

УДК 784.12: 781.43 (510)  
ORCID :0000-0003-3510-3213

## **Ван Дуангуй**

*Харьковский национальный университет искусств  
им. И. П. Котляревского*

### **ЛАДО-ГАРМОНИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ КИТАЙСКОГО МЕЛОСА (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗЦОВ В СОВРЕМЕННОЙ ОБРАБОТКЕ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО)**

**Ван Дуангуй. Ладо-гармоническое содержание китайского мелоса (на примере образцов в современной обработке для голоса и фортепиано).** Статья посвящена изучению ментальных отличий мелодического мышления китайского песенного фольклора. Актуальность темы обусловлена отсутствием в европейской теории мелодики национально-характерной составляющей. Для европейского слуха ладо-гармоническое своеобразие китайского мелоса помимо пентатоники отмечено синтезированием различных элементов, сложившихся в истории европейской музыки систем звуковысотной организации. Это – архаическая диатоника; модальный принцип; европейская функционально-гармоническая система; элементы расширенной тональности из опыта музыки рубежа XIX – XX веков. Их взаимодействие составляет ладо-гармоническую специфику народно-песенной традиции Китая. Гармонизация избранных в качестве материала мелодий отличается от оригинала наличием авторства; его воплощению служат, в первую очередь, ладо-гармоническеструктуры.

Таким образом, китайский фольклорный материал может восприниматься слухом, воспитанным в других музыкальных традициях, совершенно адекватно благодаря опоре на универсальные для всехмузыкальных культур звуковысотные системы.

**Ключевые слова:** китайская народная песня, мелос, лад, гармония, обработка, гармонизация мелодии.

**Ван Дуангуй. Ладо-гармонічний змісткитайського мелосу (на прикладізрізків у сучасній обробці для голосуіфортепіано).**

Статтю присвячено вивченню ментальних відмінностей мелодичного мислення китайського пісенного фольклора. Актуальність теми обумовлена відсутністю в європейській теорії мелодики національно-характерної

складової. Для європейського слуха ладо-гармонічна своєрідність китайського мелосу окрім пентатоніки позначена синтезуванням різних елементів, ustalених в історії європейської музики систем звуковисотної організації. Це – архаїчна діатоніка; модальний принцип; європейська функціонально-гармонічна система; елементирозширеної тональності з досвіду музики межі XIX–XX століть. Їх взаємодія складає ладо-гармонічну специфіку народно-пісенної традиції Китаю. Гармонізація обраних в якості матеріалу мелодій відрізняється від оригіналу наявністю авторства; його увиразненням слугують, насамперед, ладо-гармонічні структури. Таким чином, китайський фольклорний матеріал може сприйматися слухом, який вихований на інших музичних традиціях, досить адекватно завдяки опорі на універсальні для усіх музичних культур звуковисотні системи.

**Ключові слова:** китайська народна пісня, мелос, лад, гармонія, обробка, гармонізація мелодії.

**Wang Duangui. The fret-harmonic content of the Chinese melos (on the example of samples for the voice and piano in the modern arrangement).**

Formulation of the problem. The present article is devoted to the mental differences of the Chinese song tradition and analyzed the peculiarities of fret structures upon harmonizing the melody by modern authors. The musical stylistics of the Chinese folk song is based on the synthesis of the intonation (melodic, fret and rhythmic) features of traditional Chinese music with the lexemes of European classical music. Its content reveals the analysis of a major-minor functional system, qualitative (bar) rhythmic, containing genre formulas and techniques of the textural presentation (various forms of polyphony).

The purpose of the article is to reveal the stylistic originality of the Chinese song – on the one hand; and on the other hand, to reveal the fret-harmonic features relating Chinese music with the folklore of other nations.

For the European ear, the fret-harmonic originality of the Chinese melos, in addition to pentatonics, is marked by synthesizing various elements of the systems of the pitch-high organization which have set in the history of European music: archaic, modal, and tonal-functional. The relevance of the topic is due to the absence in the European theory of melody (“melos”, in the terminology by B. Asafiev) of the national-characteristic component. The study of the fret-harmonic content of the Chinese melos will partially fill in this gap.

The purpose of the study is to reveal the stylistic originality of the Chinese song – on the one hand, and on the other, to discover the fret-harmonic parameters that relate Chinese music to the folklore of other nations.

The object of the study is China's song tradition in the diversity of authentic and

modern samples of materials existing in the notation; the subject is the melos of the Chinese folk song in its relations with other principles of intonation.

The presentation of the main material. In most of the samples of modern Chinese folk songs, the modal principle of the pitch-high organization, characteristic of folk music and European professional music of the pre-classical period, is combined with the tonal system of European classical music. For example, in “The Shepherd's Song” exposition, not so much a single tonal center orientation (according to the European classical romantic tradition) was revealed, but rather the basis on several equal tones-foundations: h, e, a and d. If the fret-harmonic content of the entry is to be viewed from the angle of modality, then the fret structure of this tune turns out to be a mixed diatonics, combining the scale of the Ionian frets from c and the Dorian frets from d with the step rising in cadence VII, and from the point of view of the tonal principle of the pitch-high organization – as a movement from the tone C-dur to the tone d-moll.

In song 15, the modal principle of the pitch-high organization is absent, although elements of the modality can be heard due to the use of side triads and seventh chords.

With all the variety of melodic and rhythmic formulas, genre semantics, it is precisely the fret-harmonic content of selected song samples that reveals the general principles of the pitch-high organization. This is the archaic diatonic, based on the frets of the traditional musical cultures of the world; modal principle; European functional harmonic system; elements of the extended tonality from the experience of the music of the turn of the 19th and 20th centuries. Their interaction constitutes the fret-harmonic specificity of the Chinese folk song tradition. The harmonization of the melodies selected as the material differs from the original by the presence of authorship; the fret-harmonic content, first of all, serves as its embodiment.

Conclusion. Composers – authors of the modern arrangement of authentic melodies – are in search of an organic synthesis of various pitch-high systems and principles of organization. Among the main ones there is the archaic diatonics, based on the frets of the traditional musical cultures of the world; the modal principle; European functional harmonic system; the elements of an extended tonality borrowed from the experience of the music of the turn of the 19th and 20th centuries.

By the nature of the interaction of the components the analyzed samples of Chinese melodies can be divided into several groups:

- 1) the songs in which the modal principle of the pitch-high organization prevails over the tone-functional one;
- 2) the songs, where both of these principles act simultaneously: for example, modal elements arise on a tonal basis; or on a modal basis – orientation to a single tonal center;

3) the cases in which the tonal-functional principle in melodies unambiguously prevails over the modal one;  
4) the songs in which these principles “divide the spheres of influence”, acting in different sections of the form;  
5) the samples of songs where the modal and tonal principles are in the organic unity, and they are not separated in time and do not suppress each other.  
Thus, the Chinese folklore material can be perceived by the ear, brought up in other musical traditions, quite adequately thanks to the reliance on the pitch-high systems that are universal for all musical cultures.

**Key words:** Chinese folk song, melos, fret, harmony, arrangement, melody harmonization.

**Постановка проблемы.** Музыкальная стилистика китайской народной песни основана на синтезе мелодических, ладовых и ритмических особенностей традиционной китайской музыки с европейской музыкальной лексикой, основанной на функциональной (мажоро-минорной) системе звуковысотной организации, качественной (тактовой) ритмике, содержащей жанровые формулы и приемы фактурного изложения (различные форм многоголосия).

**Цель** настоящей статьи заключается в раскрытии стилистического своеобразия китайской песни – с одной стороны; с другой – в обнаружении ладогармонических особенностей, роднящих китайскую музыку с фольклором других народов.

**Объект исследования** – песенная традиция Китая в разнообразии существующих в нотации материалов аутентичных и современных образцов; предмет – мелос китайской народной песни в его связях с другими принципами вокального интонирования.

**Методы исследования.** Среди классических работ по теории мелодии укажем на исследования Д. Христова («Теоретические основы мелодии», 1980) [3] и Л. Дьячковой («Мелодика», 1985) [1], которые не утратили своего методологического значения для анализа мелодики как звуковысотного параметра смысла в музыке.

**Изложение основного материала.** В большинстве образцов современных китайских народных песен модалый принцип звуковысотной организации, характерный для народной музыки и европейской профессиональной музыки доклассического периода, соединяется с тональной системой европейской классической музыки.

Проиллюстрируем это на нескольких примерах.

В «Пастушьей песне» (другое название «Пастораль») в записи указана тональность G dur (переменный лад-тональность e moll). Однако более внимательное изучение музыкального материала позволяет сделать вывод о не столько характерном для европейской классико-романтической гармонии тяготении к какому либо единому тональному центру, сколько об опоре на несколько равноправных тонов устоев, а именно – **h**, **e**, **a** и **d** в экспозиции куплета, представляющего собой простую двухчастную форму A+B с восьмитактовым фортепианным вступлением, и **e** и **g** – во второй части. Эффект равноправия тонов достигается, во-первых, за счет того, что в вокальной мелодии отсутствуют хроматизмы и полутоновые тяготения к той или иной ступени, а в партии фортепиано – диссонирующие аккорды со своим разрешением. Во-вторых, каждый из указанных тонов периодически совпадает с сильной долей такта, а также оказывается выделенным за счет длительности: мелодическое движение нередко останавливается на них более, чем на 1 такт.

Мелодико-гармоническое содержание раздела А песни указывает на то, что его ладовая структура представляет собой *миксодиатонику*, сочетающую в себе звукоряды минорной пентатоники от **h** и от **e**, а также – звукоряд эолийского лада с нижним тоном **e**. Мелодия опирается на характерные пентатонические формулы – **h d e fis** (например, в т. 1 4), **e g a h** (в т. 5 8), в то же время в фортепианной партии появляется и тон **c** – терция минорного трезвучия от **a** – отсутствующий в минорной пентатонике, но являющийся ступенью эолийского лада от **e**.

Напомним, что пентатоника является одним из наиболее употребительных ладов китайской музыки (и традиционной, и современной популярной), однако она присутствует и в музыкальном фольклоре других народов. Эолийский лад встречается как в традиционной музыке разных регионов мира, так и в европейской музыке доклассического и постклассического периодов. Это позволяет говорить об универсальности определенных ладомелодических и гармонических структур, объединяющих музыку разных национальных культур.

В аккордике фортепианного споровождения песни присутствуют слабо выраженные черты гармонической функциональности, характерной для европейской классической гармонии. Так, первое предложение фортепианного вступления к песне, опирающееся на тона устои **h** и **e**, гармонизовано разложенным минорным трезвучием от **h** (т. 1–2) и, затем, минорным квартсекстаккордом – обращением минорного трезвучия от **e** (т. 1–2). Все напоминает плагальный оборот в тональности **h moll**:  $t-S_{64}$ . Однако, вопреки ожиданиям слуха, воспитанного на европейской тональной системе, следует не тоническое трезвучие **h moll**, но минорное трезвучие от тона **e**. Эта аккордовая последовательность не является в полном смысле слова классическим функциональным оборотом, а подчиняется модальной первооснове высотной организации песни.

Аналогичным образом гармонизовано и второе предложение вступления, с помощью плагальных оборотов. В т. 5–6 – звучит минорное трезвучие от тона **e**, далее – минорное трезвучие от тона **a** (т. 7–8), что дает в сумме quasi-функциональный оборот  $t-S$  в тональности *e moll*.

Раздел **В** «Пастушьей песни» опирается на несколько иную ладовую основу. Так, в теме опорными тонами мелодии, то есть тонами устоями, являются звуки **d**, **g**, **a** (т. 17–20). Гармонизация этой фразы разложенными мажорными трезвучиями от **g** (т. 17–18) и **a** (т. 19–20) свидетельствует об опоре на лидийский лад от тона **g**. Такты 22–24 (второе предложение раздела В) опираются на устои **e** и **g** и звукоряд мажорной пентатоники с нижним тоном **g**. Эта фраза гармонизован минорным трезвучием от **e** (т. 20–22) и мажорным – от **g** (т. 22–24).

Если принять во внимание и характер мелодического движения (а именно – то, что мелодия, как в вокальной, так и в инструментальной партиях, останавливается на тоне **g** на полтора такта), то эту мелоформулу можно мыслить как своего рода плагальную каденцию, где минорное трезвучие от **e** выполняет функцию слабой субдоминанты (=трезвучие VI ступени **G dur**), а мажорное трезвучие от **g** – функцию тоники. То, что именно тон **g** и мажорное трезвучие от него выполняют в этом разделе и в песне в целом функцию устоя (или тонального центра, утверждающегося в процессе развития),

свидетельствует и музыкальный материал коды. Здесь опорными тонами мелодии являются **g, e, a** и снова – **g**, в фортепианной партии соответствующими трезвучиями – мажорным от **g**, минорным от **e**, минорным от **a**, затем снова – мажорным от **g**.

Заключительные такты песни (27–31) представляют собой кадансовую мелодическую фразу, гармонизованную последовательностью аккордов, напоминающей плагальный аккордовый оборот: трезвучия от **e** (VI ступень тональности **G dur**), **a** (II ступень **G dur**), **g** (T). В целом в этой песне, несмотря на «островки функциональности», лад мыслится как звукоряд и «мелодия модель» (по Ю. Холопову [2, с. 97]), но не как система аккордов и их функциональных отношений («лад тонального типа» [там же]).

Весьма своеобразной является и звуковысотная организация песни «Мой цвет». Ключевые знаки в этом образце не выставлены. При этом мелодическое и гармоническое содержание пьесы указывают на достаточно причудливое взаимодействие модального и тонального принципов звуковысотной организации. Показательно с этой точки зрения развернутое фортепианное вступление (7 тактов), в котором в сжатом виде содержится весь тематический материал песни.

Первое построение (3 такта), относительно завершенное в мелодическом отношении, опирается на звукоряд ионийского лада от тона **c**; последний можно рассматривать и как звукоряд натурального **C dur**. Об этом свидетельствует и мелодическое, и гармоническое содержание данного построения, в котором признаки гармонической функциональности выражены несколько ярче, нежели в предыдущем образце. Так, в тактах 1–2 фортепианного вступления мелодия и сопровождающие ее голоса составляют по вертикали мажорное трезвучие от **g** (с пропущенным терцовым тоном), а затем – мажорное трезвучие от **c**. Оба трезвучия оказываются на сильных долях, и эта последовательность вполне может быть идентифицирована слухом как автентичный оборот **D T** в тональности **C dur**. О присутствии именно этой тональности свидетельствует дальнейшее гармоническое развитие: вторая доля (см. т. 2) гармонизована неполным (без квинтового тона) септаккордом от тона **e**, который затем, на сильной доле следующего такта, переходит в мажорное трезвучие от **f**. Так возникает *quasi* отклонение в субдоминанту (диатоническая

последовательность в тональности **C dur** – септаккорд III ступени и трезвучие субдоминанты). Затем следует последовательность аккордов, которая вполне может рассматриваться как D7 с секстой, разрешающийся в трезвучие VI ступени в **C dur**.

В основной теме (такты 5–6) представляют собой ясно выраженный автентический каданс в тональности **d moll**. Здесь бас движется по V, VII натуральной, затем VII# ступеням, возникает сначала натуральный, затем гармонический D7, переходящий в D56. Если ладогармоническое содержание вступления рассмотреть под углом модальности, тогда ладовой структурой этого напева оказывается миксодиатоника, соединяющая в себе звукоряды ионийского лада от **c** и дорийского лада от **d** с повышающейся в кадансе VII ступенью, а с точки зрения тонального принципа звуковысотной организации – как движение из тональности **C dur** в тональность **d moll**.

О наличии ясно выраженных функциональных отношений между аккордами свидетельствует наличие диссонирующих аккордов, которые получают разрешение (чего не наблюдалось в «Пастушьей песне»). О достаточно ясно ощущаемом тональном центре свидетельствует и дальнейшее гармоническое развитие: тематический материал фортепианного вступления повторяется на протяжении песни в неизменном виде трижды: в припеве, затем – фрагментарно – в инструментальном ригурнеле, разделяющем куплеты; и в коде, где комбинируются материал ригурнеля и припева; и во всех случаях присутствует автентический каданс в **d moll**.

Кроме того, кадансы в **d moll** с аналогичным гармоническим содержанием завершают и первое, и второе предложение куплета. Так, в тт. 9–10 – оборот  $D_{34}-T$ ; в тт. 15–16 устою **d** подводит плавный ход в басу от V ступени к I, гармонизованный следующим образом:  
 $d_{\text{нат.}}-D_2-t_6-D_{34}-T$ .

Несмотря на ясно ощущаемые тональный центр и функциональность гармонии, в этой песне и далее присутствуют модализмы. В куплете, как и в фортепианном вступлении, наряду с натуральным и гармоническим **d moll** присутствуют элементы дорийского лада от **d**, в мелодии куплета также слышны обороты, опирающиеся на звукоряд минорной пентатоники от **d**. Однако в целом



в этом образце тональный принцип звуковысотной организации все же преобладает над модальным.

В песне «Сузури Сури» («Песнь на воде») очевидна опора на классический тональный принцип звуковысотной организации (**A dur** ясно ощущается на протяжении всего тематического развития), в гармонии – влияния романтической и импрессионистической стилистики. Арпеджированные аккорды, красочные мелодические и гармонические фигурации в партии фортепиано ассоциируются с поздними произведениями Ф. Листа (например, пьеса «Фонтаны виллы д'Эсте» из цикла «Годы странствий»).

Инструментальное вступление начинается с красочного сопоставления тонического квартсекстаккорда с добавленным тоном *fis* (с функциональной точки зрения можно рассматривать и как  $VI_2$ ) и квинтсекстаккорда III ступени. Затем звучит  $DD_9$ , в полном соответствии с законами европейской классической гармонии разрешающийся в доминантовое трезвучие. Далее также обыгрывается доминантовая гармония (квинтсекстаккорд), который, однако, разрешается в тонический квинтсекстаккорд.

Тоника укрепляется с помощью автентических функциональных оборотов ( $T-D_7-DD-D-T$ ). Затем следует довольно протяженный (длиной в 13 т.) фрагмент, выдержанный практически полностью тонической гармонии (только единожды меняющейся на  $D_7$ ), изложенной в виде фигурации, колорированной добавленным тоном (*fis* – секстой). Такой способ фактурного решения напоминает о фортепианных произведениях Ф. Шопена, а принцип длительного «пребывания» в тонической гармонии – о сочинениях С. Рахманинова (вспомним, например, Прелюдию *D dur op. 23 № 4* или Музыкальный момент *Des dur op. 16 № 5*). В то же время, отсутствие активного гармонического развития, которое в европейской музыке является воплощением действенности, событийности, созерцательность, выражающаяся в точном или вариантном повторе тематического материала, в том числе гармонических структур, характерны и для большинства музыкальных культур Востока.

Только по окончании основного напева появляется краткое отклонение в параллельную тональность *fis moll*, и снова возвращается исходная тональность. С этого момента и до самого

завершения песни гармоническая вертикаль строится на чередовании тонических и доминантовых гармоний (лишь в т. 44 появляется трезвучие VI ступени). В этом образце модальный принцип звуковысотной организации практически отсутствует; можно говорить лишь об элементах модальности, которые выражаются в использовании побочных трезвучий и септаккордов.

В песне «**Давно здесь не был**» сочетаются тональный и модальный принципы звуковысотной организации. В этом песенном образце с самого начала и до конца выдерживается диатоника, основанная на звукоряде натурального **g moll** (или эолийского лада от **g**) с эпизодическими вкраплениями дорийского лада, а в заключительных тактах песни – даже фригийского (в кадансе используется натуральный  $d_{65}$  с пониженной квинтой). В то же время мелодия песни временами совершенно ясно очерчивает звукоряд минорной пентатоники с нижним тоном **g** (см.: т. 1).

Действие классического тонального принципа сказывается в том, что гармонический план пьесы основан на постоянном возвращении к устою **g** (в виде минорного трезвучия), оттеняемым натуральной доминантой (минорное трезвучие от тона **d**) и трезвучием натуральной VII ступени, которое также выступает здесь в качестве слабой доминанты. Помимо этого тоника подчеркивается и за счет использования плагальных кадансов (например, в т. 28 находим оборот  $S_{dur} - t$ ).

Обратим внимание на ярко диссонирующий аккорд –  $S_9$  с повышенной примой и ноной в басу (т. 75). Если рассматривать ладовую структуру песни с позиций модальности, то это – миксодиатоника, совмещающая в себе звукоряды эолийского, дорийского и фригийского ладов от **g** и минорной пентатоники с тем же нижним тоном. Однако, учитывая ясно выраженную гармоническую функциональность и тяготение к единому центру-устою **g**, основой звуковысотной структуры песни все же следует считать натуральный **g moll** с элементами дорийского, фригийского ладов и пентатоники.

Гармонический план данной лирической песни отличается от двух представленных выше образцов. Если «Пастушья песня» гармонизована одними трезвучиями (стиль аскетичный), в песне «Мой

цвет» использовались типовые для классической гармонии аккорды (хотя и с пропусками тонов или не совсем типичными удвоениями), то аккордика песни «Давно здесь не был» наиболее близка к ладо-гармонической стилистике музыки А. Бородина, и даже французских импрессионистов. Об этом свидетельствуют аккорды с внедренными тонами (например, **t** с тоном **c** в тт. 1,3 **d** с тем же тоном в тт. 4–5 и т.д.), а также трезвучия с пропущенной терцией, которые, благодаря фактурному изложению уже являются созвучиями нетерцово́й структуры – кварт- и квинтаккордами (тт. 25, 31). Ассоциация со стилистикой русских композиторов в произведениях на тему Востока возникает благодаря использованию побочных септаккордов I, IV ступеней и медианты (трезвучия III ступени). В этом образце сочетание тонального и модального принципов звуковысотной организации является наиболее органичным.

С точки зрения синтеза различных звуковысотных систем – тонального и модального принципов звуковысотной организации – представляет интерес песня «**Прекрасный город Кан Дин**». В нотном тексте обработки этой мелодии выставлены ключевые знаки тональности **G dur**, что подтверждает каданс песни в этой же тональности. И большая часть ее тематического материала тяготеет к этому тональному центру, однако, инструментальное вступление к песне начинается в тональности **C dur**, а устой **G dur** возникает лишь в заключительной фазе (т. 9).

Первые такты вступления звучат в тональности **C dur**; в т.4–5 находим автентический оборот **D<sub>7</sub>–T** в той же тональности. В то же время в первом предложении вступления встречаются и модальные элементы (побочное трезвучие VI ступени в т. 2), а также элементы переменного лада: в т. 6–7 последовательность из малого минорного септаккорда от **a** и мажорного трезвучия от **e**, сопоставляемую с тоникой **C dur**, можно рассматривать как **t** и **D** в **a-moll**. Далее мажорное трезвучие от **e** сопоставляется с мажорным трезвучием от **h**. Последний аккорд может быть трактован по-разному: как неразрешенная **D** в **E dur** или **e-moll** или как мажорное трезвучие III ступени в **G dur**, как своего рода доминанту в этой тональности, поскольку следующей гармонией как раз является ее тоника. Предыдущий аккорд – мажорное трезвучие от **e** – также можно

рассматривать не только как D тональности a-moll, но и как мажорное трезвучие III ступени в **C dur**. Иначе говоря, во вступлении к песне «Прекрасный город Кан Дин» наблюдается синтезирование классической тональности, модальности и расширенной тональности.

Примечателен с этих позиций и гармонический план коды, где красочная и функциональная стороны гармонии элементы разных звуковысотных систем взаимодействуют между собой. Так, переход от припева к коде выполнен вполне классически: D разрешается в T. Затем следует несколько необычная с точки зрения европейской классической гармонии аккордовая последовательность: T<sub>6</sub> сопоставляется с VI<sub>64</sub>, далее следует D, переходящая в D<sub>2</sub>, который, однако, не разрешается в тонический секстаккорд (T<sub>6</sub>), но переходит в VI<sub>64</sub>. На второй доле такта звучит доминантовый ундецимаккорд, разрешающийся не в тонику, а в трезвучие VI низкой ступени, которое затем переходит в тонику.

С функциональной точки зрения эта последовательность совмещает в себе функции прерванной каденции и заключительного плагального каданса. Как видим, в этом фрагменте красочно-фоническая сторона гармонии и модальный принцип равноправия ступеней превалируют над классической функциональностью при наличии отдельных элементов последней. Последующий гармонический план анализируемой песни построен по тонально-функциональному принципу. Тематическое развитие не выходит за рамки тональности **G dur**, на протяжении первых 5 тактов куплета выдерживается тонический органнй пункт, на который наслаиваются тоническое трезвучие с добавленными тонами, затем – D<sub>9</sub>. Из аккордов субдоминантовой группы используются септаккорды II и VII ступеней.

В песне «**Ночь в прерии**» явственно ощущается тональная опора. Гармонический план построен преимущественно на красочном чередовании тоники и трезвучия VI ступени с эпизодическими вкраплениями других аккордов. На протяжении песни несколько раз встречается плагальная каденция с альтерированной субдоминантой, последняя может рассматриваться и как элемент лидийского лада. В вокальной партии также прослеживаются и элементы модальности – фрагменты звукоряда мажорной пентатоники. Резюмируем: в этом

вокальном произведении тональный и модальный принципы звуковысотной организации сочетаются весьма органично. Общий гармонический колорит песни вызывает ассоциации с музыкой Н. Римского Корсакова (в частности, с третьей частью симфонической сюиты «Шехеразада»).

Песня «**Скажи от всего сердца**» опирается на классическую тональную основу (**C dur**) и функциональный гармонический план с ясными автентическими кадансами (например, полная каденция в фортепианном вступлении). Вместе с тем классический остов мелодии «подкрашивается» пентатоническими оборотами: трезвучия основных функций «подсвечены» добавленными тонами, используются также побочные септаккорды.

Фактура в некоторых моментах гармонизации насыщена последовательностями двойных нот (параллельными квартами), что создает дополнительный колорит. На протяжении всей песни царит диатоника, лишь в т. 13 находим краткое отклонение в **G dur**. С функциональной точки зрения финал песни разомкнут: последним аккордом является не тоника **C dur**, а доминанта с добавленным тоном **e**.

### **Выводы.**

1. Предпринятый анализ избранных народных китайских песен выявил специфику их ладогармонического содержания. Композиторы – авторы современной обработки аутентичных мелодий представили путь поиска синтеза различных звуковысотных систем и принципов звуковысотной организации. Среди них основными являются: архаическая диатоника, основанная на ладах традиционных музыкальных культур мира; модальный принцип; европейская функционально-гармоническая система; элементов расширенной тональности, заимствованной из опыта музыки рубежа XIX - XX вв.

2. По характеру взаимодействия перечисленных выше составляющих проанализированные образцы можно разделить на несколько групп:

а) песни, в которых модальный принцип звуковысотной организации преобладает над тонально-функциональным;

б) песни, в которых оба эти принципа действуют одновременно: например, на тональной основе возникают «модализмы»; либо на

модальной основе – тяготение к единому тональному центру (тоникальность);

с) песни, в которых тонально-функциональный принцип однозначно преобладает над модальным;

д) песни, в которых эти принципы «делят сферы влияния», действуя в разных разделах формы;

е) образцы песен, в которых модальный и тональный принципы находятся в органическом единстве, не разделяясь во времени и не подавляя друг друга.

Таким образом, китайский фольклорный материал может восприниматься слухом, воспитанным в других музыкальных традициях, совершенно адекватно, благодаря опоре на универсальные для всех музыкальных культур звуковысотные системы.

**Перспективы дальнейшего исследования темы.** В репертуаре китайских вокалистов представлена богатейшая палитра песенных образцов. Однако в отечественном музыкознании существует «белое пятно» относительно специфических особенностей мелодики и ритмики китайских песен, с одной стороны, а с другой – черт последних, которые бы роднили их с фольклорной и профессиональной музыкой других национальных культур.

## Литература

1. Дьячкова Л.С. Мелодика : Учебное пособие. Москва, ГМПИ, 1985. 96 с.
2. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Часть I. Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венского классицизма. Гармония эпохи романтизма. М. : Издательский дом «Композитор», 2005. 472 с.
3. Христов Д. Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии / пер. с болг., вступ. ст. и коммент. Е. Абызовой. Москва : Музыка, 1980. 256 с.

## References

1. Dyachkova L.S. (1985). Melodika : Uchebnoe posobie [Melodic: Tutorial]. Moscow, Russia: GMPI, 96.
2. Holopov Yu. N. (2005) Garmoniya. Prakticheskiy kurs. Chast I. Garmoniya epohi barokko. Garmoniya epohi venskogo klassitsizma. Garmoniya epohi romantizma [Practical course. Part I. Harmony of the Baroque era. Harmony era of Viennese classicism. The harmony of the era of romanticism]. Moscow, Russia: Composer, 472.

3. Hristov D. (1980). Teoreticheskie osnovyi melodiki. Opyit opisaniya analiticheskogo podhoda k otdelnoy melodii [Theoretical foundations of melody. Experience describing an analytical approach to a particular melody]. Moscow, Russia: Music, 256.