

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ. ОСНОВНЫЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ

Го Хао

ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», институт музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена, (196084, Санкт-Петербург, Россия пер. Каховского, 2), e-mail galkax@mail.ru

Статья посвящена изучению особенностей жанровой трактовки фортепианного концерта в творчестве китайских композиторов. В качестве образца для анализа избраны три произведения: «Хуанхэ» (1969) Инь Ченцзун и его творческого коллектива – Чу Ванхуа, Лю Чжуана, Шэн Лихуна, Ши Шучэна и Сюй Фэйсина; «Горный лес» (1979) Лю Дуньняна и «Весеннее цветение» (1987) Ду Минсиня. В работе дается краткая характеристика образного строя и композиционно-выразительных особенностей всех трех концертов. Делаются выводы о том, что китайские композиторы не только на высоком профессиональном уровне восприняли достижения европейского классического концерта, но и обогатили его специфическими художественными образами и музыкальным содержанием, связанными с китайской историей, культурой и национальным менталитетом, а также новым музыкальным материалом, в котором особенно выделяется мелодический комплекс. Исследование поставленной проблемы позволило выявить черты национальной трактовки жанра инструментального концерта, отметить особенности эволюции фортепианной и симфонической культуры, пополнить музыковедение характеристиками талантливых, мало изученных произведений китайских композиторов.

Ключевые слова: фортепианный концерт, симфонический жанр, программный цикл, сонатная форма, вариационная форма, динамический метод, пентатоника, ладовое мышление, фактурная организация, каденция.

CONCERTOS FOR THE PIANO WITH THE ORCHESTRA IN CREATIVITY CHINESE COMPOSERS. MAIN TYPOLOGICAL LINES

Guo Hao

The Herzen Pedagogical University of Russia, the Institute of Music, Theatre and Choreography (190000 Saint-Petersburg, Russia, Kahovsky street, 2), galkax@mail.ru

Article is devoted to studying of features of genre interpretation of a piano concerto in works of the Chinese composers. As an example for the analysis three works are chosen: "Huanghe" (1969) Yin Chengzong and his creative collective – Chu Wanghua, Liu Zhuan, Sheng Lihon, Shi Shuchen and Xu Feysin; "The mountain wood" (1979) Liu Dunangyan and "Spring blossoming" (1987) Du Mingxin. In work the short characteristic of a figurative system and composite and expressive features of all three concertos is given. Conclusions that the Chinese composers not only at the high professional level apprehended achievements of the European classical concerto are drawn, but also enriched it with the specific artistic images and musical contents connected with the Chinese history, culture and national mentality, and also new musical material in which the melodic complex is especially allocated. Research of the put problem allowed to reveal lines of national interpretation of a genre of a tool concerto, to note features of evolution of piano and symphonic culture, to fill up musicology with characteristics of the talented, a little studied works of the Chinese composers.

Keywords: piano concerto, symphony genre, program cycle, sonata form, variation form, dynamic method, the pentatonic scale, frets thinking, impressive organization, cadence.

Жанр фортепианного концерта является для китайского искусства новым. На сегодняшний день китайскими композиторами создано немало замечательных произведений в этом жанре: «Хуан Хэ», «Лесная гора», «Весеннее цветение», «Божий дух» и др. Как и в других китайских образцах современной музыкальной культуры, ориентированной на развитие достижений западноевропейского и русского искусства, здесь отмечаются две тенденции: с одной стороны, освоение опыта западной музыки, с другой – привнесение достижений богатого традиционного искусства. К этому следует добавить особенности

национального мышления. Всё это требует серьезного изучения, тем более, что фортепианный концерт очень популярен в Китае, и в трактовке китайских мастеров данный жанр получает в среде мировой музыкальной общественности все большее признание.

Исследование поставленной проблемы позволяет, во-первых, выявить черты национальной трактовки жанра инструментального концерта (в данном случае китайского для фортепиано с оркестром), во-вторых, отметить особенности эволюции фортепианной и симфонической культуры, в-третьих, пополнить музыковедение характеристиками талантливых, ранее не изученных произведений. Для демонстрации этих явлений и процессов избираются три китайских фортепианных концерта: «Хуан Хэ» Инь Ченцзуна и творческой группы, «Горный лес» Лю Дуньнана и «Весеннее цветение» Ду Минсиня.

Появление первого китайского фортепианного концерта – *«Хуан Хэ» Инь Ченцзуна, Чу Ванхуа, Лю Чжуана, Шэн Лихуна, Ши Шучэна и Сюй Фэйсина*, как это не парадоксально, приходится на эпоху «культурной революции». К середине 1960 годов молодая, бурно развивающаяся китайская фортепианная культура, в том числе в области композиторского творчества, достигла значительных успехов. Сочинения для фортепиано китайских композиторов отличались индивидуальным стилем, покоряющим национальной интонацией и фактурным изяществом [4]. Однако события «культурной революции», ее идеологическая доктрина пагубно отразились на дальнейшей эволюции фортепианного искусства в Китае и в области сочинения музыки, и в исполнительской сфере. Этот музыкальный инструмент был объявлен «пережитком буржуазной культуры», оказывающим «тлетворное влияние Запада» [3].

В 1968 году известному китайскому пианисту и композитору, выпускнику Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, лауреату второго Международного конкурса им. П. И. Чайковского Инь Ченцзуну (1941), пользовавшемуся покровительством жены Мао Цзэдуна Цзян Цинь (что имело большое значение в то страшное время), партийным комитетом Пекинской филармонии был сделан заказ на создание патриотического произведения, поднимающего революционный дух народа и понятного ему [3, 6]. Инь Ченцзун обратился к известной кантате китайского композитора Сянь Синхая (1905–1945) «Река Хуанхэ» (1938), написанной на патриотические стихи поэта Гуан Вэйжяня в период национально-освободительной борьбы китайского народа против японских захватчиков, и на ее основе решил создать произведение в жанре концерта для фортепиано с оркестром и чтеца. К реализации творческого замысла он привлек своих учеников и друзей: Чу Ванхуа, Лю Чжуана, Шэн Лихуна, Ши Шучэна и Сюй Фэйсина. И хотя внешне создание концерта выглядело как образец коллективного сочинения, все-таки основная идея принадлежала Инь Ченцзуну. В начале лета 1969 года

был завершён черновой вариант концерта для фортепиано с оркестром «Хуанхэ». С августа 1968-го он корректировался Инь Чэнцзуном, Чу Ванхуа, Лю Чжуаном, Шэн Лихуном, и в декабре 1969 года первый китайский фортепианный концерт был завершён. 1 мая 1970 года в Пекине, после прослушивания произведения в центральном комитете КПК, состоялась успешная премьера концерта «Хуанхэ» в исполнении Инь Чэнцзуна и филармонического симфонического оркестра под управлением Ли Дэлуня. Уже в 1970 году Инь Чэнцзун выступил с концертом «Хуанхэ» за границей, и с тех пор он стал одним из самых популярных китайских симфонических произведений [4, 6].

В Концерте четыре части, основанные на материале отдельных частей Кантаты (в ней восемь частей), мастерски переработанных для солирующего фортепиано и симфонического оркестра, ставших фактически парафразом. Материал Кантаты тщательно отбирался, исходя из нового исполнительского состава. Из её восьми частей были выбраны четыре, а из двух частей авторы оставили только стихи Гуан Вэйжэня. Названия избранных частей и их основной тематизм были сохранены, но последний подвергся активному симфоническому развитию и принципиально новому фактурному оформлению, прежде всего благодаря партии фортепиано. Она выписана с блестящим знанием виртуозно-выразительных возможностей инструмента и пониманием особенностей жанра *большого* классического концерта. Обновились и композиционная трактовка частей, и оркестровая темброво-фактурная палитра. Итак, сложился следующий программный цикл:

I часть – «Трудовая попевка лодочников Хуанхэ»

II часть – «Славословие Хуанхэ»

Декламация двух стихотворений Гуан Вэйжэня

III часть – «Хуанхэ в гневе» (в Кантате это VI часть)

IV часть – «Защита Хуанхэ» (в Кантате VII часть)

Вместо двух частей Кантаты – III части «Вода Хуанхэ как с неба упала» и V части «Антифон про Хуанхэ» – в Концерте чтец читает только стихи Гуан Вэйжэня, положенные в основу данных частей. По мнению композиторов, здесь вместо музыки должен звучать человеческий голос (в Кантате Сянь Синхая каждую часть предваряет поэтическая декламация [4]). То есть по существу вводится элемент театрализации и жанровый синтез. Благодаря звучанию человеческого голоса достигается тембровый контраст, рельефно разделяющий композицию на два мощных разнохарактерных раздела. IV часть Кантаты «Баллада о Хуанхэ» и VIII часть «Рёв Хуанхэ» в Концерте не используются.

В Концерте цитируется немало подлинных китайских мелодий, которые ввел в Кантату Сянь Синхай. Они несут выразительную образно-семантическую и коммуникативную функции и придают музыке самобытный национальный колорит. Вся I

часть (*Allegro molto agitato*) построена на варьировании подлинной трудовой попевки лодочников Хуанхэ. Восходящие пассажи, оформляющие звуки попевки, виртуозные каденции в партии фортепиано символизируют греблю лодочников, борющихся с бурными волнами. Динамизированная форма подводит к заключительному мощному проведению темы.

Во II части (*Adagio maestoso*) виолончель, а затем фортепиано исполняют величественную мелодию, как бы повествующую об истории китайского народа (Хуанхэ всегда была центром его неустанного труда). В конце части фортепианные аккорды, поддержанные духовыми, ведут национальный гимн, символизирующий пробуждение китайской нации.

Имитация звучания цитры чжэн и бамбуковой флейты у фортепиано в III части (*Andantino grazioso*) привносит черты национального колорита. Далее аккордовое изложение темы в партии фортепиано в сочетании с гиперзвучностью духовых привносят в образ трагедийный характер, ассоциирующийся со страданиями угнетенного врагом народа. В заключительной вариации (ц. 13) весь оркестр на фоне мощной арпеджированной фактуры рояля играет эту тему, воплощающую гнев китайского народа (напомним, что Кантата Сянь Синхая посвящена войне против японских захватчиков).

В основе IV части (*Allegro*) лежит мелодия военной песни «Красный восток» – символ председателя Мао Цзэдуна, которую проводят духовые, а у фортепиано появляется тема «защиты Хуанхэ» и цепь ее динамизированных вариаций. В кульминация (с. ц. 19) обе темы проходят в мощном фактурном оформлении, сменяя друг друга, словно вдохновляя на борьбу с тиранией.

К 1979 году относится появление концерта для фортепиано с оркестром «*Горный лес*» известного китайского композитора *Лю Даньняня* (1940). Создание Концерта связано с возвращением Лю Даньняня на Родину из США, где он после совершенствования образования в университете штата Индиана жил в годы «культурной революции» (сведения о биографии композитора получены нами из беседы с профессором Лю Циньтау в г. Синся, провинции Хэнань, КНР, 2003 г.).

На композиции и музыкальном языке концерта «Горный лес» сказались новации, обусловленные развитием китайской музыки на основе европейской композиционной системы с сохранением яркого национального колорита. В 1981 году на первом конкурсе китайской симфонической музыки концерт «Горный лес» был удостоен 1-й премии и назван *классической китайской музыкой XX века* [4].

Концерт возник под впечатлением лирических стихов классических китайских поэтов и личных впечатлений композитора от встречи с родными краями – южным пейзажем

китайской провинции и его культурой [4]. В нем использованы особые национальные лады (не всегда пентатонические) и мелодические интонации малого китайского народа *мяо*.

На основе объединения стилевых особенностей традиционной музыки с достижениями западных технологий сложился самобытный музыкальный язык и стиль концерта «Горный лес». В нем, согласно европейской традиции, три контрастные части, имеющие названия:

I часть – «Весна в горах Форест». *Moderato Brilliante. Allegretto scerzando*

II часть – «Ночная песня гор Форест». *Lento fantastico*

III часть – «Праздник в горах Форест». *Allegro con fuoco*

Уже в самих названиях заложена концепция лирического содержания: в первой части воплощены мечтательные, восторженные чувства, вызванные весенним возрождением природы. Вторая часть рисует сцену встречи и беседы двух молодых людей. И в финале торжествует стихия народного веселья. Поэтому последняя часть наполнена характерными синкопированными национальными ритмами, обусловленными специфическими тактовыми размерами (5/4, 5/2).

Лю Дуньнан пользуется характерными для европейской музыки формами: динамизированной вариационной с масштабным вступлением (I часть), развернутой двухчастной динамизированной формой с каденцией (II часть), свободным рондо с блестящей каденцией (финал). Однако они включают новый с точки зрения интонации и ладовой трактовки музыкальный материал.

Концерт для фортепиано с оркестром «*Весеннее цветение*» – первое произведение в этом жанре китайского композитора *Ду Минсиня* (1939) – создавался в 1986–1987 годы. То, что Ду минсинь обратился к жанру фортепианного концерта во многом обусловлено его творческими интересами, среди которых важнейшей сферой является симфоническая музыка. Немаловажную роль сыграло блестящее знание русской музыки, в которой фортепианный концерт занимает одно из важнейших мест (Ду Минсинь окончил Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского по классу композиции у профессора М. И. Чулаки). Сегодня Ду Минсинь является автором трех фортепианных и двух скрипичных концертов (список произведений Ду Минсиня см. в сети Интернет [2]).

Период создания концерта «*Весеннее цветение*» совпадает с реформами и открытостью в общественно-политической жизни КНР, временем очень благоприятным для творчества. Композитор пытается в своем творчестве решить проблему сохранения и развития национального музыкального языка, соединив это с достижениями Западной классической музыки [6]. Эти творческие устремления сказались на выразительном строе концерта «*Весеннее цветение*», который отличается ярким национальным колоритом. Это

проявляется в ладовой трактовке с использованием не только пентатоники, но и семиступенных ладов, а также специфических ритмических структурах.

Концерт состоит из трех частей, которые, несмотря на программный заголовок цикла, не озаглавлены. Образная драматургия цикла представляет собой типичный для европейского классического концерта контрастный триптих с использованием традиционных форм:

I часть *Largo. Allegro con spirito* написана в сонатной форме. В воплощении образа бурного цветения помимо тематизма с ярким *восточным* мелодизмом, колоритной фактурой, основанной на виртуозных пассажах и мощном аккордовом проведении темы, важную роль играет темповая трансформация. После медленного вступления с 15 такта звучит быстрая главная партия. В 112 такте ее сменяет побочная партия в темпе *Allegro*, и в 180 такте *Agitato* отмечена разработка, подводящая в 211 такте к мощной виртуозной фортепианной каденции, длящейся вплоть до 260 такта. И только после ее завершения в сокращенной репризе наступает успокоение. То есть, по мере развертывания формы образ динамизируется, достигая кульминации в конце каденции.

II часть *Largo* – трехчастная форма. Ее лирический образ, как и восторженный в I части, тоже постепенно динамизируется (*Larghetto* с 49 т.) и в репризе постепенно успокаивается, приходя в *Tempo 1* (с 69 т.). После ферматы следует большая кода, резюмирующая лирическую рефлексю.

Искрометная III часть *Allegro* – рондо-соната, завершающая картину весеннего цветения.

По фактурной организации, виртуозной трактовке фортепианной партии в Концерте развиваются традиции рахманиновского либо глазуновского концертного стиля. Самобытным является то, что во всем цикле приоритет отдается горизонтальным процессам. Сдержанность вертикальных, тем более полифонических процессов компенсируется прихотливой вязью мелодического рисунка. Он свободно, как бы импровизационно развертывается в музыкальном пространстве, подобно сакральной монодии, в чем явно улавливаются истоки восточного музыкального мышления.

Заключение

Рассмотренные три концерта для фортепиано с оркестром обладают едиными, специфическими чертами, отличающими их от европейских фортепианных концертов.

Прежде всего надо отметить, что освоение нового для китайского искусства жанра происходило в форме коллективного творчества на основе апробированного тематического материала (имеется в виду концерт «Хуанхэ» Инь Ченцзуна, Чу Ванхуа, Лю Чжуана, Шэн Лихуна, Ши Шучэна и Сюй Фэйсина). Аналогичный процесс наблюдался при создании

первого китайского балета – «Седая девушка», над которым тоже работа композиторская группа. Вероятно, в этом коллективистском подходе при решении новой сложной творческой задачи сказывается свойственное китайскому менталитету стремление «соответствовать национальной доктрине о личной ответственности каждого китайца за выведение державы на лидирующие позиции в мире» [5, с. 12].

Обращает на себя внимание общее для Инь Ченцзуна, Лю Дуньняня и Ду Минсиня направление творческой мысли: соединить черты национальной музыки с достижениями европейского жанра, причем в его классической трактовке. Тем самым европейский концерт обогатился национальным тематическим материалом, как оригинальным – в виде цитат, аллюзий, так и авторским – на основе переинтонирования. Ведущая роль в этом процессе принадлежит ладоинтонационному мышлению на основе пентатоники и традиционных семиступенных ладов и метроритму. Обогащают жанр концерта фактурные подражания игре на национальных инструментах.

Особенностью национального мышления, его образностью объясняется программность фортепианных концертов, причем апеллирующая к природе. В сознании китайца она рассматривается как Божественная ипостась, с которой человек находится в единении. Другая образная сфера – опоэтизированный образ китайской деревни, ее культуры («Горный лес»).

В области композиционного мышления новый подход проявляется в насыщении сложившихся европейских форм определенными чертами. Сюда следует отнести прежде всего активную динамизацию музыкального материала на протяжении всей композиции. Обращает на себя внимание обилие вариационных форм и методов варьирования. При этом практически отсутствуют полифонические формы, а полифонизация музыкальной ткани заменяется диалогичностью, прежде всего оркестра и рояля. В трактовке любой формы приоритет отдается принципу контраста, но не конфликтности.

Особой специфичностью отличается сонатная форма. Для нее характерны те тенденции, которые стали проявляться в европейской музыке с XIX века. Как отмечал В. П. Бобровский: «В сонатную форму проникают элементы программности, оперной драматургии, вызывающие усиление образной самостоятельности составляющих ее разделов. <...> Другая тенденция – проникновение в тематизм народно-песенного и народно-танцевального жанрового начала – особенно ярко выступает в творчестве русских композиторов – М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова» [1, с. 203]. По существу китайский фортепианный концерт в конце XX века прошел тот путь развития, который был характерен за сто лет до того для русского фортепианного концерта.

Оркестровая и фортепианная партии равноценны по экспонированию тематизма и его развитию. В китайском концерте гармонично синтезируются черты классического концерт-соревнования и возрожденного в XX веке барочного концерта, основанного на методе концертирования.

Если говорить о жанровых традициях, из которых исходили китайские композиторы второй половины XX столетия, то прежде всего возникают аналогии со стилистикой классического европейского концерта с приоритетом жанров эпохи романтизма и позднего классицизма (Л. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов).

С момента своего зарождения в китайском искусстве фортепианный концерт трактуется как жанр, демонстрирующий эстетическую красоту, отличающийся высокой коммуникативностью. Изначально китайский фортепианный концерт был ориентирован, согласно жанровому генезису, на показ выразительных возможностей рояля в сочетании с тембровыми красками симфонического оркестра и мастерства пианиста. В заключении подчеркнем, что приведенные нами в пример концерты требуют от исполнителя развитой техники и артистического опыта.

Список литературы

1. Бобровский, В. П. Сонатная форма // Муз. энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 5. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – С. 200–204.
2. Бэйту (百度). – URL: <http://baike.baidu.com/view/253287.htm>
3. Бянь, Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. – СПб., 1994. – 140 с.
4. Ван, Люйхэй. 50 лет китайской фортепианной музыки. Обзор и перспективы. – Пекин: Народная музыка, 1999. – 120 с.
5. Цинь, Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзюзян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): Автореф. ... канд. искусств.: 17.00.02. – СПб, 2013. – 24 с.
6. Чень, Юйин. Китайская фортепианная музыка второй половины XX века. Учебное пособие для педагогических университетов. – Фуцзянь, 2006. – 234 с.

Рецензенты:

Денисов А.В., д.искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории и истории культуры ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», г. Санкт-Петербург.

Клюев А.С., д.фил.н., профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», г. Санкт-Петербург.