

RU

Основные тенденции в развитии жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов 1940-1980-х годов

Синь Син

Аннотация. Цель исследования - определить особенности трактовки китайскими композиторами жанра скрипичного концерта в 1940-1980-х годах. Научная новизна заключается в том, что феномен скрипичного концерта в Китае впервые осмыслен комплексно в историческом контексте. В результате исследования доказано, что жанрово-стилевой моделью для китайских композиторов были европейские и русские концерты для скрипки с оркестром, созданные в конце XIX - начале XX века в стилистике позднего романтизма и неофольклоризма. В то же время определяются такие национальные особенности китайского скрипичного концерта этого периода, как коллективное авторство и идеологически-ориентированная программность.

EN

The Basic Tendencies of Violin Concerto Genre Evolution in the Creative Work of Chinese Composers of the 1940-1980s

Xin Xing

Abstract. The paper aims to identify the specificity of Chinese composers' interpretation of violin concerto genre in the 1940-1980s. Scientific originality of the study lies in the fact that Chinese violin concerto is for the first time analyzed in historical context. As a result, it is proved that Chinese composers adopted genre and style model of European and Russian violin concertos created at the turn of the XIX-XX centuries within the style trends of late Romanticism and neo-folklorism. The research findings are as follows: the author reveals national peculiarities of Chinese violin concerto of the 1940-1980s - collective authorship and ideological programmability.

Введение

Актуальность темы исследования заключается в отсутствии специальных исследований, посвященных комплексному изучению жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов. В то же время к настоящему моменту насчитывается более 80 произведений, написанных в этом жанре, многие из которых обрели успешную сценическую жизнь во всем мире. Можно утверждать, что скрипичный концерт стал одним из самых распространенных академических жанров в музыкальной истории Китая XX века.

Особое значение в истории формирования скрипичного концерта в Китае имеет период 1940-1980-х годов. Его выделение в качестве самостоятельного и значимого этапа, как показало исследование, является более точным, чем принято считать в китайском музыковедении. Дело в том, что периодизация скрипичного искусства в Китае второй половины XX основывается на общеисторической хронологии, связанной с действием той или иной политической системы. Так, композитор и педагог Цянь Жэньпин в труде «Скрипичная музыка в Китае» выделяет следующие периоды: 1) с 1949 по 1966 год (с образования Китайской Народной Республики до Культурной революции), 2) с 1966 по 1976 год (период Культурной революции), 3) с 1976 по 1999 год (Новое время). Подобному принципу следует в диссертации «Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар», написанной на русском языке, Му Цюаньчжи (2018), выделяя периоды развития национального репертуара.

Однако если переносить эту периодизацию на развитие жанра скрипичного концерта в XX веке, то оказывается, что она не отражает имманентно-музыкальных особенностей и основных значимых вех в развитии жанра. Поэтому целесообразным представляется выделение следующих периодов:

- 1) с 1944 по 1980 год;
- 2) с 1980 по 2000 год.

Граница первого периода объясняется появлением в КНР первого концерта для скрипки с оркестром Ма Сыцуна. К концу 1940-х и первой половине 1950-х относится появление первых образцов жанра в творчестве китайских композиторов. Хотя в период Культурной революции – с 1966 по 1976 год – развитие жанра претерпевает существенную трансформацию, по сравнению с начальным этапом, тем не менее, до конца 1970-х годов можно констатировать этап становления жанра. Созданные в промежуточный период – с 1978 по 1980-й год, – скрипичные концерты Ян Баочжи и Ху Хайлинь являются в какой-то степени отголоском стилевых тенденций периода 1950-1960-х годов. Результаты политики «Реформ и открытости» (объявленной на III Пленуме КНР), начавшейся в 1978 году, стали заметны в содержании творчества китайских композиторов только в 1980-е годы, чем объясняется временная граница второго периода. Это этап принципиально нового видения перспектив развития национального скрипичного искусства в целом и жанра скрипичного концерта в частности. Для него характерна профессиональная зрелость создаваемых китайскими композиторами (работающими в стране и за рубежом) концертов и их стилистическая определенность.

В статье применяется комплекс общенаучных методов, в том числе историческая реконструкция в целях воссоздания картины становления и развития жанра скрипичного концерта в Китае; структурно-типологический метод для определения стилевых особенностей скрипичных концертов китайских авторов и выявления разных направлений в развитии жанра в Китае; компаративный метод в целях выявления особых признаков жанра в сравнении с аналогичными образцами европейского скрипичного концерта.

Материалом исследования послужили более чем 20 скрипичных концертов, самыми значимыми из которых являются Концерт для скрипки с оркестром № 1 F-dur Ма Сыцуна (马思聪) (1944), Концерт для скрипки с оркестром «Лян Чжу» (梁祝, 1959) Чэнь Гана и Хэ Чжаньхао (陈钢, 何占豪) и Концерт-каприз для скрипки с оркестром «Красная гвардия Хунху» (洪湖赤卫队随想曲, 1964) А Кэцзяня (阿克俭).

Теоретической базой исследования стали труды российских специалистов, изучающих музыкально-теоретические проблемы стилей, жанров и форм – М. Арановского, Б. Асафьева, В. Бобровского, М. Бонфельда, М. Михайлова, В. Медушевского, Е. Назайкинского, В. Ценовой, Л. Березовчука, О. Соколова, С. Гончаренко, Е. Польдяевой, Т. Старостиной, Н. Гуляницкой, С. Гончаренко, Н. Тавриловош; проблемы исторического музыкознания – Л. О. Акопяна, М. С. Высоцкой, Г. В. Григорьевой, Р. И. Куницкой, Р. Морган и П. С. Хансен; теории и истории скрипичного искусства – Б. Гутникова, В. Григорьева, Г. Фельдгуна, Л. Ауэра, Л. Гинзбурга.

Практическая значимость заключается в возможности использовать результаты исследования в учебном процессе – в вузовских курсах «История исполнительского искусства», «История музыки стран Востока», «Современная музыка», «Анализ музыкальных произведений», а также на курсах повышения квалификации музыкантов-педагогов; в научной деятельности – в качестве исходного материала для исследования тем, связанных с развитием скрипичного искусства в странах Востока; в исполнительской практике.

Основная часть

Скрипичные концерты китайских композиторов объединяют две основные особенности, отличающие их от западной музыки этого периода, – коллективность и программность.

Идея коллективного создания скрипичных концертов абсолютно чужда западной профессиональной традиции. Это явление – порождение эпохи, общественной атмосферы, отражение важности совместного подхода к освещению «актуальных тем», средство показать политическую солидарность (Чу, 1999). Но нельзя не признать, что коллективное творчество нивелировало проявления оригинальности.

Действительно, создание коллективных концертов было связано с идеологическими установками. В 1942 году в Яньане (延安) Мао Цзэдун выступил с речью о необходимости примкнуть к позиции пролетариата и народа работникам литературы и искусства, поставив свою деятельность на службу политике партии (Мао, 1975, с. 3). Это событие побудило композиторов к выражению в своей музыке национальной идеи.

Была и вторая причина обратиться к коллективному творчеству. Дело в том, что композиторское мастерство и знание особенностей струнного исполнительства в тот период были достаточно низкими, поэтому разделение труда облегчало задачу. Так, один автор создавал основу композиции, другой – занимался оркестровкой, третий – продумывал тональный и гармонический план, четвертый – сочинял партию скрипки и так далее. В то же время композиторы тесно сотрудничали друг с другом: обсуждали детали, давали друг другу советы и т.д. Ярким примером коллективного творчества можно считать Концерт «Лян Чжу» Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана.

Все коллективные скрипичные концерты программны, причем их содержательная направленность абсолютно ясно указывает на идеологические постулаты. С появлением Концерта «Лян Чжу» (1959), созданного сотрудничеством музыкантов Чэнь Ган и Хэ Чжаньхао, в китайской музыке начинается эра программного скрипичного концерта, доминирование которого наблюдается в творчестве китайских композиторов до настоящего времени. Наличие программы – одна из заметных особенностей китайского профессионального музыкального искусства. Именно через название слушатель имеет возможность судить о национальной принадлежности композитора, причем музыкальный материал в большей или меньшей степени апеллирует к фольклорному тематизму (Гребнева, 2011, с. 287-288) (1) (здесь и далее нумерация в круглых скобках – Примечания. – С. С.).

Практически все китайские концерты обладают узнаваемостью и конкретностью образности. Так, в Концерте «Лян Чжу» в звуках воплощен сюжет народной легенды, четыре арии с известным каждому человеку в КНР содержанием представляют основные образы в Концерте-капризе «Красная гвардия Хунху».

Необходимость последовательного звукового воплощения сюжета нашла выражение в композиции произведений: в одночастной сонатной форме без побочной партии в репризе в концерте «Лян Чжу», в сонатно-фантазийной форме в концерте «Красная гвардия Хунху». Неслучайно Му Цюаньчжи видит определенное сходство концерта «Лян Чжу» и с романтическим одночастным концертом, и с жанром симфонической поэмы, на что указывает наличие «развивающихся и видоизменяющихся сквозных музыкальных тем» (Му, 2018, с. 138).

Тематизм в китайских скрипичных концертах образно-конкретный и ясный, а его возвышенно-романтический тон напоминает о европейской музыке XIX века. Драматические диалоги, собственные скрипичным концертам западноевропейской романтической традиции (Л. Шпор, А. Вьетан), тоже прослеживаются в китайских скрипичных концертах данного периода, однако они имеют ярко выраженный национальный колорит. Так, диалог скрипки и виолончели в Концерте «Лян Чжу» символизирует общение двух влюбленных (см. Пример 1).

Пример 1. Диалог скрипки и виолончели в «Лян Чжу»

The image shows a musical score for a dialogue between violin and cello. It consists of six staves. The first two staves are for the Violin (V-no solo) and Cello (V-c). The next two staves are for the Violin (V-no solo) and Cello (V-c). The final two staves are for the Violin (V-no solo) and Cello (V-c). The score includes dynamic markings such as *mf*, *mf molto espr.*, and *tutti*. There are also performance instructions like *8va* and *mf*.

Поэтическую идею в западноевропейской музыкальной традиции принято акцентировать, как правило, контрастным сопоставлением музыкальных тем, напротив, философия конфуцианства и даосизма предписывает умеренность и отсутствие «крайностей» в любых проявлениях человеческого поведения («золотая середина», 中庸之道). Именно поэтому в характере китайского тематизма, в том числе и в жанре скрипичного концерта, можно выделить такую черту, как «нейтральность» (что идентично значению «гармоничности»). Это в определенной степени объясняет, почему западные критики в Концерте Ма Сыцзуня не видели драматических коллизий (Шнеерсон, 1952, с. 21). Очевидно, однако, что это наблюдение касается отнюдь не всех китайских скрипичных концертов.

Ли Цзити в монографии «Введение в анализ музыкальной структуры произведений китайских композиторов» поднимает вопрос об особенностях ментальности своего народа, которые находят прямое отражение в профессиональном музыкальном творчестве. Как правило, в основе композиций китайских народных музыкантов лежит принцип комбинирования ранее созданного музыкального материала, в котором фактически заложен готовый музыкальный образ. Суть такого типа творчества заключается в выборе напева из имеющегося в бытовании арсенала и его комбинировании с другими, в результате чего (или благодаря переложению для другого инструмента) получается «новый художественный продукт» (Ли, 2004, с. 240). Эти традиции находят определенное преломление и в китайском скрипичном концерте до 1980-х годов: наиболее ярко в Концерте-капризе «Красная гвардия Хунху» с его заимствованным тематизмом (см. Примеры 2а и 2б), отчасти в Концерте «Лян Чжу» с прямыми цитатами народной музыки.

Пример 2а. Фрагмент из Концерта-каприса для скрипки с оркестром «Красная гвардия Хунху»

The image shows a musical score for a fragment from the Concerto-Caprice 'Red Guard'. It consists of two staves. The top staff is for the Violin (V) and the bottom staff is for the Cello/Double Bass (V-c). The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*. There are also performance instructions like *7* and *mf*.

Пример 2б. Ария «Песня Красной гвардии Хунху»

The image shows a musical score for an aria 'Song of the Red Guard'. It consists of a single staff for the Violin (V). The score includes dynamic markings such as *f*.

Из-за господства монодии в китайской музыке фактически до XX столетия игнорировались гармонические средства, что не давало в полной мере раскрыть многообразие, заложенное в ее природе. Цзэн Чжиминь (曾志忞) считает, что одноголосная китайская музыка не стала лучше из-за отсутствия в ней гармонии (Фэн, 2007, с. 66). Путь, который избрали китайские композиторы, показал, что гармоническое богатство, заимствованное из европейской романтической традиции, не противоречит национальному тематизму, а органично дополняет его, придавая концертному жанру особый колорит. Так, гармоническая основа главной темы экспозиции Концерта для скрипки с оркестром F-dur Ма Сыцзюна (см. Пример 3) представляет собой сочетание *фа гун-лада* (цин-юэ 清乐, F-G-A-C-D-F) (2) с *цин-цзюэ* (清角, \flat B) и *бянь-гуном* (变宫, E). При этом опора на традиционный лад не противоречит гармонии оркестрового сопровождения, состоящей из трезвучий и септаккордов Фа мажора.

Пример 3. Главная тема экспозиции Концерта для скрипки с оркестром F-dur

Аналогичную ситуацию демонстрирует главная тема (тема любви) из Скрипичного концерта «Лян Чжу» (см. Пример 4): мелодия солирующей скрипки построена на пентатоническом *ре чжи-ладе* (D-E-G-A-B), в то время как аккомпанемент арфы основывается на традиционно европейской последовательности аккордов функционального типа.

Пример 4. Главная тема («тема любви») из Скрипичного концерта «Лян Чжу» в экспозиции

Каденции в концертах рассматриваемого периода в основном формировались на основе пассажного изложения главных мотивов или тем. В них использовались виртуозные технические приемы, свойственные европейской романтической музыке, например аккорды, двойные ноты, флажолеты и др. Кроме того, композиторы применяли национальные техники (gliss), идущие от исполнительства на народных инструментах и оперного интонирования и часто имеющие театральный характер.

Место каденции в композиции целого часто обусловлено программным содержанием музыки. Так, в Концерте Ма Сыцзюна единственная каденция появляется перед кодой первой части и выполняет функцию обобщения, в то время как первая каденция в Концерте-капризе «Красная гвардия Хунху» появляется уже во вступлении, а в ее рамках складываются характерные интонации последующих тем. В Концерте «Лян Чжу» логика появления каденций тесно связана с разворачиванием заданного программой сюжета.

Если в европейском скрипичном концерте изучаемого периода оркестр все более тяготеет к камерности, и состав из 12-15 музыкантов воспринимается как партнер скрипки, а не как ансамбль солистов (Гребнева, 2011, с. 93-94), то для китайских скрипичных концертов характерна масштабность состава оркестра и его красочность, обусловленная следованием постромантическим и неофольклорным традициям европейской музыки конца XIX – первой половины XX века. Показателен в этом отношении Концерт Ма Сыцзюна, в исполнении которого принимает участие более чем 40 музыкантов, и двойная экспозиция которого очень напоминает о Концерте И. Брамса (3). Функции оркестра сводятся, по большей части, к сопровождению, красочному фону, на котором расцветает виртуозная скрипичная партия. Тутти парного состава с расширенной медной духовой группой звучит в первом разделе, в дальнейшем музыкальном развитии группа медных духовых инструментов подключается в особенно драматичные и кульминационные моменты. Композитор использует 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона и тубу (подобное характерно для европейских и русских концертов начала XX века (4)), что позволяет ему создать прочную басовую опору и придать звучанию энергичность.

Что касается ударной группы в оркестровке концертов, то ее роль заключается в основном в создании национального колорита. Так, в Концерте «Лян Чжу» используется народный ударный инструмент *баньгу* (板鼓) (5), а добавление арфы и фортепиано в Концерте «Лян Чжу» окутывает лирические темы трогательным хрустальным флером (подобные приемы характерны, например, для неофольклорного стиля Б. Бартока в первом скрипичном концерте (1908), где используются две арфы). Струнная группа традиционно участвует в исполнении лирических тем и часто сопровождает солиста, что сглаживает присущий европейскому концерту эффект соревнования солиста и оркестра, способствуя, напротив, ощущению их единства.

Заключение

Если западноевропейский скрипичный концерт с начала XX века до 1980-х годов испытал на себе влияние самых разных стилевых направлений (импрессионизм, неоклассицизм, неоромантизм, символизм, авангард), то в китайском профессиональном творчестве композиторы придерживались в основном романтической и неофольклорной тенденций. В то же время в этот период они «присматривались» к иным стилям, проходя своеобразный этап «обучения» на опыте передовых музыкальных культур. В целом можно утверждать, что жанр скрипичного концерта окончательно сформировался; композиторы в полной мере освоили все его структурные компоненты, в том числе закономерности сонатной формы с характерным для жанра каденционным разделом, овладели оркестровкой, приемами скрипичной техники, научились воплощать особенности национального содержания с помощью языкового арсенала европейской и национальной музыкальной культур.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы связаны с изучением основных тенденций в развитии жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов в последующий период (с 1980 года по настоящее время).

Примечания

(1) Среди примеров внедрения национального тематизма в концертный жанр: «Испанский концерт» (Х. де Манен, 1923), «Итальянский концерт» (М. Кастельнуово-Тедеско, 1926), «Неаполитанский концерт» (В. Риети, 1928), «Румынский концерт» (С. Голестан, 1933) и др. Программность западных концертов первой половины XX века предстает на уровне названий в самых обобщенных формах. Например, «драматический» концерт Е. Хубаи (1907), «Романтические» концерты Р. Дзандонаи (1919) и Ж. Дандело (1944), “Concerto giocoso” Ж. Мартинона (1942). Нередко программные указания европейских концертов рождены более философско-эстетическими, нежели конкретно-визуальными стимулами: «Памяти Ангела» А. Берга (1935), “Offertorium” С. Губайдулиной (1980) (Гребнева, 2011, с. 287-292).

(2) *Цин-юэ* строится на основе пентатоники с добавлением *цин-цзюэ* (расстояние чистой кварты от главного тона) и *бянь-гун* (расстояние большой септимы от главного тона).

(3) Ассоциации с Брамсом не случайны. По воспоминаниям Гуан Боцзи, Ма Сыцун прекрасно знал это произведение, так как исполнил его на выпускном экзамене в Париже (Гуан, 1989, с. 16).

(4) Например, Скрипичный концерт № 1 Б. Бартока (1908), Скрипичный концерт № 1 С. Прокофьева (1917), Скрипичный концерт П. Хиндемита (1939) и др.

(5) *Баньгу*, национальный ударный инструмент, известен со времен династии Тан (618-907), когда он бытовал под названием *цзеу* (节鼓). С периода династии Цин (1636-1912) *баньгу* широко используется в китайской опере как ведущий инструмент оркестра.

Источники | References

1. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2011.
2. Му Цюаньжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дисс. ... к. иск. / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Н. Новгород, 2018.
3. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая. М.: Гос. муз. изд., 1952.
4. 储望华. «集体创作”的年代» (Чу Ванхуа. Эпоха «коллективного творчества» // Научный вестник Искусства фортепиано. 1999. № 4).
5. 冯长春. «中国近代音乐思潮研究» (Фэн Чанчунь. Основные тенденции развития китайского музыкального искусства в новое время. Пекин: Изд-во Народной музыки, 2007).
6. 关伯基. «论马思聪的F大调小提琴协奏曲» (Гуан Боцзи. Отзыв о Концерте для скрипки с оркестром F-dur Ма Сыцуна // Научный вестник Синхайской консерватории. 1989. № 1).
7. 李吉提. «中国音乐结构分析概论» (Ли Цзити. Введение в анализ структуры в китайской музыке. Пекин: Изд-во Центрального консерватории, 2004).
8. 毛泽东. «在延安文艺座谈会上的讲话» (Мао Цзэдун. Выступления на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани. Пекин, 1975).

Информация об авторах | Author information**RU****Синь Син**¹¹ Юго-западный университет Цзяотун, КНР**EN****Xin Xing**¹¹ Southwest Jiaotong University, People's Republic of China¹ 732014593@qq.com**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 15.10.2021; опубликовано (published): 20.11.2021.

Ключевые слова (keywords): жанр скрипичного концерта; китайские композиторы; коллективность; программность; XX век; violin concerto genre; Chinese composers; collective character; programmatic nature; XX century.