ИЗДАТЕЛЬСТВО ГРАМОТА

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2025. Том 18. Выпуск 4 | 2025. Volume 18. Issue 4
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Творческие стратегии Д. Шостаковича и симфоническая музыка Чжу Цзяньэра

Полозова И. В., Ван Сяоцин

Аннотация. Статья нацелена на выявление характерных стилевых черт симфонических полотен ведущего китайского композитора второй половины XX – начала XXI века, мастера симфонического письма Чжу Цзяньэра. В работе на основе анализа симфонических опусов китайского музыканта показывается, как на уровне отдельных элементов музыкальной драматургии (активное использование полифонических приемов развития в разработочных разделах формы, метод «снижения через жанр», очень важная роль ударных инструментов в оркестровой партитуре) и на уровне драматургии целого проявляются характерные признаки симфонического письма Шостаковича. Начиная с Третьей симфонии, Чжу Цзяньэр последовательно идет по своему пути синтеза традиций европейской культуры с национальной спецификой. Вместе с тем такие константные для Шостаковича черты стиля, как масштабность и концептуальность симфонических полотен, процессуальность становления музыкального материала и единство цикла, жанровая трансформация и индивидуализация тембровой палитры, оказываются весьма действенными. В результате, рассмотрев ключевые стилевые признаки симфонического творчества Чжу Цзяньэра, мы можем говорить о том, что творческие стратегии Шостаковича наиболее ярко проявляются в ранних произведениях Чжу Цзяньэра, его «Фестивальной увертюре» и Первой симфонии, а влияние Шостаковича прослеживается на уровне как отдельных приемов, так и драматургии целого.

EN

D. Shostakovich's creative strategies and Zhu Jian'er's symphonic music

I. V. Polozova, Xiaoqing Wang

Abstract. The paper aims to identify the characteristic stylistic features of the symphonic works by the leading Chinese composer of the second half of the 20th – early 21st century, the master of symphonic writing Zhu Jian'er. The study, based on an analysis of the Chinese musician's symphonic opuses, demonstrates how characteristic features of Shostakovich's symphonic writing are evident at the level of individual elements of musical dramaturgy (active use of polyphonic development techniques in the developmental sections of forms, the 'reduction through genre' method, and a highly significant role for percussion instruments in the orchestral score) and at the level of overall dramaturgy. Beginning with his Symphony No. 3, Zhu Jian'er consistently pursued his own path of synthesizing European cultural traditions with national specificities. Concurrently, such stylistic traits consistently found in Shostakovich's work as the monumentality and conceptual depth of symphonic canvases, the processual unfolding of musical material and the unity of the cycle, genre transformation, and the individualization of the timbral palette, prove to be highly effective. As a result, having examined the key stylistic characteristics of Zhu Jian'er's symphonic oeuvre, we can conclude that Shostakovich's creative strategies are most vividly manifested in Zhu Jian'er's early works, specifically his 'Festival Overture' and Symphony No. 1, and that Shostakovich's influence is traceable at the level of both individual techniques and the overall dramaturgy.

Введение

В центре проблематики данной публикации – параллели и влияние отечественного музыкального искусства, прежде всего творчества Д. Д. Шостаковича (50 лет со дня смерти которого мы отмечаем в 2025 году), на композиторскую деятельность видного китайского композитора-симфониста Чжу Цзяньэра (1922-2017), чье творчество представляет важный этап развития симфонической музыки в Китае в последние 50 лет.

Актуальность изучения творчества Чжу Цзяньэра определяется тем, что его симфоническая музыка отражает ключевые тенденции развития музыкальной культуры Китая во второй половине XX – начале XXI столетия.

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20250217

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Один из лидеров в области китайской симфонической музыки, Чжу Цзяньэр является автором 10 симфоний и ряда симфонических произведений в других жанрах. Значение его музыкального наследия для современников в Китае очень велико, а исследователи творчества композитора говорят о его произведениях как о «микрокосмосе истории китайской симфонической музыки» (施雪钧 [Ши Сюэцзюнь], 2024).

В нашей работе на основе анализа симфонических сочинений Чжу Цзяньэра мы выявим творческие параллели этого композитора с классиком отечественной музыки Д. Шостаковичем, что порождает следующие задачи: рассмотрение параллелей творческих судеб и биографии Д. Шостаковича и Чжу Цзяньэра (социальный аспект), анализ общих творческих стратегий в плане музыкальной драматургии, композиции, методов инструментовки (музыковедческий аспект).

Исходя из поставленных задач в работе применяется комплексный подход с использованием как собственно музыковедческих методов исследования (целостный анализ, стилевой анализ), так и методов источниковедения, компаративистики, историко-культурного анализа. В результате их использования симфонические произведения Чжу Цзяньэра рассматриваются не только с точки зрения их композиции, применения композитором отдельных стилевых приемов и средств, но и с точки зрения общекультурного контекста развития китайской симфонической музыки во второй половине XX – начале XXI века.

Материалом исследования послужили архивные документы из фонда личных дел Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Личное дело Чжу Цзяньэра), мемуары Чжу Цзяньэра и воспоминания о нем его современников (朱践耳 [Чжу Цзяньэр], 2015; 朱践耳 [Чжу Цзяньэр], 2022), эпистолярное наследие (Письмо С. А. Баласаняна…, 2015; Дмитрий Шостакович…, 2000), симфоническое наследие Д. Д. Шостаковича и Чжу Цзяньэра.

Теоретической базой исследования явились труды по истории и теории развития жанров симфонической музыки (Арановский, 1979), компаративные исследования в области истории музыки, методы социальной истории (余志强 [Юй Чжицян], 2008, с. 7-11; 戴嘉枋 [Дай Цзяфань], 2007, с. 1-15), а также аналитические методы современного музыкознания (Акопян, 2004; Арановский, 1979; Сабинина, 1976; 蔡乔中 [Цай Цяочжун], 2006; 施雪钧 [Ши Сюэцзюнь], 2024).

Практическая значимость данной публикации заключается в популяризации творчества Чжу Цзяньэра – одного из ведущих композиторов Китая второй половины XX – начала XXI века. Если на родине его музыка хорошо известна и популярна, то в мировом музыкальном пространстве она еще не стала широко резонансным явлением. Вместе с тем, как показывает исследование, симфонические опусы этого композитора остро современны как с точки зрения их содержания, так и в плане стилевого выражения: композитор говорит о глубинных проблемах духовного бытия человека, опираясь при этом, с одной стороны, на современные техники письма, а с другой – на богатейшую традиционную музыкальную культуру своей страны.

Обсуждение и результаты

Жизнь Чжу Цзяньэра в один из главных периодов его жизни оказалась тесно связанной с СССР и Московской консерваторией, где композитор обучался в классе профессора Сергея Артемьевича Баласаняна с 1955 по 1960 год. Обучение Чжу Цзяньэра в Москве совпало со временем серьезных обновлений в культурной жизни страны, молодой музыкант оказался погруженным в разнообразную музыкальную среду столицы, что, естественно, сказалось на его становлении как профессионального композитора. Об этом он пишет в своих мемуарах, упоминая не только личные впечатления от знакомства с русской и советской музыкой, но и ограниченность возможностей в изучении современных авангардных произведений в то время (朱践耳 [Чжу Цзяньэр], 2015, с. 38-65).

В годы учебы в Московской консерватории Чжу Цзяньэр формирует два творческих принципа, которым он будет верен всю свою жизнь: 1) «Изучить как можно больше современных, передовых композиционных законов и смело применять новые», – этот принцип, основанный на стремлении познакомиться с возможно большим числом современных произведений в разных стилях будет важным для Чжу Цзяньэра всю его творческую жизнь, композитор постоянно занимался своим самообразованием; 2) «Каждое произведение должно быть произведением искусства, которое не ограничивается применением чистой техники. Стремление к единению технологии и искусства», – установка, следование которой привело к серьезной концептуальной содержательности сочинений китайского композитора (朱践耳 [Чжу Цзяньэр], 2015, с. 38-65).

В период обучения в Московской консерватории большое влияние на становление Чжу Цзяньэра как композитора оказал Д. Д. Шостакович. Оговоримся, у нас нет свидетельств о личных контактах молодого китайского музыканта с Шостаковичем. Однако авторитет фигуры советского классика был велик и влияние его творческих стратегий на музыку китайского композитора явно ощутимо, хотя и опосредованно. Причин этого влияния как минимум две.

Во-первых, это безусловное лидерство Шостаковича в советской музыке 1950-1960-х годов, когда высота его авторитета была исключительна. Музыка композитора звучала даже после выхода печально известного Постановления ЦК ВКП(б) 1948 года «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», где ключевым посылом стала «борьба с формализмом» (этот эпизод из культурной жизни СССР документально и детально отражен в научном издании «Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917-1953» (1999) и глубоко концептуализирован и проанализирован в исследовании Е. Власовой «1948 год в советской музыке» (2010)).

Во-вторых, безусловно, внимательное изучение партитур Шостаковича присутствовало и в процессе обучения в классе композиции С. А. Баласаняна, высоко ценившего талант Дмитрия Дмитриевича и имевшего с ним дружественные творческие контакты. В эти годы Баласанян занимал пост заместителя председателя Комитета радиоинформации Министерства культуры СССР (1949-1954), когда он курировал музыкальное радиовещание и отвечал за музыкальные программы, звучащие в эфире, в том числе и музыку Шостаковича, о чем свидетельствует переписка двух музыкантов. С 1960 года Баласанян и Шостакович входят в состав сформированного Союза композиторов РСФСР, председателем которого был избран Шостакович, а Баласанян стал его заместителем (Дмитрий Шостакович..., 2000, с. 325). В любом случае знакомство с творческом Шостаковича было неизбежно в процессе пятилетнего обучения Чжу Цзяньэра в Московской консерватории.

Упоминание о влиянии личности Шостаковича и его музыки на современников и молодых композиторов мы находим в ряде воспоминаний и интервью. Приведем высказывание А. Шнитке о Шостаковиче в беседах с А. Ивашкиным: «Я не являюсь *сознательным* последователем (как, например, Борис Тищенко). Возьмем феномен формы Шостаковича – первое, что приходит в голову. Долгие развития, длинные кульминации – все это присутствует у меня не потому, что я *подражаю* Шостаковичу, но потому, что я вырос в среде, в атмосфере, связанной с его музыкой. И даже не вдаваясь в окончательную ценностью среды – у меня не было выбора, когда я складывался. И через Шостаковича я пришел к Малеру...» (Беседы с Альфредом Шнитке, 1994, с. 81). Представляется, что в случае с Чжу Цзяньэром мы имеем дело с аналогичным влиянием. О нем говорит и сам композитор в своих интервью (朱践耳 [Чжу Цзяньэр], 2015), об этом свидетельствует и его музыка.

Чжу Цзяньэр знакомится с музыкой Шостаковича еще в 1940-е годы, в период, предшествующий обучению в СССР, когда он в силу своей длительной болезни был прикован к постели и слушал много музыки. Как вспоминает китайский композитор, наиболее сильные музыкальные впечатления в то время на него произвела музыка П. И. Чайковского и Д. Д. Шостаковича, особенно его Пятая симфония. Не имея возможности изучить партитуры, молодой музыкант по слуху записывал отдельные фрагменты симфонии, стараясь глубже проникнуть в композиторский замысел (朱践耳 [Чжу Цзяньэр], 2015, с. 17). В последующие годы для китайского композитора и его современников актуальными оказались Десятая (1953) и Одиннадцатая симфонии (1957) Шостаковича, в которых китайские музыканты ощущали близость «инцидента на площади Тяньаньмэнь» – протестного движения в Пекине в 1989 году, главными участниками которого были студенты (朱践耳 [Чжу Цзяньэр], 2015, с. 88).

Изучение симфонического наследия Чжу Цзяньэра позволяет утверждать, что наиболее ощутимое влияние творческих стратегий Шостаковича прослеживается в сочинениях «московского» периода творчества и до конца 1980-х годов. В последующие годы композитор существенно раздвигает границы своего творчества, активно обращаясь к традиционной музыкальной культуре Китая, а также к новым композиторским техникам. В результате такой творческой эволюции очевидные параллели с симфоническими партитурами Шостаковича исчезают, при этом остаются важные принципы симфонического мышления, родственные для обоих композиторов, которые будут константными для сочинений Чжу Цзяньэра разных периодов творчества.

Так, китайский композитор сам указывал на тесную связь своей «Фестивальной увертюры» (1958) с драматургией сонатной формы Шостаковича (朱践耳 [Чжу Цзяньэр], 2015, с. 50), а его современники, высказываясь о Первой (1986) и Второй (1987) симфониях Чжу Цзяньэра, отмечали, что на композитора «слишком сильно повлияли определенные языки советского симфонического мышления... Слишком много отсылок к Шостаковичу, а собственная уникальная творческая индивидуальность автора недостаточно ярко выражена» (Цит. по: 朱践耳 [Чжу Цзяньэр], 2015, с. 128).

Проследим общность творческих стратегий советского и китайского композиторов и влияние музыки Шостаковича на стилистику симфонических сочинений Чжу Цзяньэра.

Прежде всего, на наш взгляд, Шостакович и Чжу Цзяньэр обладали рядом схожих личностных качеств, которые находят отражение в их сочинениях: глубокая интровертность, внешняя сдержанность в проявлении своих чувств, интеллигентность и предельная скромность. Друг Чжу Цзяньэра и дирижер ряда его симфонических сочинений Чэнь Сеян называл Чжу скромным и искренним человеком, при этом он говорил, что «такой нежный и утонченный человек обладает огромной внутренней силой, а музыка, которую он создает, великолепна» (陈燮阳... [Тесные связи Чэнь Сеяна...], 2022).

Шостакович и Чжу Цзяньэр, подобно барометрам, в своем искусстве отражали важные события современной истории страны и, главное, свое отношение к ним, пусть и на эзоповом языке. В музыковедческой литературе последних десятилетий проблематика жизни и творчества Д. Шостаковича и его времени, тема «композитор и власть», «композитор и его время» неоднократно становились предметом внимательного изучения, например, в исследовании К. Мейера «Шостакович. Жизнь. Творчество. Время» (1998), где автор ставит перед собой задачу рассмотрения жизни и творчества композитора в социокультурном контесте, поскольку «нелегко найти в истории музыки творца, в такой же степени обусловленного политическим, общественным и культурным контекстом ... Каждое значительное произведение Шостаковича обычно было откликом на конкретные события, происходившие в стране, так что его не без основанием называли “летописцем эпохи”» (Мейер, 1998, с. 3). Аналогичное сопряжение жизни китайского композитора и власти мы обнаруживаем в творчестве Чжу Цзяньэра. Он говорил: «Самое горькое в художественном творчестве – это то, что человек не может говорить правду. Если ты можешь говорить только против своего сердца, ты не сможешь написать настоящее произведение искусства... Я пишу только то, что хочу написать. Я не боюсь, что меня осудят

или отругают. Идите своим путем и позвольте другим говорить» (朱健儿… [Чжу Цзяньэр…], 1997). При этом и Шостакович, и Чжу Цзяньэр всегда стремились быть честными в своих музыкальных высказываниях.

Второй общностью их творческой судьбы оказывается близость жизненных реалий, в которых жили и сочиняли композиторы: длительная вынужденная самоцензура и необходимость отражения в музыке ведущих идеологических постулатов правящей партии. После обучения в Московской государственной консерватории Чжу возвращается в Китай, где получает назначение на работу в Шанхайский оперный театр в качестве композитора. Однако это был для него сложный жизненный этап, поскольку в конце 1950-х годов отношения между СССР и КНР серьезно осложняются и «советский след» в биографии Чжу оказывает негативное влияние на его композиторскую карьеру. Советская музыка на родине композитора подверглась ревизии, прежде всего это касалось жанров симфонической и хоровой музыки, которые оценивались как «буржуазная культура», «буржуазный декаданс». Еще больше ограничений распространялось на западноевропейскую музыку (余志强 [Юй Чжицян], 2008, с. 7-11).

В это время в Китае «музыка была инструментом политического служения… Что касается ее создания, то в качестве материала должны были использоваться традиционные народные мелодии, которые легко доступны и знакомы широкой публике. Значение слов должно быть ясным, а политические атрибуты – очевидными» (戴嘉枋 [Дай Цзяфань], 2007, с. 1-15). В биографии Шостаковича 1930-х – 1940-х годов нам хорошо известны аналогичные трагические события. Обоим композиторам пришлось адаптироваться к сложившимся культурным запросам, обоим пришлось думать о судьбе своих близких.

Взвешенная и острожная творческая стратегия Чжу Цзяньэра в годы Культурной революции позволила ему избежать агрессивной критики со стороны китайских властей. В целом, его творчество соответствовало новым эстетическим критериям. Однако Чжу не смог избежать серьезных личных потрясений. Так, его жена Щу Цюнь была обвинена в контрреволюционной деятельности, поскольку в годы своей юности она присоединилась к революции, а в последующее время, будучи директором начальной школы при Шанхайской консерватории, вынуждена была отвечать за свои мировоззренческие установки прошлого (蔡乔中 [Цай Цяочжун], 2006, с. 376-377). Естественно, что в данной сложной ситуации Чжу Цзяньэр должен был ориентироваться в творчестве на политические установки партии в области культуры и искусства, и интенсивность создания им новых сочинений резко сокращается.

Третьим важным общим параметром творчества этих музыкантов станет постоянный интерес к ведущему для Шостаковича и Чжу Цзяньэра жанру симфонии (произведения для музыкального театра в творческом багаже китайского композитора отсутствуют). Оба композитора-симфониста обращаются к жанрам симфонической музыки, где отражается эволюция творческого письма музыкантов, на протяжении всей жизни. В их наследии жанр симфонии индивидуализируется, приобретая в каждом новом опусе новые концептуальные и драматургические воплощения.

Так, все десять симфоний Чжу Цзяньэра оригинальны по композиции, драматургическому замыслу и исполнительскому составу: это симфонии чисто инструментальные (но со скрытой или явной программностью), симфонии с включением хоровых или сольных вокальных эпизодов, симфонии, по-разному проявляющие дихотомию «Восток – Запад», масштабные циклические композиции и камерные одночастные партитуры, по характеру изложения больше напоминающие монологическую пьесу, симфонии с солистом-инструменталистом и симфонии, воспроизводящие отдельные традиции китайского музыкального театра. Таким образом, в творчестве Чжу Цзяньэра, так же как и в симфоническом наследии Шостаковича, отражается важная для симфонии XX века тенденция отказа от канона, «утверждение права на сугубо индивидуализированный подход к проблеме жанра» (Арановский, 1979, с. 5).

Вместе с тем во всем симфоническом творчестве Чжу Цзяньэра присутствует понимание симфонии как концептуального жанра с постепенным раскрытием драматургического замысла, сквозным характером конфликта, обусловливающим единство цикла, что проявляется в наличии лейтмотивов, арочных связей, конфликтном противопоставлении разных образных сфер. Так же как и в симфониях Шостаковича, процессуальность в оркестровых партитурах Чжу Цзяньэра преобладает над экспозиционностью, дедукция – над индукцией, тематизм формируется постепенно и новые тематические элементы произрастают из уже изложенного материала.

Рассмотрим вышеизложенные драматургические принципы, характерные для творчества обоих композиторов, на примере Первой симфонии китайского композитора, созданной Чжу Цзяньэром в 1986 году и открывающей новый этап в его творчестве – этап поисков и экспериментов. Структура симфонии четырехчастна. Первая часть – сонатное аллегро с динамизированной репризой. Композитор обращается к конфликтному типу драматургии, создавая резкий образный и тематический контраст между основными темами экспозиции (как «смятение и противоречивость чувств»). Важную роль в драматургии части выполняет кода – после динамизированной и мощной репризы она представляет собой постлюдию – уход, истаивание тематического материала, что было свойственно симфониям Шостаковича: кода – не новый этап развития, а тихое послесловие, многоточие. Вторая часть симфонии – скерцо. На наш взгляд, в ее драматургии влияние симфонического мышления Д. Шостаковича прослеживается наиболее ярко, прежде всего его Восьмой симфонии (1994). Здесь как возникают слуховые аллюзии, так и присутствует общее агрессивное и механистическое токкатное звучание музыки крайних разделов скерцо. Токкатность, как точно отмечает Л. Акопян, «одна из пяти граней творческого облика Шостаковича» (2004, с. 236-237), становится важным жанром и в драматургии Первой симфонии Чжу Цзяньэра. Третья часть симфонии также вызывает устойчивые ассоциации

с медленными частями симфонических циклов Шостаковича. Это – монолог-исповедь, который постепенно переходит в диалог и полилог сольно звучащих инструментов. Наконец, финал симфонии имеет жизнеутверждающий посыл. Драматургия финала Первой симфонии Чжу Цзяньэра основана на противопоставлении действенной и героико-драматической образной сферы, с одной стороны, и сферы идеально-возвышенного, предельно гармоничного и чистого, с другой. Так, музыка медленного раздела (Lento, ц. 22-23) рисует образы идеального, светлого и гармоничного мира, лишенного конфликтов, страданий и борьбы, и резко контрастирует крайним разделам формы. Таким образом, финал построен на антитезе конфликтно-драматического, напряженного и идеально-возвышенного, чистого и гармоничного начал.

Первая симфония Чжу Цзяньэра характеризуется драматургическим единством цикла. Каждая часть является новой ступенью в раскрытии драмы, новым этапом конфликтного противопоставления. Цельность циклу придает и система тематических связей: в окончании второй части и в финале симфонии проходит тема главной партии из первой части, в репризе третьей части интонационный материал родственен побочной партии первой части, а в финале, помимо интонаций главной партии, в коде звучит хоральный эпизод, отсылающий нас к третьей части симфонии. Кроме того, отметим лейтинтонацию всей симфонии – это мотив восходящей кварты, который имеет исключительное значение для интонационной среды китайской музыки как гармоничный, чистый и устойчивый интервал. Можно говорить о том, что интонация восходящей кварты является лейтмотивом симфонического творчества Чжу Цзяньэра как лейтсимвол, лейтзнак композитора и становится интонационной доминантой многих его симфонических полотен либо их разделов. Таким образом, на уровне композиции и драматургии Первой симфонии Чжу Цзяньэр опирается на классический сонатно-симфонический цикл конфликтного типа с последовательным развитием концепции и единством образно-тематического развития, что было весьма характерно для симфонических партитур Д. Шостаковича.

Другим ярким признаком, характеризующим стиль Шостаковича, является прием «обличения через жанр», предполагающий жанровую трансформацию. Такой подход к работе с жанром мы обнаруживаем во второй части Первой симфонии Чжу Цзяньэра – скерцо, крайние разделы которого воспроизводят характер агрессивной токкаты, что вызывает стойкие аналогии с токкатой Восьмой симфонии Шостаковича, где композитор использует подобный метод, названный М. Сабининой «обличением через жанр» (1976, с. 220). Разительным контрастом в скерцо представлен средний раздел – хорал. Здесь мы также ощущаем «дух» Шостаковича. Чжу Цзяньэр в партии деревянных и медных духовых воспроизводит хоральную фактуру, на фоне которой звучит инородный тематический материал, резко несовпадающий с жанровым архетипом. В этом фрагменте композитор использует цитату, но тоже переосмысленную – это активная, решительная тема китайской революционной песни. В симфонии Чжу Цзяньэра маршевый и героический характер заимствованной песни приобретает деформированные черты: тема искажается за счет понижающей альтерации V и VI ступеней мажорного квартсекстаккорда, восходящих тират, а также метроритмической трансформации, в результате которой двухдольный маршевый ритм становится трехдольным с постоянным смещением акцентной доли (ч. II, ц. 17). Таким образом, аскетизм хорального звучания духовых, высокий этос его повествования буквально разъедается искореженной маршевой темой. И в этого рода инверсии, искажении проявляется влияние метода жанровой трансформации, столь характерного для Шостаковича-симфониста.

Еще одним следствием тщательного изучения Чжу Цзяньэром симфонических партитур Шостаковича становится активное использование полифонических приемов в развивающих разделах симфонии. Интерес к полифонии в творчестве китайского композитора сохраняется в течение всего зрелого периода, когда он создает свои симфонии (1987-1999). М. Арановский видит одну из причин повышенного внимания композиторов к полифоническому развитию в симфонии в стремлении к камерности симфонического жанра, вызванном тем, что «сложная система оппозиций цикла сводится к одной – “действование – медитация”» (1979, с. 180). Исследователь указывает, что «полифоническая ткань требует разреженного звукового пространства. Линия должна быть слышна. Поэтому избирается ограниченное число инструментов», музыковед указывает на камерные симфонии как вместилище полифонических приемов (Арановский, 1979, с. 180). Это наблюдение верно и для творчества Чжу Цзяньэра, который в своих симфониях постоянно экспериментирует с инструментальным составом, постепенно достигая максимальной камерности (Симфония № 7 (1994) – для пяти исполнителей на ударных инструментах или Симфония № 8 (1994) – для солирующей виолончели и ударных инструментов) и в них активно использует имитационную и контрастную полифонию.

Однако если рассмотреть полифонические формы или развернутые полифонические разделы в симфонической музыке Чжу Цзяньэра, то мы можем говорить о том, что достаточно протяженные полифонические разделы встречаются прежде всего в партитурах с большим составом оркестра. Особенно заметно использование полифонии в первых двух симфониях композитора и его «Фестивальной увертюре». Причем анализ партитур показывает, что Чжу Цзяньэр нередко в одном произведении делает акцент на конкретной полифонической форме или приеме развития. Например, в Первой симфонии, написанной в четырех частях, таким примером сквозной организации музыкальной ткани становится фугато, которое присутствует в разработочных разделах первой, третьей и четвертой частей. Фугато в развивающем разделе мы встречаем и во Второй симфонии (1987) (ц. 33), и в «Фестивальной увертюре», где центральная часть (тт. 148-229) представляет собой фугированное развитие основной темы экспозиции.

Другим важным полифоническим приемом развития тематической ткани у Чжу Цзяньэра становится канон, который находит разнообразное воплощение в сочинениях композитора. Как правило, канонические

проведения охватывают не все голоса партитуры. Обычно это от 2 до 5 оркестровых голосов, последовательно имитирующих интонационные звенья. Канонические разделы формы мы встречаем в первой и четвертой частях Первой симфонии. Особенно много канонических эпизодов во Второй симфонии, где канон выступает как средство динамизации и драматизации музыкальной ткани, приводящей к катастрофе (например, ц. 7-8, 10, 20-21, 23-24, 27, 29 и др.). Причем композитор нередко использует каноническое развитие, предполагающее наложение основного варианта темы и ее обращения. Такого рода зеркальный канон мы обнаруживаем во Второй симфонии (ц. 29). Интересный прием канонического развития присутствует в 4-й части Первой симфонии, где канон имеет сложную структуру: 1 раздел (ц. 6-7) представляет собой последовательное каноническое проведение темы, следующий раздел (ц. 8-10) – это канон той же темы, но в обращении, 3 раздел (ц. 12 и далее) – канон на другой теме, а в ц. 13 проводится тема и тема в обращении в контрапункте с первой темой, получившей канонической развитие ранее. Таким образом, каноническое развитие приобретает формообразующие признаки, когда мы можем наблюдать постепенную трансформацию исходного материала, приводящую к его напряженному кульминационному звучанию. И в этом каноническом развитии сопрягаются контрастные тематические элементы.

Наконец, затронем еще один очень важный для Д. Шостаковича и Чжу Цзяньэра аспект симфонической партитуры – оркестровку. Хорошо известно, что Шостакович экспериментировал с оркестровыми составами и тембрами на протяжении всего своего творчества и партитуры его симфоний, опер и балетов отражают как смелые тембровые решения и находки, так и вполне классические средства инструментовки. Эти же качества свойственны и симфоническим партитурам Чжу Цзяньэра. Причем сферы новаций композиторов имеют явные пересечения: это поиски разнообразного и активного использования ударных, а также выразительности и характеристичности духовых инструментов.

Остановим свое внимание на симфонических партитурах китайского композитора. Если его первые симфонические произведения опираются на классический парный состав оркестра, хотя и с большой функциональной нагрузкой духовых инструментов, то, начиная с создания Первой симфонии, Чжу Цзяньэр существенно расширяет тембровую палитру, в каждой последующей симфонии оркестровый состав не повторяется, а дополняется новыми инструментальными ансамблями и редко используемыми в симфоническом оркестре тембрами. Особенно это касается ударных инструментов. Так, композитор вводит звучание поющей пилы (musical saw) во Второй симфонии и громовой (металлический) лист (Trunder-sheet) в Шестой симфонии, хлопушку (frusta), сирены, маленький гонг, поющие чаши (cups and bowls), полицейский свисток, коровьи колокольчики, флексатоны, наборы колокольчиков (Chime-Bells) в Седьмой симфонии и т. д. Чжу Цзяньэр очень внимательно относился к тембровым новациям, давая подробные таблицы с указанием всех инструментов с возможными вариантами их замещения. Нередко композитор поручал этим инструментам развернутые сольные фрагменты.

Оригинальным примером значимости ударных в сочинениях Чжу Цзяньэра является Седьмая симфония, созданная для пяти перкуссионистов, где симфоническая концепция раскрывается исключительно средствами ударных инструментов. Безусловно, провозвестником рождения этой симфонии для ударных стал знаменитый Антракт из 1 действия оперы «Нос» (1927-1928) Шостаковича – один из первых образцов музыки для ансамбля ударных, где средствами этой оркестровой группы создается яркая и динамичная характеристическая сцена.

Начиная с Третьей симфонии «Тибет» (1988) Чжу Цзяньэр обогащает ударную группу за счет привлечения китайских традиционных инструментов. Назовем только некоторые из них: большой храмовый барабан (Large temple-blocks), предназначенный для религиозных церемоний, Lama drum – ударный инструмент, используемый в тибетских и монгольских монастырях ламами, барабаны Pai-gu и деревянные барабаны, китайские колокола, тибетские тарелки в Третьей симфонии; бамбуковая флейта – в Четвертой (1990). В Пятой симфонии (1991) добавляются китайский большой барабан (Chinese larga barrel drum), тибетские храмовые тарелки (temple cymbal), средние китайские тарелки (Cha-Cymbal), Tang Luo – маленький гонг пекинской оперы; в Седьмой симфонии (1994) – Bronze Qing (китайский ритуальный музыкальный инструмент из бронзы), Stone Qing (китайский ритуальный музыкальный инструмент из камня), маленький гонг, китайский большой барабан (Chinese Larga Drum), бамбуковые дощечки и др. К национальному колориту следует также отнести хоровые и сольные эпизоды поздних симфоний Чжу Цзяньэра, в которых воспроизводится традиционная манера пения китайской (пекинской) оперы.

Второй важной чертой оркестрового мышления китайского композитора является перераспределение иерархии оркестровых групп. В оркестровке Чжу Цзяньэра исключительно большое внимание отводится духовым и ударным инструментам, тогда как струнная группа часто подключается в моменты туттийного звучания, а оригинальный тематический материал в ней проводится реже, нежели у духовых инструментов. При этом китайский композитор использует широкую палитру духовых инструментов, прибегая к менее распространенным тембрам симфонического оркестра (например, контрафагот и бас-кларнет в 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10 симфонии, английский рожок в 1, 2, 5, 6, 9 симфониях, альтовая флейта в 3 и 6 симфонии, кларнет-пикколо в 1 симфонии, альт-саксофон в 9 симфонии). Нередко именно этим инструментам композитор поручает выразительные сольные фрагменты, подобно тому, как это делает в своих партитурах Шостакович. Так, духовой инструмент в партитурах Чжу Цзяньэра, как и в партитурах других композиторов-современников, является носителем яркого характерного образа, делающего тематический материал более эффектным и оригинальным.

Богатство тембровой палитры, наряду с многообразными современными исполнительскими приемами и сложным интонационным материалом, сочетающим двенадцатитоновость с элементами тональной организации, а также с опорой на традиционные тембровые и ладовые предпочтения, формируют уникальный звуковой мир симфонических полотен Чжу Цзяньэра, наполненный, с одной стороны, тонкой звукописью восточной

культуры, а с другой – тембровыми находками европейских композиторов-симфонистов. Безусловно, в этом случае говорить о формировании оркестрового мышления Чжу Цзяньэра только в связи с наследованием традиций советского симфонизма и, в частности, Шостаковича, не приходится. Но пристальный интерес к богатству и огромному выразительному потенциалу ударных инструментов, поиск характеристических черт тембровой выразительности в синтезе с современным интонационным мышлением и концептуальностью замысла, глубинной рефлексией – это то, что роднит партитуры Чжу Цзяньэра и Шостаковича.

Заключение

Итак, рассмотрев важные стилевые признаки симфонического творчества Чжу Цзяньэра, мы можем говорить о достаточно большом влиянии на него российской композиторской школы XX века, особенно творчества Д. Д. Шостаковича, на что и сам композитор указывал неоднократно. Творческие стратегии Шостаковича наиболее ярко проявляются в ранних произведениях Чжу Цзяньэра, его «Фестивальной увертюре» и Первой симфонии. «Фестивальная увертюра» является своего рода «китайским вариантом» «Праздничной увертюры» Шостаковича, что прослеживается в драматургии сочинения, характере тематизма и инструментовке, а также в общем торжественно-ликующем тоне музыки. В Первой симфонии Чжу Цзяньэра признаки симфонической драматургии Шостаковича выражены более индивидуализировано, как обобщение близких китайскому музыканту приемов симфонического письма. Влияние советского композитора прослеживается как на уровне отдельных приемов (активное использование полифонических приемов развития в разработочных разделах формы, работа с жанром (токкатность и метод «обличения через жанр» в хоральном разделе во 2 части), роль ударных инструментов в оркестровой партитуре и др.), так и на уровне драматургии целого. В последующих симфонических опусах Чжу Цзяньэра творческие стратегии Шостаковича тоже находят свое воплощение, но здесь уже зрелый китайский композитор органично синтезирует традиции европейской культуры с национальной спецификой. Вместе с тем такие константные для Шостаковича черты стиля, как масштабность и концептуальность симфонических полотен, процессуальность становления музыкального материала и единство цикла, жанровая трансформация и индивидуализация тембровой палитры, оказываются действенными и очень важными в творчестве выдающегося китайского композитора-симфониста и современника Шостаковича Чжу Цзяньэра.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в системном изучении китайской симфонической музыки, где роль Чжу Цзяньэра очень значительна. С одной стороны, этот мастер симфонии воплощает традиции русской симфонической школы, прежде всего Д. Шостаковича, с другой – в его музыке с каждым новым сочинением все более проявляется национальное начало. В этом отношении Чжу Цзяньэр отражает ключевые тенденции развития музыкальной культуры Китая последней четверти XX – начала XXI века, а стилевые признаки его симфонических партитур оказываются актуальными и релевантными для целого ряда китайских композиторов-симфонистов, таких как Ван Силинь, Тан Дун и многих других.

Материалы исследования | Research materials

1. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: 1994.
2. Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: 2000.
3. Личное дело Чжу Цзянъэра // Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных студентов. Ед. хр. 110. 22 л.
4. Письмо С. А. Баласаняна Чжу Цзяньэру. 23 августа 1962 г. // 朱践耳 朱践耳创作回忆录 上海音乐学院出版社，2015 年 (Чжу Цзяньэр. Мемуары о сочинении Чжу Цзяньэра. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2015).
5. 朱践耳. 朱践耳创作回忆录. 上海音乐学院出版社. 2015 (Чжу Цзяньэр. Мемуары о музыке. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2015).
6. 朱践耳. 朱践耳创作回忆录 卷头语.歌唱艺术, 2022 (Чжу Цзяньэр. Вспоминая о моем творчестве // Искусство пения. 2022. № 7).
7. 陈燮阳：我与朱践耳不可分割|纪念朱践耳诞辰百年 // 音乐周报. 2022年10月24日 (Тесные связи Чэнь Сеяна с Чжу Цзяньэром. К столетию со дня рождения Чжу Цзяньэра // Музыкальный еженедельник (Music Weekly). 2022. № 10 (24)). https://news.bjd.com.cn/2022/10/26/10197976.shtml
8. 朱健儿：给本文作者孙国忠的信，1997 年 1 月 14-17 日. 澎湃新闻 (Чжу Цзяньэр. Письма автору этой статьи – Сунь Гочжуну. 14-17 января 1997 г. // Новости Pengpai). https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_20335985

Источники | References

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004.
2. Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979.
3. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. М., 2010.
4. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917-1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999.

5. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: DSCH; Композитор, 1998.
6. Сабинина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976.
7. 施雪钧. 追梦人. 朱践耳传. 2024 (Ши Сюэцзюнь. Человек в погоне за мечтой. Биография Чжу Цзяньэра. 2024). https://www.nationalreading.gov.cn/hstj/wxys/202502/t20250208_884367.html
8. 蔡乔中. 朱践耳交响曲创作研究, 2006 (Цай Цяочжун. Исследование композиции симфоний Чжу Цзяньэра. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2006).
9. 余志强. 社会主义建设初步探索时期的中苏分歧研究. 湖北: 武汉理工大学, 2008 (Юй Чжицян. Исследование китайско-советских различий в изучении процесса социалистического строительства. Хубэй: Уханьский технологический университет, 2008).
10. 戴嘉枋. 沉重的历史回响 – 论中国"文革"音乐及其在新时期的影响. 南京艺术学院学报 (音乐与表演版). 2007. № 3 (Дай Цзяфань. Тяжелые исторические отзвуки – о музыке «культурной революции» в Китае и ее влиянии в новый период // Журнал Нанкинского института искусств (издание «Музыка и исполнение»). 2007. № 3).

Информация об авторах | Author information

RU

Полозова Ирина Викторовна[1], д. иск., проф.
Ван Сяоцин[2]
[1, 2] Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Irina Victorovna Polozova[1], Dr
Xiaoqing Wang[2]
[1, 2] Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

[1] *i.v.polozova@mail.ru,* [2] *952580738@qq.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 04.09.2025; опубликовано online (published online): 20.11.2025.

Ключевые слова (keywords): Чжу Цзяньэр; Д. Шостакович; симфонии Чжу Цзяньэра; симфонии Д. Шостаковича; драматургия; методы развития симфонического цикла; Zhu Jian'er; D. Shostakovich; symphonies of Zhu Jian'er; symphonies of D. Shostakovich; dramaturgy; development methods of the symphonic cycle.