфонизма, разработанная Чжу Шижуюем, подразумевает особую роль «этнической тембрики» и приемов игры на традиционных инструментах. Эти факторы, по мнению композитора, должны пребывать в определенных логических соотношениях с формообразованием, ритмической пульсацией и мелодико-гармоническим развитием на протяжении конкретного сочинения, принадлежащего китайскому автору. Исходя из этого, полагает Чжу Шижуй, в произведениях для национальных инструментов и симфонического оркестра не должно существовать строгой дифференциации

между соответствующими типами интонирования, исполнительскими приемами, штрихами и т. д. Напротив, желательно добиваться ощутимого сближения указанных сфер, вплоть до создания единого звукового пространства.

К примеру, струнные смычковые инструменты всегда были важнейшей составной частью симфонического оркестра, их тембр является неким звуковым символом европейской академической музыкальной культуры. Приоритетная роль струнных сохраняется и в рассматриваемых опусах Чжу Шижюя, однако весьма оригинальное использование данной оркестровой группы способствует видоизменению ее тембровофонической «ауры», которая приобретает несомненно «китайский» образный колорит. Так, контрабасы в «Песне Феникса» используются в очень высоком регистре (Пример 5), причем указанная подгруппа инструментов разделяется на несколько самостоятельных партий (*divisi*). Благодаря этому композитор достигает эффекта особой легкости, воздушности звучания оркестрового «фундамента». Заслуживают упоминания и характерные приемы игры, заимствуемые у традиционных китайских инструментов (глиссандирование, флажолеты, прихотливая орнаментация и др.).

В симфонических произведениях современных китайских авторов подобное орнаментальное «расцветивание» мелодической линии и «глиссандирующее» интонирование, уподобляемое технике игры на традиционных национальных духовых инструментах, встречаются довольно часто. Аналогичные приемы используются в партиях струнной группы на протяжении тт. 61–74 «Песни Феникса» (Пример 6).

Черты «синтезирующего» подхода к взаимодействию академического и национального традиционного инструментария прослеживаются и в необычных толкованиях последнего. Так, ощутимые региональные отличия важнейших разновидностей бамбуковой флейты (используемых так называемыми северной и южной флейтовыми школами) фактически вуалируются Чжу Шижюем. В «12 вопросах» композитор использует шесть флейт различных размеров, сочетая в одном произведении нежное и спокойное звучание южной разновидности *цзюйди* с довольно резким и пронзительным, характерным для северной *банди*. Аналогичным образом в «Песне Феникса» предусматривается использо-

вание пяти различных типов китайской зурны, обусловленное воссозданием таких образных сфер, как радость, борьба, созерцание и др. Автором целенаправленно соотносятся региональные исполнительские стили традиционного инструментария, что позволяет создать многоплановое и актуальное произведение. В этом заключается наиболее существенное расхождение «12 вопросов» и «Песни Феникса» с академической или фольклорной традициями. С точки зрения композиционного строения каждое из вышеназванных сочинений ориентируется на контрастно-составную (рапсодическую) форму, объединяющую некий ряд относительно самостоятельных и завершенных эпизодов (частей) в художественно целостную структуру [9, с. 8–10].

«Пустыня», «12 вопросов» и «Песня Феникса» – высокоталантливые произведения, убедительно и своеобразно преломляющие национальные традиции в новейшую эпоху. Этим предопределяется их неизменный успех не только у китайской аудитории, но и слушателей европейских стран. Разумеется, известности указанных сочинений благоприятствовали и замечательные интерпретации известных музыкантов – концертирующих солистов, осуществивших премьерные исполнения («Пустыня» – Пекин, 1992, Чжан Вэйлян; «12 вопросов» – Шанхай, 2006, Тан Цзюньцяо; «Песня Феникса» – Шанхай, 2007, Го Ячжи). Мастерство и энтузиазм выдающихся артистов покорили современную публику, наглядно продемонстрировав впечатляющие перспективы дальнейшего взаимодействия традиционного китайского инструментария и симфонических оркестров. В наши дни все больше национальных композиторов вовлекаются в этот процесс, что способствует появлению новых произведений, вызывающих большой интерес у молодых исполнителей.

Источником вдохновения для Ян Цина и Чжу Шижюя явились классическая китайская поэзия, народные сказки и песни. Опора на традиционную культуру – основополагающий принцип художественного мышления композиторов современного Китая. Исходя из этого принципа, в их творчестве осуществляется интенсивный диалог между Востоком и Западом, традиционализмом и новаторством, китайским национальным инструментальным искусством и европейской симфонической музыкой, что позволяет обогатить концертно-педагогический репертуар для традиционных духовых инструментов.

•—————• ПРИМЕЧАНИЯ •—————•

¹ В провинции Хунань лад Юй характеризуется наличием тона *gis* (звукоряд $a - c - d - e - gis - a$). Традиционный вариант указанного лада: $a - c - d - e - g - a$.

Творчество композиторов XX–XXI веков

² Передувание – извлечение звуков натурального звукоряда на духовых музыкальных инструментах, достигаемое при помощи изменения амбушюра и скорости подачи воздушной струи.

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Пример 1
Ян Цин. Пустыня. Вступление

1
f *cresc.*
4
f
3
3
mf
8
p

Пример 2
Ян Цин. Пустыня. Каденция

139
mf
mp

Пример 3
Ян Цин. Пустыня. Реприза

186
mf
3 3 3
mf
3 3
mf

Творчество композиторов XX–XXI веков

Пример 4
Ян Цин. Пустыня. Часть 1

25 Adagio

Score for measures 25-27. The piece is in 3/4 time and changes to 4/4 at measure 26. The instruments are Dz (Drum), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), and Tpt. (Trumpet). The oboe and clarinet play a melodic line with triplets, marked *mf*. The trumpet is silent.

Score for measures 28-30. The instruments are Dz, Ob., Cl., and Tpt. The oboe and clarinet play a melodic line with triplets and trills, marked *mf*. The trumpet enters in measure 30 with a melodic line marked *mp*.

Score for measures 31-33. The instruments are Dz, Ob., Cl., and Tpt. The oboe and clarinet play a melodic line with triplets and trills, marked *mf*. The oboe has a *Solo* marking. The trumpet continues with a melodic line marked *mp*.

Musical score for measures 33 and 34. The score is for four instruments: Flute (Dz), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Trumpet (Tpt.).

- Flute (Dz):** Measure 33 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4, with a '5' below. Measure 34 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4, with a '6' below. The measure ends with a trill on G4.
- Oboe (Ob.):** Measure 33 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4, with a '5' below. Measure 34 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4, with a '3' below.
- Clarinet (Cl.):** Measure 33 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4, with a '3' below. Measure 34 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4, with a '5' below.
- Trumpet (Tpt.):** Measure 33 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. A slur covers the next two notes, G3 and F3. Measure 34 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. A slur covers the next two notes, G3 and F3. The measure ends with a quarter note G3 marked *mf*.

Musical score for measures 35 and 36. The score is for four instruments: Flute (Dz), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Trumpet (Tpt.).

- Flute (Dz):** Measure 35 starts with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4. Measure 36 starts with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4.
- Oboe (Ob.):** Measure 35 starts with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4, with a '5' below. Measure 36 starts with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4, with a '6' below.
- Clarinet (Cl.):** Measure 35 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4, with a '6' below. Measure 36 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two notes, G4 and F4, with a '5' below.
- Trumpet (Tpt.):** Measure 35 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. A slur covers the next two notes, G3 and F3, with a '3' below. Measure 36 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. A slur covers the next two notes, G3 and F3, with a '3' below.

Творчество композиторов XX–XXI веков

Пример 5
Чжу Шижуй. Песня Феникса

Cb. 1 *p* *f* *p*
 Cb. 2 *p* *pp*³ *f* *p*
 Cb. 3 *p* *p* *f* *p*

Cb. 1 *mp* *mf* *mp*
 Cb. 2 *gliss.* *mp* *mf* > *p* *mp*
 Cb. 3 *gliss.* *mp* *mf* > *vibr. gliss.* *p* *mp*

Пример 6
Чжу Шижуй. Песня Феникса

VII *Adantino, energico*
♩ = 72

Solo Suona

Solo *sfz* *mp*
 VI *mp* *mfp*
 VI *mp* *mfp*
 Vle. *mp* *p* *mfp*
 Vc. *mf* *p* *mfp*
 Cb. *mfp* *mp* *mfp*

The image displays a musical score for a solo Suona and a string ensemble. The instruments are Solo Suona, VI (Violin I), Vle. (Violin II), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabbasso). The score is written in 2/4 time and features various dynamic markings: *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *mfp* (mezzo-forte piano), and *p* (piano). The Solo Suona part begins with a strong *f* dynamic, while the string parts use a range of dynamics to create texture and support the melodic lines.

ЛИТЕРАТУРА

1. 唐俊乔. 略谈竹笛演奏[J]. 音乐时空, 2015(4): 3–4 / Тан Цзюньцяо. Краткое описание принципов игры на бамбуковой флейте // Музыкальное пространство. 2015. № 4. С. 3–4.
2. 于君, 程岩. 当代民族管弦乐的继承与发展[J]. 音乐生活(10): 45–46 / Юй Цзюнь, Чэн Янь. Традиции и развитие современной национальной оркестровой музыки // Музыкальная жизнь. 2003. № 10. С. 45–46.
3. 王安潮. 立言立功立德——作曲家杨青艺术成就的历史研究[J]. 音乐创作, 2015(5): 9–10 / Ван Аньчао. Историческое исследование художественных достижений композитора Ян Цина // Создание музыки. 2015. № 5. С. 9–10.
4. 胡玉林. 笛子协奏曲《苍》. 乐器, 2011(10): 3–9 / Ху Юйлинь. Концерт для флейты «Пустыня» Ян Цина // Музыкальные инструменты. 2011. № 10. С. 3–9.
5. 周密. 以《苍》为例探寻现代管乐作品中竹笛演奏技法的创新. 中央音乐学院, 2016: 15–20 / Чжоу Ми. Изучение новаторских приемов исполнения бамбуковой флейты в современных оркестровых произведениях (на примере «Пустыни» Ян Цина) // Журнал Центральной консерватории музыки (Пекин). 2016. С. 15–20.
6. 程长宁. 竹笛与交响乐队《苍》的音乐分析. 交响: 西安音乐学院学报, 2014, 33(3): 4–7 / Чэн Чаннин. Музыкальный анализ «Пустыни» Ян Цина для бамбуковой флейты и симфонического оркестра // Симфония: Журнал Сианьской консерватории музыки. 2014. № 3. С. 4–7.
7. Сюй Цинлин. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов // Кронос (Тюмень). 2020. № 9. С. 40–43.
8. 纪德纲. 从朱世瑞两部近作看其管弦乐创作的民族特点. 人民音乐, 2012(3): 3–5 / Цзи Дэган. Национальные особенности оркестровых композиций Чжу Шижуя (на примере двух последних произведений) // Народная музыка. 2012. № 3. С. 3–5.
9. 黄承箱. 朱世瑞《凤凰涅槃》的艺术特色及文化内涵. 中国音乐, 2011(4): 8–10 / Хуан Чэнсян. Художественные особенности и культурный подтекст композиции Чжу Шижуя «Песня Феникса» // Китайская музыка. 2011. № 4. С. 8–10.

REFERENCES

1. 唐俊乔. 略谈竹笛演奏[J]. 音乐时空, 2015(4): 3–4 / *Tang Junqiao*. A short story about the skills of playing the bamboo flute. In: *Musical Space*. 2015. No. 4. Pp. 3–4.
2. 于君, 程岩. 当代民族管弦乐的继承与发展[J]. 音乐生活(10): 45–46 / *Yu Jun, Cheng Yan*. Heritage and development of modern national orchestral music. In: *Musical Life*. 2003. No. 10. Pp. 45–46.
3. 王安潮. 立言立功立德——作曲家杨青艺术成就的历史研究[J]. 音乐创作, 2015(5): 9–10 / *Wang Anchao*. Historical study of the artistic achievements of the composer Yang Qing. In: *Creation of music*. 2015. No. 5. Pp. 9–10.
4. 胡玉林. 笛子协奏曲《苍》. 乐器, 2011(10): 3–9 / *Hu Yulin*. Concerto for flute “Wilderness” by Yang Qing. In: *Musical instruments*. 2011. No. 10. Pp. 3–9.
5. 周密. 以《苍》为例探寻现代管乐作品中竹笛演奏技法的创新. 中央音乐学院, 2016: 15–20 / *Zhou Mi*. Studying the innovation of the bamboo flute technique in modern wind music works (on the example of “Wilderness” by Yang Qing). In: *Journal of the Central Conservatory of Music (Peking)*. 2016. Pp. 15–20.
6. 程长宁. 竹笛与交响乐队《苍》的音乐分析. 交响: 西安音乐学院学报, 2014, 33(3): 4–7 / *Cheng Changning*. Musical Analysis of “Wilderness” by Yang Qing for the Bamboo Flute and Symphony Orchestra. In: *Symphony: Journal of the Xi’an Conservatory of Music*. 2014. No. 3. Pp. 4–7.
7. *Xu Qingling*. Imitatsiya zvuchaniya shchipkovykh narodnykh instrumentov v sochineniyakh sovremennykh kompozitorov [Imitation of the sound of plucked folk instruments in the works of modern Chinese composers]. In: *Kronos (Tyumen)*. 2020. No. 9. Pp. 40–43.
8. 纪德纲. 从朱世瑞两部近作看其管弦乐创作的民族特点. 人民音乐, 2012(3): 3–5 / *Ji Degang*. National Features of Zhu Shizhui’s Orchestral Compositions (on the Example of the Last Two Pieces). In: *Folk Music*. 2012. No. 3. Pp. 3–5.
9. 黄承箱. 朱世瑞《凤凰涅槃》的艺术特色及文化内涵. 中国音乐, 2011(4): 8–10 / *Huang Chengxiang*. Artistic features and cultural overtones of Zhu Shizhui’s work «Song Of Phoenix». In: *Chinese music*. 2011. No. 4. Pp. 8–10.

Хуан Шуай

аспирант кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
huangshuai@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9946-5849

Huang Shuai

Postgraduate Student at the Department of Musicology, Composition
and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
huangshuai@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9946-5849