

На правах рукописи

Синь Синь

Синь Син

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ
КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2022

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки»

Научный руководитель: **Приданова Елена Владимировна**
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки»
доцент кафедры истории музыки

Официальные оппоненты: **Зенкин Константин Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П. И. Чайковского»,
проректор по научной работе,
профессор кафедры истории зарубежной
музыки

Никитенко Оксана Борисовна
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Российский
государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»,
доцент кафедры музыкального
воспитания и образования

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Дальневосточный
государственный институт искусств»

Защита состоится _____ 2022 года в ___ часов ___ мин. на
заседании диссертационного совета Д 210.030.02 на базе ФГБОУ ВО «Ни-
жегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» по адресу:
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО
«Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном
сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки» <http://nnovcons.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 2022 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Среди европейских инструментальных жанров скрипичный концерт — один из самых востребованных в творчестве китайских композиторов. К настоящему времени насчитывается более 80 произведений этого жанра, написанных преимущественно в XX веке, многие из которых получили не только национальную, но и мировую известность. Европейские и азиатские исполнители высоко оценивают талант китайских композиторов и делают заказы на скрипичные концерты (таковы, например, предпосылки создания произведений Ван Силяня, Чэнь Гана, Чжун Синьмина, Ду Минсиня).

Несмотря на успешную сценическую судьбу, в китайском музыковедении вопросы трансплантации жанра на национальную почву изучены недостаточно: кроме рефератов и очерков в периодической печати с анализом отдельных скрипичных концертов китайских авторов, специальных исследований на эту тему не существует (основная часть литературы посвящена истории скрипичного искусства в Китае). Причина этого явления видится в позднем становлении жанра в китайской профессиональной музыке (первый концерт, принадлежащий китайскому композитору, появился в 1944 году) и, соответственно, запоздании в его осмыслении китайскими исследователями. Их интересы, в основном, сосредоточены на изучении проблем национальной музыки. Вероятно, по той же причине и в российском музыкознании жанр скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов до сих пор не изучался. Выше-сказанное обусловило актуальность избранной для исследования темы.

Траектория интенсивно меняющейся общественной жизни, существенно влияющей на творческий процесс китайских композиторов, во-многом инициировала появление различных трактовок жанра скрипичного концерта. На первых этапах его становления основой стали модели европейского скрипичного концерта, но в ходе развития они обновлялись, насыщались национальным колоритом, в том числе, благодаря специфическим приемам инструментальной выразительности, почерпнутой из фольклора. Поэтому важно обозначить влияния западной и китайской традиций на развитие жанра в новых культурных условиях и выявить его стилевые модификации.

Скрипка по своим акустическим характеристикам — инструмент, близкий китайским национальным смычковым инструментам. В силу культурных установок китайский слушатель находит в звучании скрипки национальный колорит, поэтому скрипичная музыка представляет собой благодатный материал для исследования преломления национальных традиций в профессиональной музыке. Сам процесс ассимиляции скрипки (европейского инструмента, корни которого восходят к древнеазиатскому инструментальному искусству) и, соответственно, развития жанров скрипичной музыки в Китае является исторически значимым.

Степень научной разработанности темы

Проблеме исторического развития жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов в российском музыковедении практически не уделено внимания. Особенно это касается концертов, созданных в последнее 20-летие XX века и позже. Значимым шагом в этом направлении стала диссертация Му Цюаньчжи, обобщающая становление и развитие скрипичного искусства в Китае. В ней осуществлен музыкально-теоретический анализ двух наиболее известных концертов китайских авторов (Чэнь Ган, Хэ Чжанхао «Лян Чжу», Го Вэнцзинь «Туюнь»). Вопросы программности на материале скрипичного концерта «Лян Шанбо и Чжу Интай» рассматриваются в статье Су Юйчэн (на украинском языке).

Естественно, что более обширно область исследования китайского скрипичного концерта представлена в китайском музыковедении. В монографии Ван Миньхэ собраны сведения о композиторах и истории создания некоторых скрипичных концертов. Монография Е Юнле, посвященная жизни и творчеству Ма Сыцуня, содержит исторические подробности о создании скрипичных произведений композитора. Ряд работ носит аналитический характер — это статьи Ван Вэй, Гуан Боцзи, Дуань Лэй, Инь Суфэнь, Лю Цзясинь, Лян Маочунь, Линь Сяомин, Лю Юньян, Цю Юй, Фэн Синьсинь, Хуан Инцзе, Хэ Янань, Цао Синлянь, Цянь Жэнькан, Цзун Цзянь, Цзинь Цзяньминь, Чжао Цзяньсюе, Чэнь Тао, Чжань Юн, Чэн Явэй, Шан Лили, Шэнь Юе, Ян Хэпин, Яо Шань. Наибольший интерес для раскрытия темы работы представляют научная статья Цзун Цзяна (Концерт «Легенда об олене» Цзун Цзяна и Хэ Дуна), а также магистерские работы Цао Синляня (Скрипич-

ный концерт Ван Силяня), Чэнь Тао (Концерт «Ван Чжаоцзюнь» Чэнь Гана), Хуан Инцзе (Концерт «Красивая моя родина» Чжун Синьмина). Тем не менее, эти разрозненные данные не складываются в единую картину, поскольку в работах отсутствует общая методология изучения жанра, отдельные факты не обобщены и не систематизированы с позиций выявления закономерностей становления и развития жанра скрипичного концерта в музыке китайских композиторов.

Упоминания о скрипичных произведениях в контексте творчества известных китайских композиторов на русском языке встречаются в работах Лю Цзюньли, В. Н. Юнусовой.

Вопросы претворения стиливых особенностей в западноевропейском скрипичном концерте представлены в работах на китайском языке — Ван Даньдань, Ло Цинь, Цянь Ипин, Яо Япин, Лян Ханьянь, в рефератах Ван Вэйна, Лю Наньцзюнь, Чжан Минь, Чжан Юн; и на английском языке М. Т. Роудс, М. Стейнберг, Х. Энтони. Теоретические проблемы жанра скрипичного концерта осмыслены в труде Дж. Кермана, написанном на английском и переведенном на китайский язык, развернутой статье на английском языке П. К. Симона. Эстетические проблемы жанра концерта раскрываются в статье Хань Чжунэнь.

Жанровая и стиливая проблематика скрипичного концерта в творчестве европейских, российских и американских композиторов подробно разработана в российском музыкознании. Разным ее аспектам посвящены исследования А. Анисимова, А. Ширинского, А. Булатовой, А. Волкова, В. Холоповой, В. Солнцева, Л. Раабена, Ю. Хохлова. Наиболее масштабным исследованием последнего десятилетия является докторская диссертация И. Гребневой, посвященная теоретическим и историческим проблемам развития жанра скрипичного концерта в европейской музыке XX века. Широкий спектр проблем рассматривается в диссертациях и статьях на русском языке о развитии жанра инструментального концерта — А. Алексеева, А. Уткина, Е. Дукова, М. Тараканова, О. Зароднюк. Теоретические вопросы, связанные с данным жанром (концертирование, театральность, соревновательность, диалогичность, виртуозность), раскрываются в работах В. Макарова, И. Кузнецова, А. Климовицкого, Т. Курышевой, И. Ямпольского.

Музыкально-теоретические проблемы стилей, жанров и форм, имеющие отношение к заявленной теме и составляющие методологическую основу работы, рассматриваются в работах российских музыковедов — М. Арановского, Б. Асафьева, В. Бобровского, М. Бонфельда, М. Михайлова, В. Медушевского, Е. Назайкинского, Е. Царевой, В. Ценовой, Л. Березовчука, Т. Левоу, О. Соколова, С. Гончаренко, Г. Крауклиса, К. Зенкина, Е. Польдяевой, Т. Старостиной, Н. Гуляницкой, С. Гончаренко, Н. Гавриловой, С. Савенко, Т. Кюрегян. Музыкально-теоретические вопросы фольклора, имеющие определенное отношение к теме, нашли отражение в работах И. Земцовского, Г. Головинского, Н. Гаврилова и др.

Развитие скрипичного концерта в определенной национальной среде вызывает необходимость исследования вопросов, связанных с китайской традиционной музыкой, а именно с китайскими музыкальными ладами, формами, жанрами, особенностями инструментария и исполнительскими традициями. Этой теме посвящены исследования на китайском языке: Ван Яохуа, Ду Ясюн, Лю Сюэянь, Ли Юэжун, Ли Сиань, Сян Ян, Сан Хайбо, Цзян Миндун, Чжао Сяонань, Чэнь Шуан, Хуан Юньчжэнь, Яо Ицзюнь, а также на русском языке — В. Н. Юнусовой, Пэн Чэна, Т. Б. Будаевой, О. Б. Никитенко, У Ген-Ира, Чэнь Ин, Ю. П. Медведевой.

Вопросы теории и истории скрипичного исполнительства, являющиеся неотъемлемой составляющей настоящей работы, содержатся в трудах на китайском (Фань Элунь, Хэн Ли, Цзюй Цихун, Лю Чжун, Лю Янь, Сюэ Сунмэй), включая те из них, которые знакомы китайскому читателю в переводе с английского Дж. А. Фрахта, К. Флеша, Р. П. Морган и П. С. Хансен, и русском языках (Б. Гутникова, В. Григорьева, Г. Фельдгуна, Л. Ауэра, Л. Гинзбурга). Проблемы оркестровки освещены в работах А. Карса, С. Кустерка, Ю. А. Фортунатова, Ю. Златковского и других авторов.

Объект и предмет исследования

Объект исследования — жанр скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов XX века.

Предмет исследования — стилевая эволюция китайского скрипичного концерта в аспекте диалога культур.

Материал исследования можно разделить на несколько групп:

1. Нотные тексты концертов китайских композиторов для скрипки с оркестром. Несмотря на то, что имеются сведения о создании более 80 скрипичных концертов, для исследования сегодня доступны далеко не все эти партитуры, поскольку во времена тяжелых социальных катаклизмов (особенно в период Культурной революции) многие произведения были утеряны, сохранились лишь упоминания или описания этих концертов разной степени подробности. Кроме того, многие произведения, созданные в этот период, достаточно быстро потеряли актуальность из-за идеологической ограниченности содержания и невысокого профессионального мастерства композиторов. Наконец, часть скрипичных концертов современных авторов не опубликована из коммерческих соображений, о них также имеются лишь косвенные свидетельства. Таким образом, исходя из принципов доступности нотных текстов и их художественной ценности, для подробного анализа были выбраны 16 произведений, в достаточной мере репрезентирующих особенности трактовки жанра скрипичного концерта китайскими композиторами.

2. Аудио- и видеозаписи скрипичных концертов в исполнении китайских и зарубежных скрипачей (Ван Цзямина, Г. Шахам, Э. Хемсинга, Э. Штрейфа, Линь Чжаоляна, Люй Сыцина, Нин Фэна, Н. Такако, Тянь Сюе, Хуан Мэнла, Хэ Дуна, Чжоу Цзуньсяня, Юй Лины, Яо Юй).

3. Интервью с композиторами Го Вэньцином, Ду Минсином, Тан Дуном, Чэнь Ганом, опубликованные в периодической печати КНР.

4. Документальные материалы по творчеству композиторов Ван Силяна, Ма Сыцуна, Цюй Сяосуна.

5. Видеофильмы и видеointервью с Е Сяоганом, Тан Дуном.

Цель и задачи исследования

Цель диссертации — историко-теоретическое осмысление процесса становления и развития скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов XX века.

Поставленная цель определила спектр задач:

1. На основе работы с архивными и опубликованными источниками составить перечень скрипичных концертов китайских композиторов XX века;

2. Обозначить основные вехи развития скрипичного искусства в Китае, значимые для формирования жанра скрипичного концерта;

3. Разработать и обосновать периодизацию процесса становления и развития жанра скрипичного концерта;

4. Определить основные особенности в развитии жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов в 1944–1980-е годы;

5. Выявить музыкально-стилевую новизну трактовки жанра китайскими композиторами в 1980–2000-е годы.

Научная новизна исследования обусловлена малой разработанностью темы в научной литературе.

В диссертации впервые:

1. Систематизирован перечень скрипичных концертов, созданных китайскими авторами в XX веке.

2. Представлена историческая эволюция жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов XX века.

3. Обозначена специфика претворения китайских национальных театральных, музыкальных и литературных форм в жанре скрипичного концерта.

4. Выявлено влияние на жанр китайского скрипичного концерта программности.

5. Введен в поле исследовательского внимания ряд ранее не изученных произведений китайских композиторов.

Теоретическая и практическая значимость исследования

Результаты настоящей работы могут быть использованы:

– в преподавании таких дисциплин в системе высшего музыкального образования, как «История исполнительского искусства», «Современная музыка», «Анализ музыкальных произведений», «Специальный инструмент (скрипка)», а также на курсах повышения квалификации для музыкантов-педагогов;

– в научно-исследовательской деятельности как методологическая основа для изучения проблематики развития скрипичного искусства в целом, и в странах Востока, в частности;

– в концертно-исполнительской практике.

Методологическая база исследования

В диссертации использован комплекс общенаучных методов и методов, применяющихся в современном музыковедении:

1) историческая реконструкция (при воссоздании картины становления и развития скрипичного концерта в Китае);

2) структурно-типологический подход (для определения стилистических особенностей скрипичных концертов китайских авторов и выявления разных направлений в развитии жанра в Китае);

3) сравнительный метод (при выявлении особых признаков жанра в сравнении с аналогичными образцами европейского скрипичного концерта);

4) герменевтический анализ (для осмысления идейно-содержательной стороны композиций).

Построение концепции работы базируется на методах исследования крупных специалистов, исследующих 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. Польшевой, Т. Старостиной, Н. Гуляницкой, Н. Гавриловой, И. Гребневой; исторического музыковедения — Л. Акопяна, М. Высоцкой, Г. Григорьевой, Р. Куницкой, Р. Морган и П. С. Хансен; теории и истории скрипичного искусства — Б. Гутникова, В. Григорьева, Г. Фельдгуна, Л. Ауэра, Л. Гинзбурга.

Положения, выносимые на защиту:

1. Становление скрипичного искусства в Китае происходило под влиянием европейского академического музыкального искусства с учетом социально-политических событий внутри страны.

2. Развитие жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов XX века происходило в два этапа: первый период охватывает 1944–1980-е годы; второй период начинается в 1980 году и продолжается по настоящее время.

3. На первом этапе стилистика творчества китайских композиторов была обусловлена идеологическими причинами и коллективным творчеством. Программность концертов этого периода основана на сюжетах, отражающих идеи патриотизма и антифеодализма; в композициях преобладает одностанная форма

с опорой на принцип сонатности; в партии солиста соединяются принципы европейской виртуозной техники романтического типа и приемы игры на китайских народных инструментах; преобладает парный состав оркестра, роль которого, в основном, является аккомпанирующей; преобладающие типы импровизационных каденций солиста — пассажный, мотивный и тематический.

4. На втором этапе сформировалось два стилевых направления в развитии жанра, которые по степени радикальности новаций можно определить, как обновление традиции и авангард. Традиционализм китайских авторов скрипичных концертов XX века связан с утверждением позитивного и гармоничного мироощущения при опоре на апробированные композиционные модели, при этом стилевое обновление осуществлялось с помощью отдельных элементов композиционных техник и форм, характерных для западноевропейской музыки XX века. Авангардное направление сформировалось в недрах эстетики «Новой волны», связанной с синтезом древних национальных традиций и авангардных техник письма (алеаторики, сонорики, серийности и т. д.).

5. В целом, для китайских скрипичных концертов характерно преломление элементов традиционной культуры, которое проявляется в аспектах музыкальной эстетики, образного содержания и исполнительских приемов.

6. Программность является характерной особенностью большинства китайских скрипичных концертов. Эта особенность прослеживается не только в период освоения жанра, так как является типологической особенностью китайской профессиональной инструментальной музыки периода становления, но и в последующее время. Программность оказала существенное влияние на формирование композиционных особенностей концерта.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Достоверность результатов диссертации обусловлена опорой на широкий круг фундаментальных источников на русском, китайском и европейских языках.

Диссертация обсуждена на заседании кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки в 2022 году. Ее основные положения были пред-

ставлены на конференциях: «Музыкальное образование и наука» (Международная научно-практическая конференция, Н. Новгород, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2017); «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика» (III Международная научная конференция, Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова совместно с Голландским институтом в Санкт-Петербурге и Союзом композиторов Санкт-Петербурга, 2020).

Основные положения диссертации отражены в 7 публикациях, из них 4 — в журналах, включенных в перечень ВАК при Минобрнауки РФ.

Структура исследования состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и трех приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обозначены актуальность темы и степень ее научной разработанности, объект, предмет, материал исследования; сформулированы цель и задачи исследования; выявлена его научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методологическая база; представлены положения, выносимые на защиту, обозначена степень достоверности результатов исследования.

Первая глава — «Культурно-исторические предпосылки появления жанра скрипичного концерта в Китае» — носит обобщающе-контекстный характер. По сравнению с существующими исследованиями, здесь уточняются некоторые исторические сведения о становлении и развитии скрипичного искусства в Китае, достоверность которых подкрепляется ссылкой на исторические документы и новые исследования китайских музыковедов. Кроме того, акцент сделан на тех особенностях скрипичного искусства, которые проливают свет на причины появления жанра скрипичного концерта в Китае.

В *параграфе 1.1. «Становление скрипичного искусства до XIX века в контексте общественно-политических реалий»* отмечено, что скрипичное искусство появилось в Китае во второй половине XVI века и связано с деятельностью миссионеров-иезуитов. В конце XVII века миссионер Л. Пернон создал первый в Китае оркестр; в первой половине XVIII века Т. Педрини написал 12 сонат для скрипки и цифрованного баса. До 40-х годов XIX века центром скрипичного искусства был китайский императорский двор. Почитание традиций и отрицание западных ценностей долгое время тормозило развитие скрипичного искусства.

Параграф 1.2. «Популяризация жанра в концертной жизни Китая во второй половине XIX – начале XX века» освещает вопросы формирования музыкальной осведомленности публики. Интерес к профессиональному искусству других стран (Европы, России) активизируется после поражения в двух Опиумных войнах благодаря распространению в Китае западных культурных ценностей. Концертная жизнь страны приобретает разнообразные формы благодаря, прежде всего, появлению оркестров, укомплектованных по западному образцу. В программах выступлений — в

числе прочих академических жанров — появляется и скрипичный концерт. Так, в 1892 году любительский симфонический оркестр исполнял скрипичные концерты Л. Бетховена, концерт № 8 Л. Шпора a-moll. На данный момент можно утверждать, что это одно из первых упоминаний в документах об исполнении скрипичного концерта в Китае.

Благодаря деятельности профессионального коллектива — Шанхайского муниципального оркестра (1879–1949) — жанр скрипичного концерта утверждается в ряду концертных программ. Дирижер Р. Бак, руководивший коллективом с 1907 по 1918 годы, познакомил китайскую публику с образцами жанра эпохи классицизма и романтизма (Моцарт, Мендельсон, Брух, Сен-Санс и др.). Под руководством не менее талантливого музыканта Марио Пачи в период с 1919 по 1942 годы оркестр способствовал формированию новых эстетических представлений у юных слушателей и у взрослой аудитории. Дирижер пополнял оркестр национальными исполнительскими кадрами, привлекал китайских солистов, занимался популяризацией творчества молодых китайских композиторов.

В этот период в репертуаре коллектива появляются барочные образцы жанра, а также произведения современных композиторов. Так, в 1936 году был исполнен Концерт для фортепиано с оркестром G-dur композитора русского происхождения, проживающего в Китае, А. Авшаломова. Перечень исполненных оркестром произведений приведен в Приложении 2.

Свое дальнейшее укрепление в китайской культуре скрипичный концерт получает благодаря музыкальному образованию, чему посвящен *параграф 1.3. «Скрипичный концерт в системе профессиональной подготовки музыкантов»*. Рассматривается деятельность наиболее значимых институций: Первая Харбинская музыкальная школа (1921), Музыкальная исследовательская ассоциация Пекинского университета (1922), Высшая музыкальная школа имени Глазунова (1925), Шанхайская государственная консерватория (1927) и др. Следуя немецким и советским образцам, авторы программ подготовки скрипачей в этих учебных заведениях предусматривали освоение жанра концерта во всем его стилевом разнообразии: от барокко до романтизма. Показателем уровня

подготовки является факт исполнения студентами Концерта для скрипки с оркестром D-dur П. И. Чайковского.

Завершает главу **параграф 1.4. «Первые образцы скрипичных жанров в творчестве китайских композиторов»**. Работа в других жанрах позволила китайским композиторам понять принципы западного музыкального мышления, освоить специфику скрипичного исполнительства. Среди наиболее значимых в этом направлении опытов — произведения Ма Сыцуна — автора пьес, сонат, рондо, сюит и др., написанных в классико-романтических традициях с элементами национальной стилистики. Так, одно из наиболее известных его произведений для скрипки — «Колыбельная» — отмечено появлением народно-песенного тематизма на основе национальной ладовой системы и использованием характерных исполнительских приемов (например, глиссандо портаменто в духе национального струнно-смычкового инструмента эрху). Эти особенности были впоследствии развиты в его Первом скрипичном концерте.

Во **Второй главе — «Основные тенденции в развитии жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов с 1944 по 1980 годы»** — предложена периодизация становления и развития жанра и освещены особенности первого этапа этого процесса (**параграф 2.1. «Культурно-исторические условия и проблема периодизации»**). Выявлено, что в процессе освоения жанрово-стилевых закономерностей, авторы обращались к классико-романтической модели концерта: трехчастный цикл с характерным темповым соотношением частей (быстро-медленно-быстро), написанных соответственно в формах сонатного аллегро, трехчастной формы и рондо (в числе других характерных формообразующих принципов жанра — двойная экспозиция и каденции солиста). На близость к европейским романтическим моделям указывает принцип сквозного развития драматургии: прием аттаса между частями, наличие сквозных тем и мотивов, свободное чередование темпов. Кроме того, связь с романтическим концертом ощущается в лирическом характере мелодизма, в виртуозной трактовке солирующего инструмента, в использовании разнообразных приемов романтической техники (двойные ноты, аккордовая техника, пассажи, тремоло, широкий регистро-

вый охват). Данные особенности характерны для непрограммного концерта и проанализированы на примере *Концерта для скрипки с оркестром F-dur Ма Сьцунуна (параграф 2.1. «Непрограммные скрипичные концерты»)*.

Вторую группу сочинений этого периода объединяет стремление к программности, о чем подробно рассказано в *параграфе 2.3. «Программные скрипичные концерты»*. Если говорить о «сюжетной» составляющей скрипичных концертов первого этапа, то она практически во всех случаях замыкается на теме родины и патриотизма: концерты «Моя родина» Сюй Юаньчжи (1959), «Новая сельская песня» (农村新歌) Ван Мина (1964), «Чуаньцзян» Ян Баочжи (1978), «Тунсянцин» Ху Хайлиня (1979), «Кэ Сян» Дин Чжино и Чэнь Гана (1974). Идейная составляющая концертов периода Культурной революции приобретает выраженную политическую окраску («Цзяоян» Хэ Чжаньхао, Го Юйчунь и Дин Чжино, «Седая девушка» Ян Лицина, «Вытри слезы» Ли Яодуна и др.).

Особенности программно-концертного рассмотрены на примере подробного анализа произведений *Хэ Чжаньхао, Чэнь Ган «Лян Чжу», А Кэцзянь «Красная гвардия Хунху»*. Сюжетный тип программности на уровне тематизма проявляется в обращении к китайской народной песенной и оперной музыке, которая свободно преломляется в основных темах сочинений. Помимо материала, отсылающего к конкретному первоисточнику и позволяющего воссоздать в воображении осведомленного слушателя текст народной песни или оперную сцену, в музыке могут возникать отсылки к вокальному интонированию или звучанию народных инструментов, что также исходит из стремления к образной конкретизации музыкального содержания. Национальный колорит отражается в партии скрипки с ее возможностями имитировать особенности национальной речи (шэнюнь — рифмованное окончание предложений, различного рода глиссандо).

На уровне композиции программность реализуется в рамках одночастной формы, совмещающей в себе признаки европейской сонатности с элементами китайских форм и трактованной в русле романтической поэчности. Если говорить о формообразовании отдельных частей, то они зависят от стремления воплотить ту или иную сюжетную сцену или коллизию. Так, главная партия первой

части концерта «Лян Чжу», отражающая эпизод обучения главных героев в школе, имеет достаточно сложную структуру: это трехчастная форма с рондообразной средней частью, троекратное повторение рефрена в которой призвано «рассказать» о трех годах обучения в школе. Таким структурным способом авторы музыки выделяют отдельную «главу» в общем временном сюжете произведения. В концерте «Красная гвардия Хунху», основанном на музыкальном материале одноименной оперы, отказ от следования определенному сюжету приводит к обращению к жанру каприса с его акцентами на эффекте неожиданности, контрастами, меньшими по сравнению с другими крупными жанрами масштабами.

Программность реализуется и темброво-инструментальными средствами. Так, широкий образно-эмоциональный спектр чувствований двух главных действующих лиц легенды в «Лян Чжу» претворен в тембрах солирующей скрипки и виолончели (ее партию исполняет концертмейстер виолончельной группы).

В целом, несмотря на значительные художественно-эстетические достижения, можно отметить, что программность в этот период в некоторой степени компенсировала недостаток композиторского мастерства. Стремление передать музыкальными средствами развитие сюжета становилось причиной композиционно-драматургических «швов»: нередко между разделами формы или в моменты передачи тематического материала от солиста оркестру возникают недостаточно логично выстроенные связки-переходы. Отсутствие необходимого творческого опыта и теоретических знаний у молодых китайских деятелей, развивающих искусство того периода, кроме того, провоцировало на объединение композиторов и исполнителей, рождая феномен коллективного творчества. В этот период китайские композиторы «присматривались» к стилям, что можно охарактеризовать как своеобразный этап «обучения» на опыте передовых музыкальных культур, наиболее близким и понятным для их мироощущения, для того чтобы в следующий период — после 1980-х годов, использовать их возможности в новых интерпретациях и другом контексте.

Основные тенденции в развитии жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов с 1980 года по настоящее время рассмотрены в двух последующих главах на примере кон-

церов, в которых с разной степенью радикальности использовались техники современной композиции. По этому принципу они сгруппированы условно по двум направлениям: обновление традиции и авангард.

Глава 3. «Жанр скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов с 1980 года по настоящее время: обновление традиции» — объединяет произведения, отмеченные позитивным и гармоничным мироощущением (слияние человека с природой), присущим восточным национальностям, которое реализовано в музыке с помощью уже апробированных ранее средств: европейских структурных и языковых компонентов, закономерностей программной музыки, национального музыкального материала или его отдельных элементов при общем обновлении музыкального языка.

Глава содержит девять аналитических очерков: *Цзун Цзян, Хэ Дун Концерт для скрипки с оркестром «Легенда об олене», Ду Минсинь Первый концерт для скрипки с оркестром, Ма Сыцун Концерт для двух скрипок с оркестром, Чэнь Ган Концерт для скрипки и оркестра «Ван Чжаоцзюнь», Чжун Синьмин Концерт для скрипки с оркестром «Красивая моя родина», Ду Минсинь Концерт для скрипки с оркестром № 2, Гуань Найчжун Концерт для скрипки с оркестром «Любовь к Северу», Чжан Нань Концерт для скрипки с оркестром D шан-лад «Поэма Красная река», Ся Лян Концерт «Фантазия» для скрипки с оркестром.*

Скрипичные концерты традиционного направления при всей новизне музыкальной выразительности объединяет эстетическая установка на прекрасное, выраженное, прежде всего, в мелодичности музыкального материала, а также стремление к национальному колориту. Можно сказать, что дух «восточного романтизма» 1944–1980-х годов трансформировался в «восточный постромантизм». Большое влияние на них оказали ранние скрипичные концерты, особенно «Лян Чжу» (принципы мелодического диалога в «Ван Чжаоцзюнь» Чэнь Гана, «Легенде об олене» Цзун Цзян, Хэ Дун, подражание традиционным китайским инструментам в Первом скрипичном концерте Ду Минсинь, образы природы в «Поэме Красная река» Чжан Нань, драматические картины в Концерте «Фантазии» Ся Лян и т. д.)

Под влиянием программности все более свободно трактуется музыкальная форма целого, все более явно выраженным становится синтез с другими жанрами — фантазией, поэмой, рапсодией («Легенда об олене» Цзун Цзяна, Хэ Дуна, Концерт «Фантазия» для скрипки с оркестром Ся Ляна, концерты Ся Ляна и Чжан Наня). С другой стороны, появляются образцы циклической структуры — трехчастные или двухчастные концерты (например, «Чуаньцзян») — либо концерт, наоборот, становится частью «сверхцикла» (Концерт для скрипки с оркестром in B Хуан Анлуня).

Программность, при сохранении ориентации на национальные ценности, теряет свою идеологическую ограниченность. С содержательной точки зрения, здесь развивается тематика народных легенд и исторических событий («Легенда об олене», «Ван Чжаоцзюнь»), воспевается Родина и китайский народ («Красивая моя родина», «Любовь к северу», «Чуаньцзян»), появляется философская направленность («Поэма Красная река»). Кроме того, в ряде концертов название подчеркивает его звуковысотную оригинальность (Концерт для скрипки с оркестром D шан-лад, Концерт для скрипки с оркестром in B (Violin Concerto in B)).

Говоря о соотношении солиста и оркестра, можно отметить, что со временем в концертах традиционной направленности (начиная с «Ван Чжаоцзюнь», 1986) усиливалась роль солиста, его партия усложнилась, насытилась более сложными элементами виртуозной техники. Свойственная европейскому концерту соревновательность между солистом и оркестром, на первых этапах развития жанра проявлявшаяся мало, со временем усиливается.

В трактовке оркестра в сочинениях традиционной направленности лидирует струнная группа, группы духовных инструментов со временем приобретают все более колористическую окраску («Легенда об олене», «Красивая моя родина», «Поэма Красная река», Концерт-фантазия Ся Ляна). Расширяется секция ударных инструментов, прежде всего, за счет добавления все большего количества народных инструментов.

В Главе 4 «Скрипичный концерт периода с 1980 года по настоящее время в творчестве китайских композиторов авангардного направления» подробно проанализированы четыре крупных сочинения, каждому из которых посвящен отдельный па-

раграф: *Го Вэньцзин Концерт для скрипки с оркестром «Туюнь»*, *Тан Дун Концерт для скрипки с оркестром «Из Пекинской оперы»*, *Ван Силинь Концерт для скрипки с оркестром*, *Ван Цян Концерт для скрипки с оркестром «Опус 0»*. Показано, что композиторы авангардного направления усложняют, прежде всего, идейно-концептуальную сторону концерта. Ее философская направленность делает музыку сложной для восприятия широкой публикой. Соединяя приметы разных культурных традиций, композиторы-авангардисты заостряют конфликт между ними, усиливают трагическое противостояние человека и мира, «естественного» и «искусственного» («Туюнь», «Из Пекинской оперы», «Опус 0» и др.). Новизна программности авангардных концертов связана и с новым качеством обращения к национальным реалиям, например, к китайской традиционной опере («Туюнь», «Из Пекинской оперы», «Ман Се»), а также с углублением ее философской направленности, так, по словам Го Вэньцзина, «сычуаньская опера — мистична и изысканна». Тан Дун воспринимает традиционную оперу как очень современную по своему языку, а Чжан Лида находит в традиционной опере проявление философии тибетского буддизма. Новые концепции повлияли на трактовку скрипичного концерта. Так, Ван Силинь исключает репризу из сонатной формы, стремясь избежать эстетического качества завершенности произведения и, напротив, усиливая ощущение текучести и незавершенности. Стремление к непрерывности и текучести музыкального процесса прослеживается и в одночастном Концерте «Из Пекинской оперы» Тан Дуна.

Свойственные концерту диалогичность и соревновательность усиливаются, при этом меняется соотношение партий солиста и оркестра по сравнению с концертами традиционной направленности. Так, вторая часть Концерта Ван Силиня и первая часть Концерта «Опус 0» Ван Цяна отмечены высокой степенью отчужденности между солистом и оркестром благодаря использованию полифонических приемов, где каждый звуковой пласт предельно самостоятелен.

Если прежде особенности национального интонирования были сконцентрированы, прежде всего, в партии солиста, то в сочинениях авангардной направленности они проникают в другие оркестровые голоса (драматичные глиссандо тромбона в Концерте

«Из Пекинской оперы» Тан Дуна, медленные полутоновые глиссандо или глиссандо на широком интервале в Концерте Ван Си-линя).

Как многие западные авангардные композиторы, китайские авторы обращаются к новым техникам композиции, при этом самой распространенной становится серийная техника, однако воплощенная редуцированно. Особенностью стиля китайских композиторов стало ее соединение с пентатоникой (например, в «Туюнь» Го Вэньцина три разные серийные темы воплощают три разных артистических типа сычуаньской оперы, формируясь из первоначальной серийной темы).

В Заключении подводятся итоги исследования. Авангардное направление открывает путь к индивидуализированным концепциям и трактовкам жанра концерта. Особенность авангардности китайской музыки заключается не в принципиальном разрушении традиций, а, напротив, в стремлении актуализировать национальные истоки как оригинальный образно-звуковой мир, питающий сознание современного композитора. Импульс, заложенный в двух направлениях развития скрипичного концерта в 1980–2000-е годы, плодотворно развивается и сегодня. Изучение этого процесса может стать интересной задачей новых исследований.

Публикации автора по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных изданиях, включенных в перечень ВАК Минобрнауки России:

1. Концерты Тан Дуна для скрипки с оркестром «Из Пекинской оперы» и «Любовь»: опыт сравнительной характеристики тематизма // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — №2 (56). — С. 91–99. (0,5 п. л.)
2. Концерт для скрипки с оркестром «Любовь» Тан Дуна как отражение стилевого многообразия современной композиции // Художественное образование и наука. — 2020. — № 3 (24). — С. 61–74. (0,48 п. л.)
3. Основные тенденции в развитии жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов 1940–1980-х годов // Манускрипт. — 2021. — № 12 (134). — С. 2797–2801. (0, 48 п. л.)

Публикации в других изданиях:

4. Некоторые вопросы специфики музыкальной формы в китайской традиционной музыке: опыт сравнительной характеристики тематизма // Вестник культуры и искусств. — Челябинск: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Челябинский государственный институт культуры», 2018. — № 4 (56). — С. 133–137. (0,3 п. л.)
5. Специфика жанра скрипичного концерта в творчестве Чэнь Гана (на примере Концерта «Лян Чжу») // Музыкальное образование и наука. — 2017. — № 2 (7). — С. 39–42. (0,28 п. л.)
6. Стилиевые взаимодействия в Концерте для скрипки с оркестром Тан Дуна «The love» // «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика»: материалы III Международной научной конференции / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. — СПб.: Изд-во РХГА, 2020. — С. 225–226. (0,1 п. л.)

7. Творческий путь и скрипичное наследие Ма Сыцуна // Музыкальное образование и наука. — Н. Новгород. — 2020. — № 1 (12). — С. 13–17. (0, 32 п. л.)

Подписано в печать 21.04.2022. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 1.16. Тираж 100 экз. Заказ № 15-2022.

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru

Отпечатано в ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория им. М. И. Глинки»