

Техника музыкальной композиции

Научная статья

УДК 781.6

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-104-128>

EDN VANAMM



Оркестровая фактура
в симфонических сочинениях Ван Силиня



¹ Анна Викторовна Клепова



² Сянь Ляюнь

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ a.klepova@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0006-3075-1237>

² Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ xianleyun@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9814-7315>

Аннотация. Ван Силинь (род. 1936) — китайский композитор, проживающий в настоящее время в Германии. На родине он известен как музыкант западной ориентации. Его сочинения периодически исполняются в Китае и широко известны за рубежом. В творческом багаже Ван Силиня около ста произведений различных жанров, среди которых ключевая роль принадлежит оркестровой музыке. В своих симфониях и симфонических сюитах он, с одной стороны, преломляет многообразные традиции русской и западноевропейской классики. С другой же, в этих сочинениях ярко выражен национальный китайский колорит, проявляющийся в образно-эмоциональной сфере, мелодизме и фактурных приемах.

К симфоническим жанрам композитор обращается на протяжении всей своей жизни. Они стали своеобразной летописью его стиля и отражают периодизацию его творчества, в котором можно выделить три этапа. С каждым из них связаны в том числе приоритеты в выборе фактурных средств. Так, на раннем этапе (1961–1977) Ван Силинь, изучавший в консерватории Шанхая сочинения русских и советских композиторов, а также китайский фольклор во время ссылки в Шаньси, был достаточно консервативен. Список фактурных приемов в симфонических опусах этого времени — сюите «Напевы Юньнань» и Симфонии № 1 — не отличается оригинальностью: чаще всего используются удвоения, имитационное и каноническое изложение, в построении монодийных линий обнаруживается сходство с сочинениями Д. Д. Шостаковича. Второй период (1977–1990) отмечен расширением арсенала фактурных средств, в частности Ван Силинь создает оригинальные «фигурационные каноны» на основе кварто-секундовых пентатонных попевок. Впервые они применяются в сюите «Впечатления от гор Тайхан», в дальнейшем широко используются в симфониях и сюитах позднего периода. Несмотря на запрет западной музыки во время Культурной революции, Ван Силинь изучал партитуры Ч. Айвза и К. Пендерецкого. Это наложило отпечаток на третий период его творчества (с 1990 г.), отмеченный общей хроматизацией и созданием разных видов сонорных фактур.

В целом фактурную основу рассматриваемых произведений Ван Силиня составляет полифонизированное многоголосие, однако встречаются и гомофонно-гармонические разделы. Среди них выделяются пасторальные фрагменты со статической фактурой и танцевальные разделы с *tutti-pizzicato* у струнных.

Ключевые слова: Ван Силинь, современная китайская музыка, музыкальное содержание, музыкальная фактура, сонорика, симфония, симфоническая сюита, функциональная оркестровка

Для цитирования: Клепова А. В., Сянь Ляюнь. Оркестровая фактура в симфонических сочинениях Ван Силиня // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 104–128.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-104-128>

=====
Technic of Musical Composition
=====

Original article

Orchestral Texture in Wang Xilin's Symphonic Works

¹Anna V. Klepova, ²Xian Leyun

¹ Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ a.klepova@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0006-3075-1237>

² Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba,
Moscow, Russian Federation,

✉ xianleyun@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9814-7315>

Abstract. Wang Xilin (born 1936) is a Chinese composer currently living in Germany. In his home country, he is known as a musician of the Western trend. His works are occasionally performed in China and are widely known abroad. He has written about one hundred works in various genres, among which orchestral music plays a key role. In his symphonies and symphonic suites, Wang Xilin reinterprets in a new manner the diverse traditions of the Russian and Western European classics. On the other hand, these works vividly express the national Chinese color, manifested in the figurative and emotional sphere, melodicism and textural techniques.

The composer has turned towards the orchestral genres during the course of his entire life. They have become a peculiar brand of chronicles of his style and reflect the periodization of his musical output, in which it is possible to highlight three styles. Each of them has its own priorities in his choice of textural means. Thus, his early period (1961–1977) is marked by the study of the Russian and Soviet schools of composition at the Shanghai Conservatory and of Chinese folklore during his exile in the province of Shanxi. The list of textural techniques in the orchestral works of this period — the suite *Poems of Yunnan* and *Symphony No 1* — is not marked by any originality: the composer uses doublings, imitations and canonic expositions most frequently. Wang Xilin bears a striking resemblance to Dmitri Shostakovich in his construction of monodic lines. In his second period (1977–1990) Wang Xilin expanded his arsenal of textural means, in particular creating original “figuration canons” based on pentatonic chants based on intervals of seconds and fourths. These were first used in the suite *The Impressions of Mount Taihang* and

were subsequently widely used by him in his symphonies and suites of his later period. Despite the ban on Western music during the Cultural Revolution, Wang Xilin studied the scores of Charles Ives and Krzysztof Penderecki. This influenced the third period of his work (starting from 1990), marked by a general chromaticization of the harmonies and thematicism and the creation of different types of sonorous textures in his music.

Overall, the textural basis of Wan Xilin's works examined here is polyphonic many-voiced texture, but it also includes some homophonic-harmonic sections. Among them there are pastoral fragments with static textures and dance sections with *tutti-pizzicato* in the strings.

Keywords: Wang Xilin, Contemporary Chinese music, musical content, musical texture, sonorism, symphony, symphonic suite, functional orchestration

For citation: Klepova, A. V., Xian Leyun. (2024). Orchestral Texture in Wang Xilin's Symphonic Works. *Contemporary Musicology*, 8(2), 104–128. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-104-128>

Введение

Ван Силинь (р. 1936) — китайский композитор, публицист, известный на родине и за рубежом (*Иллюстрация*). Американский музыковед Джон Робинсон, автор одной из последних монографий, посвященных композитору, охарактеризовал его как межкультурного и разностороннего композитора, «который сложным и очень эффективным образом сочетает китайскую музыку и западное влияние» [1, с. 197]. Национальный колорит в сочинениях Ван Силиня раскрывается через опору тематизма на кварто-секундовый/секундо-квартовый трихорды, характерные для музыки этнических меньшинств провинции Юньнань (сам композитор указывает на *бай, и, хани, нису*) и народности хань провинций Шаньси и Шэньси¹. Его достаточно свободное отношение к фольклорным элементам вписывается в тенденцию, отмеченную российским музыковедом Анастасией Михайловной Петровой: «Не ограниченные



Иллюстрация. Ван Силинь в 2023 году. Фотография из личного архива композитора

¹ Ван Силинь, изучая образцы музыкального фольклора этих районов, обнаружил, что их ладовые структуры схожи и опираются на трихорд, состоящий из интервалов большой секунды, чистых кварты и квинты.

в своих творческих опытах китайские авторы переосмыслили характерные для традиционного китайского музыкального искусства элементы (ладовую систему, ритмическую организацию локальных музыкальных традиций, структуру и др.)» [2, с. 171].

Исследователи творчества Ван Силяня наибольшее внимание уделяют его симфоническим сочинениям. К настоящему времени им создано пять² симфоний и пять сюит для большого симфонического оркестра. Ли Исюань объясняет интерес к этому составу творческой позицией композитора: «Именно симфонические жанры наиболее полно передают его историческую миссию художника и глубокое понимание трагедии, которая сопровождает борьбу за свободу и независимость» [3, с. 86–87].

В ранний период (1961–1977), связанный с обучением в Шанхайской консерватории, работой в Пекине и ссылкой в Шаньси, написаны сюита «Напевы Юньнань» и Симфония № 1. Средний период (1977–1990) ознаменован возвращением в Пекин и написанием сюиты «Впечатления от гор Тайхан» и Симфонии № 2. В поздний период (с 1990), самый плодотворный, Ван Силянь создает три симфонии (№ 3, № 4 и № 6) и три сюиты «Тайгу янгэ», «Фрески Хуанхэ», «Напевы Юньнань 2».

Задача статьи состоит в рассмотрении фактуры произведений Ван Силяня для большого симфонического оркестра как своеобразной летописи его композиторского стиля и выделении типичных способов ее построения. Опираясь на подходы к анализу оркестрового письма, предложенные Геннадием Ивановичем Банщиковым, фактуру симфоний и сюит мы рассматриваем с позиции функций, которые она выполняет в том или ином эпизоде.

Первый раздел статьи посвящен фактуре, несущей *«горизонтальную функцию»*, то есть тому, «что в музыкальном обиходе мы называем мелодией, темой, подголоском, противосложением и т.д.»³.

Второй — рассмотрению *«вертикальной функции»*, в которой Банщиков выделил гармоническое и ритмогармоническое проявление⁴.

Третий раздел описывает соединение обеих функций. Это позволило нам рассмотреть музыкальные примеры, которые реализовывались через полифонию пластов. Причем эти пласты могут нести как мелодическую и сопровождающую функции, так и служить компонентами сложной сонорной фактуры. При описании последней мы опираемся на исследования Александра Львовича Маклыгина [4], Татьяны Николаевны Красниковой [5], а также Юрия Николаевича Холопова [6].

² Не все симфонии написаны для большого симфонического оркестра: Симфония № 5 и Симфония № 8 «Диалог комедии» для камерного оркестра, Симфония № 7 «Хэ и чжуан чэн» для фортепиано, хора и большого симфонического оркестра, Симфония № 9 «Китайский реквием» для баса-баритона, сопрано, хора и большого симфонического оркестра, Симфония № 10 для сопрано и большого симфонического оркестра.

³ Банщиков Г. И. Законы функциональной инструментовки. СПб.: Композитор, 1997. С. 10.

⁴ Там же.

Фактура с «горизонтальной функцией»

Монодийное изложение в симфонических сочинениях Ван Силиня встречается довольно редко. К нему относятся каденции, выполняющие роль связок-переходов к репризным разделам, они добавляют черты концертности. Такие каденции характерны только для раннего периода: свободные ритмические пассажи кларнета в «Напевах Юньнань» (I и III части) и арфы в Симфонии № 1 (II часть).

Сольные проведения тем деревянными духовыми инструментами на фоне сопровождения — излюбленный прием Ван Силиня, которым он пользуется повсеместно, продолжая классико-романтические традиции.

Отметим «пограничное» прочтение партий фагота в ранней Симфонии № 1, сюите среднего периода «Впечатления от гор Тайхан» (III часть «Разбитая мемориальная доска») и поздней сюите «Тайгу янгэ» (IV часть «Погребальная песня»). Эти части имеют трагическое содержание; их патетический модус сравним с *Largo* из Симфонии № 9 Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Георгий Петрович Дмитриев, анализируя эту часть симфонии, обозначил процессы как «диалогическую музыкальную драматургию», где фагот — «носитель музыкального образа, его олицетворение; он — персонаж, действующее лицо этой оркестровой драмы: воскресшая память о неисчислимых потерях и бедствиях, причиненных войной, лирический герой симфонии не находит ответа своим мучительным раздумьям, но переключается к объективности окружающего»⁵. В качестве «собеседника» фагота выступает оркестр, однако его реплики не прерываются с вступлением фагота, они застывают в тянущихся звуках/аккордах. «Педадь здесь равнозначна остановке времени, с ее помощью достигается условная полифоничность двух процессов — течение одного как бы на фоне стоп-кадра другого»⁶.

Эти процессы наблюдаются в упомянутых произведениях Ван Силиня⁷. Трактовки фагота Шостаковичем и Ван Силинем действительно схожи⁸: партии изложены в импровизационном стиле. Однако оркестровые «реплики» трактованы по-разному. В оркестре Шостаковича происходит своего рода тембровая модуляция от медных духовых к струнным. В симфонии Ван Силиня речитатив-исповедь фагота проходит на фоне педали струнных, уводя в область гомофонно-гармонического склада. В частях сюит монодия-соло преры-

⁵ Дмитриев Г. П. О Драматургической выразительности оркестрового письма. М.: Советский композитор, 1981. С. 31.

⁶ Там же. С. 42.

⁷ Ван Силинь не скрывает своей любви и преклонения перед советским композитором, он посвятил ему Две симфонические поэмы (к десятилетней годовщине смерти), а также опубликовал четыре статьи с аналитическими очерками, посвященными Симфониям № 7, № 12, № 14 и струнному квартету № 8.

⁸ Способы оформления речитации у Ван Силиня в Симфонии № 1, сюите «Впечатления от гор Тайхан» и Шостаковича схожи, в поздней сюите Ван Силинь прибегает к более разнообразной нотной графике.

вается октавными репликами виолончелей и контрабасов, в результате чего возникает полифоническое изложение. Произведениям Ван Силиня придают самобытность кварто-секундовые попевки. При этом раннее сочинение имеет романтические черты. Сюита среднего периода «Впечатления от гор Тайхан» написана под влиянием серийной техники, диалог в ней строится между проведением мелодизированной серии у струнных и декламации в фольклорном стиле у фагота. В позднем сочинении оба начала отталкиваются от китайской ладовости и объединены интонационно (см. *Примеры 1, 2*).

Example 1 shows a musical score for a Flute (Fag.) and Arpa., Archi. parts. The tempo is marked as ♩ = 144. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf* and *p*. The Flute part features a melodic line with various dynamics, while the Arpa., Archi. part provides a harmonic accompaniment.

Пример 1. Симфония № 1, I часть, тт. 492–495

Example 2 shows a musical score for a Flute solo (Fag. solo) and Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts. The tempo is marked as Adagio ♩ = 54-56. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*. The Flute solo part features a melodic line with various dynamics, while the Vc. and Cb. parts provide a harmonic accompaniment.

Пример 2. Симфоническая сюита «Тайгу янгэ», IV часть, тт. 1–5

Зачастую «горизонтальную функцию» выполняет *одноэлементная фактура*, то есть мелодическое построение, которое «может быть поручено любому количеству инструментов — от одного до всех»⁹. Такая фактура используется в экспонирующих проведений: унисонное звучание низких струнных открывает Третью и Четвертую симфонии, рисуя образ мрачно-медитативного размышления. Их звуковысотная организация существенно различается: атональность в Третьей симфонии и модальность в Четвертой. Однако они схожи особенностью синтаксического членения, функционально-тематической мобильностью, «яркостью и одновременно обобщенностью, рассеянностью заметных интонаций по теме»¹⁰, ассоциациями с жанром пассакалии. Развитие темы при этом в каждом случае отличается: на более короткую тему Симфонии № 3 композитор создает остинато с динамичными вариациями, а на протяженную монодию Симфонии № 4 — фугато¹¹. Унисон в развивающихся и кульминационных разделах — довольно редкое явление¹².

⁹ Piston W. H., Jr. *Orchestration*. London: Victor Gollance LTD, 1969. P. 355.

¹⁰ Скребкова-Филатова М. С. *Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции*. М.: Музыка, 1985.

¹¹ Ее медленная экспозиция с террасообразным вступлением голосов (от контрабасов к первым скрипкам) напоминает первую часть Симфонии № 3 Х. М. Гурецкого.

¹² В качестве примера можно привести красивое тембровое сочетание ксилофона и флейты-пикколо из «Напевов Юньнань 2» (вариация в тактах 131–141).

Ван Силинь очень часто использует дублировки как средство оркестрового развития. Так, оркестровая драматургия в I части Симфонии № 3 построена на постепенном наращивании плотности и интервальной вертикали: от унисона (флейта + английский рожок, скрипки + альты, скрипки + флейты) к тритонам (скрипки + альты, гобои + кларнеты + скрипки) до многоэтажных октавных удвоений (деревянные + струнные).

В качестве оригинальной авторской находки выделим кварто-секундовое утолщение темы. Этот прием композитор использует практически повсеместно, начиная с 1980-х годов. Он представляет собой вертикальное комбинирование разных вариантов мелодий, то есть некий переход от одноэлементной фактуры к полифонической. Подобные «утолщения» мелодий продолжают выполнять «горизонтальную функцию», при этом в поздних сочинениях они превращаются в тематизированный сонор, в котором не различается ведущая линия.

Одним из первых случаев применения «утолщений» стала II часть сюиты «Впечатления от гор Тайхан», в которой (начиная с такта 121) можно говорить о комбинаторике вертикальных вариантов мелодий у двух гобоев. Схожий прием нашел применение как в монотембральных сочетаниях (валторновые хоралы во II части сюиты «Фресок Хуанхэ», Токкате для оркестра (с такта 224) и в III части Шестой симфонии (с такта 8)), так и в смешанных (I часть «Тайгу янгэ», где он реализуется в звучании деревянных и струнных инструментов). Во II части последней сюиты Ван Силиня «Напевы Юньнань 2» «горизонтальная функция» представлена одновременным звучанием трех вариантов мелодий, соотносящихся друг с другом по вертикали в малую секунду (Примеры 3–5).



Пример 3. «Впечатления от гор Тайхан», II часть (с тт. 121)



Пример 4. «Напевы Юньнань 2», II часть (с т. 9)



Пример 5. «Фрески Хуанхэ», II часть (с т. 225)

Кроме того, к фактуре, связанной с утолщением линий, можно отнести сонорную фактуру «шорох»¹³. Она встречается в произведениях позднего периода в единичных случаях. Юрий Константинович Захаров описал ее как «сонорику накладывающихся линий, звучащих поначалу пиано и пианиссимо, напоминающих шум, шорох, движение роя насекомых и т. п.» [7, с. 40]. Такие фактурные приемы используются у *divisi* деревянных во II части Третьей симфонии (такты 179–183) и у *divisi con sordino* струнных в III части сюиты «Фрески Хуанхэ» (такты 72–80 и 125–133, Пример 6).

Пример 6. Фактура «шорохи»: «Фрески Хуанхэ» III часть, тт. 72–76

¹³ Невесомо проносящиеся сонорные пассажи большого числа звуков *legatissimo*, *pianissimo*, *dolcissimo*, *allegrissimo* [4, с. 398].

На способы утолщения фактуры в поздних сочинениях Ван Силиня оказали ощутимое влияние алеаторические партитуры Кшиштофа Пендерецкого. Ван Силинь воплощает алеаторику в «линиях»¹⁴, обычно трелеобразных или глиссандирующих¹⁵. В первом случае «линия» выстраивается у деревянных духовых, реже у струнных, как, например, в Симфонии № 6 (Пример 7).

The image shows a page of a musical score for woodwinds. It includes parts for Flute I, II, and III; Oboe I, II, and III; and Clarinet I, II, and III. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings of *p* (piano) and *ff* (fortissimo). A specific instruction reads "Muta in Fl. picc. I". The page number 134 is visible in the top left corner.

Пример 7. Симфонии № 6, I часть, тт. 134–136.

Во втором случае «линия» проявляется в виде глиссандо в крайнем высоком регистре у струнных. Такая фактура встречается неоднократно в зонах кульминаций, в частности, в Симфонии № 4, во «Фресках Хуанхэ» (Примеры 8, 9).

The image shows a page of a musical score for strings. It includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features a complex, oscillating melodic line across all parts, characteristic of a glissando effect in a high register.

Пример 8. Симфония № 4,
тт. 481–483

The image shows a page of a musical score for horns. It includes parts for Horn I, II, III, and IV. The score features a complex, oscillating melodic line across all parts, characteristic of a glissando effect in a high register.

Пример 9. «Фрески Хуанхэ», II часть,
тт. 409–411

¹⁴ Своего рода континуальная одноголосная или удвоенная педаль, которая может сочетаться с точной фактурой в диахроническом срезе по типу азбуки Морзе [5, с. 25]).

¹⁵ Нам удалось обнаружить пример, где оба эти вида сочетаются: во II части Третьей симфонии (такты 128–136, 288–312).

Одной из часто встречающихся сонорных фактур в симфониях позднего периода стала «полоса»¹⁶. Она используется композитором повсеместно, его сочинениям свойственны широкие «полосы», внутри которых линии разделены за счет ритмического варьирования и тембров (Пример 10).

The image displays a musical score for a woodwind section, illustrating a 'band' texture. The score is written in 4/4 time and features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The instruments and their parts are as follows:

- I Flute (Fl. I):** Treble clef, playing a melodic line with eighth-note patterns.
- II Flute (Fl. II):** Treble clef, playing a similar melodic line.
- III Flute (Fl. III):** Treble clef, playing a melodic line.
- I Oboe (Ob. I):** Treble clef, playing a melodic line.
- II Oboe (Ob. II):** Treble clef, playing a melodic line.
- III Oboe (Ob. III):** Treble clef, playing a melodic line.
- I Clarinet (Cl. I):** Treble clef, playing a melodic line.
- II Clarinet (Cl. II):** Treble clef, playing a melodic line.
- Cl. b. (Cl. Bass):** Bass clef, playing a melodic line.
- I Bassoon (Fag. I):** Bass clef, playing a melodic line.
- II Bassoon (Fag. II):** Bass clef, playing a melodic line.
- III Bassoon (Fag. III):** Bass clef, playing a melodic line.

The texture is characterized by overlapping melodic lines across different instruments, creating a rich, layered sound. The notation includes various rhythmic values and articulations, such as slurs and accents, to define the individual parts within the overall 'band'.

Пример 10. Симфония № 3, II часть,
тт. 184–187

¹⁶ Соединение в единое целое двух и более однородных линий [4, с. 397].

Обогащение «горизонтальной функции» происходит не только за счет тембро-интервальных утолщений. При повторном проведении тем появляются новые контрапункты, вследствие чего создается уже *полифоническая фактура*. Примеров диалогов-импровизаций, основанных на квази-имитациях, у Ван Силиня очень много, например, в начальных частях «Напевов Юньнань» (между гобоем и кларнетом, с такта 15), «Впечатлений от гор Тайхан» (между английским рожком и флейтой, с такта 33), «Напевов Юньнань 2» (между тремя кларнетами, с такта 8) и т.д. Впечатляет двенадцатиголосная квази-имитация¹⁷ в I части Шестой симфонии, где вся мелодическая линия построена по принципу присоединения оркестровых групп (3 кларнета — 3 гобоя — 3 флейты — 3 фагота). Эта горизонтальная линия превращается в сонор. Квази-имитации песенного характера обнаруживаются в I части Второй симфонии между виолончелями и скрипками (с такта 67), между струнными и деревом (с такта 80, *Примеры 11–13*).

Пример 11. «Напевы Юньнань», I часть, тт. 15–18

Пример 12. Симфония № 2, I часть, тт. 67–69

Пример 13. «Напевы Юньнань 2», I часть, тт. 8–11

Имитационная техника в более строгом виде в сочинениях Ван Силиня также нередка. В ранний период ведущим способом развития становится двухголосный конечный канон в унисон/октаву между струнной и деревян-

¹⁷ На определенных участках она перерастает в канон, в целом линии являются вариантами, что дает нам право назвать это подголоском.

ной группами, например, в танцевальной теме из II части «Напевов Юньнань» (такты 22–26, 244–259, кода), двух маршевых темах из I и III частей Первой симфонии¹⁸. Примеры масштабного унисонного канона встречаются в поздних произведениях: так, в Четвертой симфонии в тактах 525–558 звучит четырехголосный конечный канон у струнных, тема I части сюиты «Фресок Хуанхэ» (такты 1–52) изложена в форме двенадцатиголосного бесконечного канона II разряда, его пропоста написана в импровизационной ритмике (Примеры 14, 15).

Fl., Ob. VI.I
Cl. VI. II, Vle Allegro ♩=132

ff

Fag. Trbn. Tb. ff
Vc. Cb.

Пример 14. Симфония № 1, III часть, с т. 108

17

Picc. I mf

Picc. II mf

Picc. III mf

Пример 15. «Фрески Хуанхэ», I часть, тт. 17–19

Общим условием для написания квази-имитационного и канонического изложения мелодий становится особая организация тематизма, основанная на чередовании коротких действенных мотивов, перемежающихся паузами или статическими элементами. Тем самым достигается ясное членение на фразы, а в контрапункте образуется комплементарная ритмика. Такой тип фактуры чаще всего задействован в создании решительных, маршевых и сонорно-пасторальных образов.

При создании лирических и трагических фрагментов композитор обращается к разнотемной полифонии в мелодической линии. Так, в побочной партии первой части Симфонии № 1 соло виолончели дополняет контрапункт кларнета (с такта 137), в первой части Симфонии № 3 низкие струнные

¹⁸ В I части тема главной партии даже в экспозиционном разделе дается в виде канонической имитации (такты 59–72), в разработке в полноценном конечном каноне (такты 391–406); в III части тема всегда проходит в каноне, который динамизируется только за счет утолщения оркестровых линий (от проведения струнными, струнными и деревянными до патетики медных (такты 108–115, 248–254, 321–337)).

и английский рожок сплетаются в атональном контрапунктировании (Пример 16).

♩=66 Cor Anglais
mp
Vc.
Cb. pp

Пример 16. Симфония № 3. I часть, тт. 29–33

Разнотемная полифония проявляет себя в сонорной фактуре — «россыпи»¹⁹, которую можно обнаружить в сочинениях Ван Силиня позднего периода. Ее можно трактовать как выписанную алеаторику или апогей разнотемности «горизонтальной функции» в оркестре. Для фактуры — «россыпи» характерны скачки на широкие остро звучащие интервалы. Она встречается в поздних симфониях: это тринадцатиголосная разнотемная полифония у деревянных духовых во II части Третьей симфонии (такты 35–39), шестиголосная в Симфонии № 4 (такты 259–262, Примеры 17, 18²⁰) и т.д.

35
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. III
Cl. II
Cl. I
Fag. I
Fag. II
Fag. III
C. fag.

Пример 17. Симфония № 3, II часть,
тт. 35–38

259
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Ob. III

Пример 18. Симфония № 4,
тт. 259–262

¹⁹ Пуантилистические «всплески», многоэлементное «пятно» [6]; «мелкоритмическая» группа точек, временная сплоченность которых помогает создать впечатление одной, но пульсирующей краски [4, с. 395].

²⁰ Россыпь состоит из комбинаций нескольких типов ритмических фигур: секстолей, квартолей, двух восьмых через паузы, двух видов арпеджио [4, с. 394].

Фактура с «вертикальной функцией»

Гомофонно-гармоническое сопровождение мелодических голосов в произведениях Ван Силиня реализуется в смешанно-тембральных аккордах с определенными ритмоформулами, различных фигурациях, педалях и т.д. В этом смысле композитора можно считать продолжателем классико-романтического симфонического наследия.

Выделим повторяющиеся фактурные приемы в лирико-пасторальных и танцевальных эпизодах. В них ведущую тембровую роль играет струнная группа.

Для создания пасторальных эпизодов Ван Силинь использует тянущиеся созвучия струнных, которые расцвечивает вкраплениями ударных или арфы²¹. На их примере можно рассмотреть эволюцию гармонического языка композитора. Так, в I части ранней сюиты «Напевы Юньнань» неспешная смена аккордов гармонической последовательности дана в мелкой ритмической пульсации, а в сочинениях среднего периода — I части «Впечатлений от гор Тайхан» (такты 1–10, 33–44) и II части «Тайгу янгэ» (такты 1–13) — опирается на кварто-секундовые созвучия, которые своим параллельным движением дают новую ладовую окраску. В поздних сюитах применяются выдержанные аккорды также в рамках кварто-секундовой вертикали — таковы, к примеру, длинноты во «Фресках Хуанхэ» (I часть, такты 1–17, и кода IV части, такты 82–93). Апогеем «европеизации» фактуры можно назвать двенадцатитоновый кластер в начале сюиты «Напевы Юньнань 2», созданный благодаря наложению кварто-секундовых созвучий в *divisi in 4* каждой партии струнного квинтета (Примеры 19–21).

The image shows a musical score for Example 19, titled «Напевы Юньнань», I часть, т. 13. The score is written for a chamber ensemble consisting of C-ingl. (Cinquantennial), Arpa (Arpa), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vc. (Viola), and Cb. (Cello). The C-ingl. part features a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*, and includes a triplet of eighth notes. The Arpa part provides harmonic accompaniment with chords and dynamics *mf*. The Vln. I and Vln. II parts play a rhythmic pattern of sixteenth notes. The Vc. and Cb. parts play a simple bass line with dynamics *p*.

Пример 19. «Напевы Юньнань», I часть, т. 13

²¹ В «Напевах Юньнань» — арпеджио арфы, во «Впечатлениях от гор Тайхан» — арпеджио фортепиано, во «Фресках Хуанхэ» — кварто-секундовое созвучие у треугольника, колокольчиков, челесты, вибратона, в «Напевах Юньнань 2» — арфа и ударные высокие и т. д.

Cl. in B \flat
VI.I
VI.II
Vlc.

mp
p *mf* *p* *mf*
p *mf* *p* *mf*

Пример 20. «Тайгу янгэ»,
II часть, тт. 5–7

ется постепенный переход в область импровизационно-речитативного изложения. Например, в мелодии флейты-пикколо из I части «Впечатлений от гор Тайхан» (с такта 44) или соло гобоя на протяжении всей III части «Фресок Хуанхэ» и так далее. О правильности такого сочетания писал еще Николай Адрианович Римский-Корсаков: «Протянутые аккорды смычковых или деревянных духовых и *tremolo* суть наиболее удобные приемы, при которых исполнение речитатива может быть свободным в ритмическом отношении (*a piacere*). <...> Более сложные, мелодические, контрапунктические и фигурационные моменты требуют от певца исполнения речитатива *in tempo*»²².

В танцевальных и песенных эпизодах Ван Силинь пользуется большим *pizzicato* (*tutti-pizzicato*)²³ при создании аккомпанемента солирующих деревянных духовых. *Pizzicato* звучит в виде

Такое «закрепощение» сопровождающего пласта легко объяснить ритмическим «раскрепощением» мелодической линии: в приведенных примерах у солирующих деревянных духовых инструментов прослежива-

3 Flauti
3 Oboi
3 Clarinetti in B \flat
2 Fagotti
Contrafagotto
Corno in F I
Corno in F II
Corno in F III
Corno in F IV
Trombone I
Trombone II
Trombone III
Tuba
Timpani
Percussion I
Percussion II
Arpa
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

mp
ppp
p
p *div.* *con sord.*
p *con sord.*
p *div.* *con sord.*
p *con sord.*
p *div.* *con sord.*
p *con sord.*
p *div.* *con sord.*
p *con sord.*
p *div.* *con sord.*
p *con sord.*

Пример 21. «Напевы Юньнань 2»,
I часть, тт. 1–3

²² Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки: с партитур. образцами: из соств. СПб.: Рос. Муз. изд., 1913. Т. 1. С. 101.

²³ Пиццикато у всей смычковой группы, иногда с участием фортепиано и арфы (термин Н. А. Римского-Корсакова. Там же. С. 84).

ритмоформул и арпеджио. Подобных примеров достаточно много. В арпеджированных *pizzicato* Ван Силинь добивается одноэлементной фактуры за счет удвоений *pizzicato* и *divisi*. Например, в IV части «Напевов Юньнань» — с такта 62, в III части «Тайгу янгэ» с такта 45 и т.д. (см. Примеры 22, 23). Использование трихорда в «вертикальной функции» обуславливает национальный почерк композитора. Такие приемы обнаруживаются и в поздних сюитах (IV часть «Напевов Юньнань 2», II часть «Фресок Хуанхэ»).

20b.
2Fag. *mf*
C-fag. *mf*
VI.I pizz. *mf*
VI.II *mf* pizz.
Vle. pizz. *mf*
Vc. pizz. *mf*
Cb. pizz. *mf*

Пример 22. «Напевы Юньнань 2», IV часть, тт. 5–8

Fl. picc
Fag. I *mf*
VI.I pizz. *mf*
VI.II pizz. *mf*
Vle. pizz. *mf*
Vc. pizz. *mf*
Cb. pizz. *mf*

Пример 23. «Тайгу янгэ», III часть, тт. 45–48

Фактура, объединяющая вертикальную и горизонтальную функции

Полифоническое сопровождение мелодических голосов можно выделить в качестве особой формы фактуры. В таких эпизодах мы видим сочетание двух неравнозначных пластов: мелодического и сопровождающего. Оба пласта решены в имитационно-канонической технике²⁴. Тем самым вертикальная фактурная функция объединяется с горизонтальной. Первым сочинением, в котором композитор открыл для себя этот способ организации сопровождения, стала II часть сюиты «Впечатления от гор Тайхан». Ее можно назвать «тотальным» каноном²⁵: песенная мелодия (горизонтальная функция) излагается в имитационно-канонической технике, сопровождение (вертикальная функция) состоит из конечных канонов в унисон и тритон. Оперирование тембральными группами в ней приводит от трехголосного канона внутри группы кларнетов к двенадцатиголосию между всеми деревянными инструментами тройного оркестра. В поздних сочинениях этот прием усложнился применением полиладовости (см. *Примеры 24, 25*).

В качестве пропост в пласте сопровождения выступает арпеджированный кварто-секундовый трихорд, который часто проявляет себя как «застывший» «однотипный оборот-формула» [8, с. 17], то есть «выполняет не только функции сопровождения, но и выступает в роли фактурного рельефа» [5, с. 21]. Для фигураций с его участием характерно трехголосное изложение²⁶, неизменное повторение трех звуков (что напоминает паттерны репетитивной техники), но в целом речь идет о бесконечном каноне с нулевым сдвигом. Такой канон можно назвать «фигурационным»: в творчестве Ван Силиня он представляется фирменным, авторским «фактурно-полифоническим» приемом (*Пример 26*).

Область применения «фигурационного канона» очень широка. Ван Силинь колорирует им гармонию в сочинениях среднего и позднего периодов: в III части Второй симфонии (такты 1–218)²⁷, во II части «Фресок Хунхэ» (такты 1–145), в III части Шестой симфонии (такты 1–109) и в III части «Напевов Юньнань» (такты 97–119). В сложной сонорной фактуре поздних сочинений этот прием используется в одном из пластов.

Именно каноническая техника позволила Ван Силиню объединить китайскую ладовость и достижения европейской сонорной музыки. Так, в I части сюиты «Фресок Хуанхэ» (такты 52–80) общая фактура состоит из трех сонористических пластов: «фигурационный канон», канон арпеджи-

²⁴ Каноническая имитация, точный/неточный конечный канон или бесконечный канон II разряда.

²⁵ Этот прием достаточно часто встречается во всех сочинениях композитора, в том числе позднего периода: например, в III части «Напевов Юньнань 2» (цифры 36–37) у струнных, где интонация уводит от кварто-квинтовой попевки. В поздних сочинениях хроматическая гамма излагается в виде конечного канона в Симфонии № 4 (такты 229–235) — шестиголосный канон у флейт и гобоя и т.д.

²⁶ Это связано с использованием в группах деревянных духовых тройного состава оркестра.

²⁷ У трех флейт пикколо.

рованный, алеаторический пласт струнных и мелодический пласт медных²⁸ (см. *Пример 27*). Такой же принцип трех пластов обнаруживается в III части Шестой симфонии: трехголосный фигурационный канон у кларнетов контрапунктирует с трехголосным арпеджированным каноном у флейт и «полосой»²⁹ у медных.

Пример 24. «Впечатления от гор Тайхан»,
II часть, тт. 160–164

Пример 25. Симфония № 4,
тт. 684–686

²⁸ Тема изложена в унисонном каноне.

²⁹ Тип фактуры, где соединены в единое целое две и более однородные линии [4, с. 349].

197
Fl. Picc. I
Flauto piccolo II
pp
III
Fl. Picc. II
Flauto piccolo III
pp

Пример 26. Симфония №. 2, III часть, тт. 1–3

55
Fl. I
f
Fl. II
f
Fl. III
f
Ob. I
p
Ob. II
p
Ob. III
p
Cl. I
p
Cl. II
f
Cl. III
f
Cor. I
mf
Cor. II
-
Cor. III
mf
Cor. IV
-
Timp.
-
Vln. I
3 4 5 6 7 8 9
dim. p
Vln. II
9 2 3 5 6
ff gliss. 4
Vcl.
5 6 7 8 9
dim. p gliss. 2
Vc.
ff
Cb.
ff

Пример 27. «Фрески Хуанхэ», I часть, тт. 55–56

В поздних сочинениях композитор отказался в пропосте от кварто-секундового трихорда в пользу хроматической гаммы. Отметим пропорциональные каноны с нулевым сдвигом: в I части «Напевов Юньнань 2» (см. *Пример 28*), девятиголосный канон у деревянных духовых в IV части (такты 150–171), восьмиголосный у струнных в III части Третьей симфонии. Кроме того, встречаются каноны в частичном увеличении, например, в IV части «Тайгу янгэ» (такты 32–39): восьмиголосный хроматический бесконечный канон второго разряда у деревянных духовых на фоне восьмиголосного хроматического канона у медных духовых в увеличении (см. *Пример 29*).

The image displays a musical score for a nine-part canon. The score is arranged in a system with nine staves, labeled from top to bottom as Fl. I, Fl. II, Fl. III, Ob. I, Ob. II, Ob. III, Cl. I, Cl. II, and Cl. III. The music is written in 4/4 time and begins at measure 19. Each staff contains a melodic line with various ornaments (trills, grace notes) and dynamics marked 'f'. The canon is a zero-shift canon, meaning all parts start on the same pitch. The woodwinds play a chromatic scale, with the Flutes playing a descending line and the Oboes and Clarinets playing an ascending line. The score is divided into two systems, with measures 19-20 shown in the first system and measures 21-22 in the second system.

Пример 28. «Напевы Юньнань 2», I часть, тт. 19–20

Все сонорные каноны относятся ко второму разряду, количество возвращений пропост может достигать до восьми, при этом продолжительность имитируемого фрагмента составляет несколько тактов. Такой подход сравним с принципами репетитивной техники, где в качестве паттерна взят многоголосный конечный канон. Ло Пэнсян такие фрагменты описала как «вертикальное полифоническое мышление, где произведение как ткань, а ее нитки — полифонические слои образуют “длинное дыхание”» [9, с. 238], это то, что

Банщиков называл «оркестровой вертикалью» и «стабильной оркестровой тканью»³⁰.

Пример 29. «Тайгу янгэ», IV часть, тт. 32–33

Одним из самых распространенных видов фактур среднего и позднего периодов стал «поток»³¹. Как и «линия», «поток» обычно появляется в кульминационных разделах. Так, в тактах 10–17 II части Третьей симфонии фактура состоит из линий: алеаторической длинной педали у деревянных духовых, движущегося хроматического кластера у медных духовых, восходящих глиссандо у струнных.

Подобные примеры встречаются и в кульминационных последних частях сюит. Пан Бо, приводя в качестве одного из самых ярких примеров сюиту «Фрески Хуанхе», определяет подобные виды фактур как «кластеры», ставшие «почти обязательным выражением музыкального языка в поздних произведениях Ван Силяня <...>. Композитор использует широкий спектр тембровых эффектов, чтобы создать у слушателя ощущение небесного мрака [10, с. 112]. Фактуру-«поток» можно увидеть также в кульминации V части «Напевов Юньнань 2» (Примеры 30, 31).

³⁰ Банщиков Г. И. Законы функциональной инструментовки. С. 19.

³¹ Представляет собой пульсирующую многокомпонентную фактуру, образуемую взаимодействием нескольких однородных или контрастных фактурных элементов [5, с. 26], пульсирующую звучность, образуемую полифоническим сплетением нескольких подвижных линий [4, с. 395].

Пример 30. «Фрески Хуанхэ»,
IV часть, т. 143

Пример 31. «Напевы Юньнань 2»,
V часть, т. 93

Заключение

Разнообразие видов фактуры в симфоническом творчестве Ван Силя произрастает не из раскрытия свойств звука как такового — его физических характеристик, спектральности, тембровости, пространственности; сонорная фактура стала результатом линейного мышления композитора. Ван Силинь прошел путь от одноголосия к одноэлементной фактуре с «утолщениями» из звуков трихорда; от фигурационного канона с кварто-секундовой интонацией к хроматическому полихронному канону и фактурным полисочетаниям (поток, полосе). Его позднее творчество отражает усложнение оркестровой вертикали горизонтальными приемами.

Список литературы

1. *Robinson J. O. Wang Xilin, Human Suffering, and Compositional Trends in Contemporary China.* Oakland: MRI Press, 2021.
2. *Петрова А. М. Квартетное творчество китайских композиторов: к проблеме отражения национального содержания // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 3. С. 162–174. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-3-162-174>*
3. *Ли Исюань. Жанр симфонии в творчестве Ван Силяня // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 3 (57). С. 86–93. <https://doi.org/10.26086/NK.2020.57.3.012>*
4. *Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 393–398.*
5. *Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008.*
6. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993.*
7. *Захаров Ю. К. Витольд Лютославский как новатор в области симфонического тематизма (на примере Третьей симфонии) // Philharmonica. International Music Journal. 2023. № 4. С. 36–48. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2023.4.43997>*
8. *Визел З. А. О классификации типов фактур (уточнение классификации и терминологии основных понятий фактуры) // Проблемы музыкальной фактуры: сборник трудов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. Вып. 59. С. 4–19.*
9. *Ло Пэнсян. Дух трагедии, выкованный в музыке: о композиции Ван Силяня. Пекин: Гуань Цзе, 2020. 雒鹏翔.用音乐铸造的“悲剧精神” - 论王西麟的音乐创作. 北京：团结出版社, 2020.*
10. *Пан Бо. Применение народного музыкального материала в симфонической композиции на примере симфонической сюиты «Фрески Хуанхэ» // Поиски в музыке. 2022. № 3. С. 106–119. 庞礴. 从交响组曲《黄河壁画》看民间音乐素材在交响乐中的创作与运用. 音乐探索2022.第三期.106–119页. <https://doi.org/10.15929/j.cnki.1004-2172.2022.03.011>*

References

1. Robinson, J. O. (2021). *Wang Xilin, Human Suffering, and Compositional Trends in Contemporary China.* MRI Press.
2. Petrova, A. M. (2023). Quartet Works of Chinese Composers: To the Problem of Reflecting the National Content. *Journal of Musical Science*, 11 (3), 162–174. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-3-162-174>
3. Li Yixuan (2020). Symphony Genre in the Works of Wang Xilin. *Actual Problems of High Musical Education*, 3 (57), 86–93. (In Russ.). <https://doi.org/10.26086/NK.2020.57.3.012>
4. Maklygin, A. L. (2005). Textured Forms of Sonorous Music. In V. S. Tsenova (Ed.), *Theory of Modern Composition* (pp. 393–398). Muzyka Publishing House. (In Russ.).
5. Krasnikova, T. N. (2008). *Texture in Twentieth-Century Music.* Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

6. Kholopov, Y. N., Tsenova, V. S. (1993). *Edison Denisov*. Compozitor Publishing House. (In Russ.).

7. Zakharov Yu. K. (2023). Witold Lutosławski as an Innovator in the Field of Symphonic Thematism (On the Example of the Third Symphony). *Philarmonica. International Music Journal*, (4), 36–48. (In Russ.). <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2023.4.43997>

8. Vizel, Z. A. (1982). O klassifikacii tipov faktur (utochnenie klassifikacii i terminologii osnovnyh ponyatij faktury) [On the Classification of Texture Types (Classification and Terminology Clarification of the Basic Texture Concepts)]. In A. A. Stepanov (Ed.), *Problems of Musical Texture* (Iss. 59, pp. 4–19). (In Russ.).

9. Lo, P. X. (2020). *The Spirit of Tragedy Forged in Music: On Wang Xilin's Musical Composition*. Tuanjie Press. (In Chinese). 雒鹏翔. 用音乐铸造的“悲剧精神” - 论王西麟的音乐创作. 北京: 团结出版社, 2020.

10. Pang, B. (2022). The Application of Folk Music Material in Symphony Composition Viewed from Symphonic Suite Murals of the Yellow River. *Explorations in Music*, 3, 106–119. (In Chinese). 庞礴. 从交响组曲《黄河壁画》看民间音乐素材在交响乐中的创作与运用. 音乐探索2022.第三期.106–119 页. <https://doi.org/10.15929/j.cnki.1004-2172.2022.03.011>

Сведения об авторах:

Клепова А. В. — кандидат искусствоведения, композитор, доцент, кафедра аналитического музыкознания.

Сянь Ляюнь — студент программы «Межкультурная коммуникация в России: язык, география, культура», Институт иностранных языков.

Information about the authors:

Anna V. Klepova — Cand. Sci (Art Studies), Composer, Associate Professor, Analytical Musicology Department.

Xian Leyun — Student of the programme *Intercultural Communication in Russia: Language, Geography, Culture*, Institute of Foreign Languages.

Статья поступила в редакцию 26.02.2024;
одобрена после рецензирования 09.04.2024;
принята к публикации 21.05.2024.

The article was submitted 26.02.2024;
approved after reviewing 09.04.2024;
accepted for publication 21.05.2024.