

СУ ЮЙЧЕН

Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

О ПРЕТВОРЕНИИ ПРОГРАММНОСТИ В КОНЦЕРТЕ ЧЖАО ЦЗИПИНА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С КИТАЙСКИМ ТРАДИЦИОННЫМ ОРКЕСТРОМ «СОН ЧЖУАН ЧЖОУ»



В середине прошлого столетия в Китае формируется и приобретает широкое распространение особая разновидность инструментальных музыкальных произведений. Это – основанный на внемusыкальной программе концерт для солиста с оркестром. Первые такие концерты были созданы для солистов и симфонического оркестра европейского типа¹. Однако в дальнейшем первенство в этом жанре перешло к музыке, написанной для китайских традиционных инструментов². В Китае, начиная с середины прошлого столетия, для этого типа оркестра сочиняются одночастные программные концерты, наделённые достаточно устойчивыми композиционно-драматургическими особенностями.

Целью статьи является анализ взаимодействия особенностей программы и композиционно-драматургических принципов в одночастном Концерте Чжао Цзипина для виолончели с оркестром традиционных китайских инструментов «Сон Чжуан Чжоу» (2006).

Данный Концерт приобрёл известность в Европе. В нашем распоряжении имеется видеозапись его исполнения 2 июля 2009 г. в Центре изобразительных искусств Vozag в Брюсселе. Концерт исполнили известная бельгийская виолончелистка Марей Халлинк и Гонконгский оркестр традиционных китайских инструментов под управлением художественного руководителя и главного дирижёра Ян Юйчана.

Известно, что в большинстве случаев первоначальным импульсом для создания программного симфонического произведения является выбор внемusыкальной программы. На её основе, по мнению Л. Кияновской, формируется «... опережающая модель музыкального произведения – абстрактная конструкция, возникающая благодаря внемusыкальным понятиям и описаниям, однако с воображаемой перспективной музыкального воплощения» [2, с. 8]. Расшифровку предполагаемой «опережающей модели» Концерта Чжао Цзипина начнём с его названия.

На китайском языке оно выглядит следующим образом: 莊周夢. Первые два иероглифа – 莊周

– обозначают имя великого китайского философа Чжуан Чжоу (другое известное имя этого философа – Чжуанцзы). Третий иероглиф – 夢 – переводится как сон, сновидение, а также как мечта³.

Чжуан Чжоу жил предположительно в IV веке до н. э. в эпоху Сражающихся царств. Он стал одним из основоположников даосизма и входил в число учёных Ста Школ. Основой философии Чжуан Чжоу является «...учение о дао – пути, извечном, естественном и всеобщем законе спонтанного возникновения, развития и исчезновения Вселенной. Отсюда вытекает принцип следования дао, т. е. поведения, согласующегося в микрокосмосе с дао (природой) человека, а в макрокосмосе – с дао Вселенной (см. 4, с. 144-145). Чжуан Чжоу полагал самым большим достижением действие без действия – управлять, не управляя (У-вэй). Всё следует природе причин, нет никаких видимых следов автора, всё находится в полной гармонии с изначальной природой мира – Дао. Таким образом, правитель должен править без сознательного вмешательства и без давления, всё должно следовать своей природе и духовной свободе, и тогда будет гармония в обществе» [7].

В более конкретном значении программу Концерта Чжао Цзипина для виолончели с оркестром связывают с известной китайской притчей «Сон Чжуанцзы о бабочке». Содержание притчи укладывается всего в несколько предложений. «Однажды Чжуанцзы приснилось, что он – бабочка, весело порхающий мотылёк. Он наслаждался от души и не осознавал, что он – Чжуанцзы. Но вдруг проснулся, очень удивился тому, что он – Чжуанцзы, и не мог понять: снилось ли Чжуанцзы, что он – бабочка, или бабочке снится, что она – Чжуанцзы?!» [1].

Ю. Хохловым в самом общем плане выделяются два типа претворения программности в музыке: картинная и сюжетная. В сюжетной программности им, в свою очередь, различаются обобщенно-сюжетная и последовательно-сюжетная разновидности [6, стб. 444]. Музыкальное содержание Концерта для виолончели с оркестром «Сон Чжуан Чжоу» не позволяет отнести

характер использованной в нём программы к какому-нибудь одному из этих типов.

Общий художественный колорит, а также музыкальное содержание произведения, за исключением его средней части, говорят о претворении *картинной программности*. «Под картиной мы подразумеваем образ или комплекс образов действительности, не претерпевающий сколько-нибудь существенных изменений на протяжении всего процесса восприятия, – пишет Ю. Хохлов. – Речь здесь должна идти прежде всего о восприятии с помощью зрения...» [5, с. 39].

Обратим в этом плане внимание на особенности композиционного строения Концерта «Сон Чжуан Чжоу». В виде общей схемы оно может быть представлено следующим образом:

Схема 1

Вст.	A			C			A ₁			Закл.
p – a	b	a	c	d	e – R	b ₁	p – a	cadenza	a ₁	

Приём обрамления основной части произведения колористически яркими вступлением и заключением показателен для китайского программного одночастного концерта. Такие обрамления часто бывают связаны с программным характером музыки. Эти вспомогательные части как бы подсказывают слушателю: сейчас начнётся или сейчас закончится музыкальная история, которую хотят вам рассказать музыканты. Кроме того, образуется эффект «рамки», в которую помещена основная содержательная часть произведения.

Основная часть произведения написана в сложной трёхчастной форме (A – C – A₁). Как видно из схемы, эта форма имеет черты концентричности $\{(p - a) - b\} / \{b_1 - (p - a)\}$. В Концерте «Сон Чжуан Чжоу» медленные части сложной трёхчастной формы (A и A₁) построены на многократных вариантных повторах одной и той же темы. Символ *b* в данном случае показывает вариантное повторение темы *a* в доминантовой тональности. В результате, в разделе A образуется простая трёхчастная форма (в схеме: *a b a*).

Крайние медленные части произведения – A и A₁ – занимают приблизительно две трети общего времени звучания. Средняя часть – C – выделена подвижными темпами. В результате, с учётом обрамления, особенно зримо и даже «картинно» слушателем воспринимается симметричная «музыкальная архитектура» всего произведения.

«В применении к музыке понятие картины может трактоваться ... более широко, – отмечает Ю. Хохлов. – Достаточно распространённым является, скажем, понятие картины настроения.

Под ними подразумеваются такие музыкальные зарисовки настроений, в которых запечатлено единое, не меняющееся в своих основных качествах, устойчивое настроение» [5, с. 41]. Сконцентрируем в этом плане внимание на вступлении и главной теме произведения, которыми определяется ведущая смысловая линия Концерта.

Во вступлении песенная мелодия, исполняемая на китайской продольной бамбуковой флейте *сяо*, претворяет главную тему. Мелодия возникает как будто из бесконечности. Несколько позже виолончель и другие инструменты вступают с флейтой в диалог. Заметим, что принцип диалогичности, характерный для жанра концерта для солиста с оркестром, последовательно используется в Концерте «Сон Чжуан Чжоу». Отличительной особенностью диалогов в этом произведении является отсутствие между его «участниками» каких-либо конфликтов. По жанровому типу это всегда «диалоги согласия». Ими как бы выражается философская мысль о единстве бытия.

Широкая по мелодическому дыханию лирическая повествовательная мелодия (т. 25), исполняемая на виолончели, звучит в сопровождении китайских струнных группы *хуцинь* (*Lento* $\text{♩} = 58$, Пример 1). Ее отличают лирическая песенная природа, неторопливый характер движения, постоянная вариантная повторность. Вспомним в этой связи, что китайский иероглиф 夢 переводится не только как «сон», но и как «мечта». И второй вариант перевода не менее, чем первый, соответствует характеру приведённой мелодии.

Многочисленные варианты проведения главной темы в экспозиции и репризе сложной трёхчастной формы носят картинный характер. В них словно претворяется в художественной форме один из принципов даосизма – бесконечное следование по «извечному пути».

Обратимся к особенностям претворения в Концерте «Сон Чжуан Чжоу» другого типа программности – *сюжетного*. «Говоря о сюжетной программности, – отмечает Ю. Хохлов, – мы имеем в виду такую программную музыку, которая стремится не просто запечатлеть те или иные явления действительности, но отобразить и развитие определённых событий, каждый этап которых проистекает из предыдущего и определяет собой последующий» [5, с. 52].

Для анализа взаимодействия сюжетных (внемusикальных) и музыкальных событий в Концерте «Сон Чжуан Чжоу» необходимо уточнить понимание события в музыкальном произведении. Мы будем руководствоваться следующим определением, принадлежащим В. Москаленко: «Под *событием* понимается выделенное из пото-

ка музыкального формообразования значимое для воспринимающего субъекта музыкально-интонационное явление». С точки зрения этого исследователя, «...в момент явления музыкального события только начинается наше с ним *со-бытие*. Оно продлевается до завершения события. Следовательно, музыкальные события имеют своё начало, своё продолжение и своё завершение» [3, с. 238]. Отсюда делается вывод, что «...в музыкальном произведении всегда имеются события, которые с самого начала запрограммированы его композиционно-драматургическим строением» [3, с. 245].

В одночастном китайском концерте с сюжетным типом программности музыкальные события всегда ясно выделены. Они бывают, как правило, противопоставлены характером музыкального движения предыдущим и следующим событиям, часто предваряются вступлениями, контрастные события соединяются связками. Музыкальным событиям чаще всего соответствуют самостоятельные музыкальные темы. В расположении музыкальных событий можно проследить связь с содержанием сюжета, который положен в основу музыкального произведения.

Притча, которая составляет основу программы Концерта «Сон Чжуан Чжоу», имеет свой сюжет, но этот сюжет включает минимальное количество событий. Самое активное событие в притче – это удивление и, в то же время, сомнение: «... снилось ли Чжуанцзы, что он – бабочка, или бабочке снится, что она – Чжуанцзы?» [1]. Данная интрига-сомнение претворена в средней части произведения (С), которая противопоставлена медленным крайним частям (А и А₁) более быстрыми темпами.

событийных процессов, которая сменила статику первой части. Напомним, что, характеризуя *сюжетный тип* событийности, Ю. Хохлов определяет его главную отличительную черту – «развитие (курсив мой, – С.Ю.) определённых событий» [5, с. 52].

В начале средней части звучит оживлённая полётная тарантелла (тема *c*, *Vivo*, $\text{♩} = 160$), которая ассоциируется с полётом бабочки. После небольшой каденции начинается самая медленная часть в произведении (тема *d*, *Largo*, $\text{♩} = 48$). В общем строении Концерта здесь расположен его композиционный и драматургический центр.

Музыка *Largo* воссоздает образ сновидения-мечты. В сопровождении таинственных аккордовых педалей струнных, арфы и ударных звучат красивые диалоги в характере *lamento* на виолончели, духовом *solo* и струнно-смычковом *эрху*. Эта музыка прерывается вторжением новой темы *e* в характере жесткой токкаты. После этого следует музыка в характере разработки (R). Ее драматургическое значение – подготовить генеральную кульминацию произведения (*Andantino*, $\text{♩} = 69$), построенную на музыкальном материале темы *b* из экспозиции. С этого момента начинается общая реприза Концерта (А₁).

Композиционно-драматургическое строение многих китайских программных одночастных концертов восходит к романтической симфонической поэме листовского типа, а также к концертам Ф. Листа для фортепиано с оркестром. В большинстве концертов по традиции, идущей от творчества Ф. Листа, применяется со-

Схема 2

Философичность, медитация, мечты			Сомнения: «бабочка или Чжуанцзы; Чжуанцзы или бабочка»			Кульминация	Философичность, медитация, мечты		
Вст.		A	C			A ₁		coda	
p - a	b	a	c	d	e - R	b ₁	b ₁	p - a - cad.	a ₁
<i>Lento</i> $\text{♩} = 58$			<i>Vivo</i> $\text{♩} = 160$	<i>Largo</i> $\text{♩} = 48$	<i>Vivace</i> $\text{♩} = 144$	<i>Andantino</i> $\text{♩} = 69$		<i>Lento</i> $\text{♩} = 60$	

В данной схеме показано взаимодействие плана музыкальной драматургии и расположения музыкальных событий, которые связаны с соответствующими музыкальными темами. В средней части произведения, которая занимает приблизительно одну треть звучания всего Концерта (С), использованы три темы (с, d и e), которых не было в первой части. Это свидетельствует об активной динамике музыкальных

четание черт свободно трактованной сонатности и циклической формы. В Концерте «Сон Чжуан Чжоу» также развивается эта, теперь уже китайская «поэменная» традиция, что ясно чувствуется в лирическом «поэнном» характере главной темы, а также в обеих кульминациях: местной (раздел *b*) и генеральной (раздел *b₁*).

Однако есть и принципиальное отличие. В соответствии с использованной в Концерте

программой, Чжао Цзипин почти полностью отказывается от использования принципов сонатности. Её черты можно обнаружить только в разработке (*R*). Как уже отмечалось, в основе построения Концерта лежит сложная трёхчастная форма. Её реприза – *A*₁ – носит подчёркнуто статический характер. После активной событийной середины – *S* – здесь восстанавливается, как бы прерванная «на полуслове» музыка медитативного характера, характеризующая первую часть (*A*).

В репризе обращает на себя внимание ещё большее усиление фактора статичности. Так, репризное проведение части *a*, как и в начале произведения, предваряется вступлением *p*. После этого следует каденция, которой вновь тормозится ощущение художественного времени.

В драматургическом плане репризу сложной трёхчастной формы можно охарактеризовать как музыку, постепенно уходящую от пика драматич-

ности к вечности или к небытию. Как уже отмечалось, варианты проведения главной темы, здесь носят подчёркнуто картинный характер. Тем самым фактически претворяется в художественной форме один из принципов учения Чжуанцы следование по «извечному пути».

Может показаться, что в упомянутом выше взаимодействии картинного и сюжетного типов претворения программности (Ю. Хохлов) каждому из них в Концерте выделен определённый участок формообразования. Однако, хотя середина сложной трёхчастной формы и выглядит как «вставной» раздел в общей «картинной линии», авторский замысел в целом характеризуется именно тесной сопряжённостью «действия» и «созерцания». Это взаимодействие представляется весьма характерным не только для рассматриваемого концерта, но и для соответствующей жанровой традиции в современной китайской музыке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первым таким сочинением стал одночастный Концерт для скрипки с симфоническим оркестром европейского типа «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» (другое известное название этого произведения – «Влюблённые бабочки»). Концерт был написан в 1959 г. студентами Шанхайской консерватории Чэнь Ган и Хэ Чжань-хао. В 1966–1969 годах, в период «Культурной революции» в Китае был написан четырехчастный Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром «Жёлтая река». Авторами этого произведения

являются четыре композитора-пианиста: Ин Ченцзун, Чжэн Лицинь, Чжу Ванхуа и Лю Чжуан.

² Под традиционными инструментами понимаются национальные инструменты, которые сформировались в Китае или в близлежащих к Китаю странах. В Европе такие инструменты и такие оркестры принято называть народными.

³ Интересно, что в английском переводе этого иероглифа используется слово «dream», которое, как и в китайском языке, имеет два значения: сон и мечта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабочка Чжуанцзы. URL: http://www.psi.lib.ru/filosof/baboch.htm_.
2. Кияновская Л. Функции программности в восприятии программного произведения: автореф. дис. ... канд. иск. : спец. Л., 1985. 24 с.
3. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев: Клякса, 2012. 272 с.
4. Торчинов Е. Даосизм // Философский энциклопедический словарь / под ред. С. С. Аве-

ринцева, Э. А. Араб-Оглы и др. М.: Сов. Энциклопедия, 1989. С. 144–145.

5. Хохлов Ю. О музыкальной программности. М.: Музгиз, 1963. 148 с.

6. Хохлов Ю. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. Энциклопедия, 1978. Т. 4. Стб. 442–449.

7. Чжуан-цзы – патриарх даосизма: Великая эпоха. URL: epochtimes.ru/content/view/55514/4/.

REFERENCES

1. Babochka Chzhuanctzy [Chzhuanctzy's Butterfly]. URL: http://www.psi.lib.ru/filosof/baboch.htm_.
2. Kianovskaja L. Funktsii programmnosti v vospriatii programmnogo proizvedeniia [The Functions of Programness in the Perception of Program-

matic Musical Work]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1985. 24 p.

3. Moskalenko V. Lektsii po muzykal'noi interpretatsii [Lectures on Musical Interpretation]. Kiev: Klyaksa Press, 2012. 272 p.

4. *Torchinov E.* Daosizm [Taoism]. *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar' [Philosophical Encyclopaedia]*. Edited by S. Averintsev, E. Arab-Ogly at oth. Moscow: Sovetskaia Entsiklopediia Press, 1989. P. 144–145.

5. *Khokhlov Iu.* O muzykal'noi programmnosti [About Musical Program-ness]. Moscow: Muzgiz Press, 1963. 148 p.

6. *Khokhlov Iu.* Programmnaia muzyka [Pro-

gram Music]. *Muzykal'naia Entsiklopediia [Musical Encyclopaedia]*: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaia Entsiklopediia Press, 1978. Vol. 4. P. 442–449.

7. Chzhuantszy – Patriarkh daosizma: Velikaia epokha [Chuang Tzu – the Patriarch of Taoism: The Great Epoch]. URL: <http://www.epochtimes.ru/content/view/55514/4/>.

Пример 1



————— О ПРЕТВОРЕНИИ ПРОГРАММНОСТИ —————
**В КОНЦЕРТЕ ЧЖАО ЦЗИПИНА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ
 С КИТАЙСКИМ ТРАДИЦИОННЫМ ОРКЕСТРОМ «СОН ЧЖУАН ЧЖОУ»**

Концерт «Сон Чжуан Чжоу» для виолончели с оркестром (2006) служит ярким примером китайской традиции в трактовке этого жанра, сформировавшейся на протяжении второй половины XX столетия. Особенности большинства современных китайских концертов для солиста с оркестром являются опора на традиционный (национальный) оркестр, использование крупной одночастной формы и наличие программы, положенной в основу авторского замысла. Программы концертов, как правило, опираются на хорошо известные широкому китайскому слушателю темы и сюжеты исторического, мифологического или социально значимого характера. В статье представлены анализ индивидуального претворения программности, характерного для Концерта «Сон Чжуан Чжоу», а также взаимодействия программы и композиционно-драматургических особенно-

стей этого произведения. Программа Концерта рассматривается с позиции сочетания принципов даосского мироощущения (его основатель – философ Чжуан Чжоу) и содержания известной китайской притчи «Сон Чжуан Чжоу о бабочке». Показано, что отличительными чертами данного произведения является взаимодействие двух планов программности – обобщённо-философского и повествовательного, а также взаимодействие двух типов программности – картинного и сюжетного. Претворение этих особенностей привело к использованию сложной трёхчастной формы с чертами концентричности, в которой преобладающее значение приобретает главная тема.

Ключевые слова: национальная традиция китайского инструментального концерта, музыкальная программность, композиция, драматургия.

ABOUT THE IMPLEMENTATION
OF THE PROGRAM IN THE CONCERTO FOR CELLO AND CHINESE TRADITIONAL
ORCHESTRA "ZHUANG ZHOU'S DREAM" BY ZHAO JIPING

The concerto «Zhuang Zhou's Dream» for cello with orchestra (2006) is a bright example of the Chinese interpretative tradition of the concerto genre. This tradition was formed in the second half of the XXth century. The features of the majority of modern Chinese concertos for a soloist with orchestra are: a support of traditional (national) orchestra, the using of structure in a large single-movement form and the existence of the program, which becomes the foundation of the author's conception. The programs of concertos, as a rule, are based on the historical, mythological or socially important subjects and plots, which are well-known for Chinese listeners. The analysis of the individual implementation conformably to programness in the Concerto «Zhuang Zhou's Dream», as well as interactions between the program and the composition and dramaturgic fea-

tures of this work is represented in the article. The program of the Concerto is considered to be a combination of Taoism doctrine world-view principles (its founder is the philosopher Zhuang Zhou) and the plot of the well-known Chinese parable «Zhuang Zhou's Dream About Butterfly». It is shown that the distinctive features of this composition are: the interaction of the two plans of programming (generalized philosophical and narrative ones), as well as the interaction of two types of programming – pictorial and plot. The implementation of these features led to the usage of complicated three-part form with the elements of concentricity, which prevailing value is gained by the main subject.

Key words: National tradition of Chinese instrumental concerto, musical programness, composition, dramaturgy.

Су Юйчен

аспирант кафедры теории и истории музыкального исполнительства
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского
Украина, 01001, Киев
e-mail: slavik.yucheng@yahoo.com

Su Yuichen

postgraduate student at the Department of Theory and History
of Musical Performing Art
National P. Tchaikovsky Musical Academy of Ukraine
Ukraine, 01001, Kiev
e-mail: slavik.yucheng@yahoo.com

