

УДК 782.1

UDC 782.1

17.00.00 Искусствоведение

Art criticism

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ В ТЕМАТИЗМЕ КИТАЙСКИХ КОНЦЕРТОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

ROLE OF SEMANTICS IN MUSICAL THEMATIC OF THE CHINESE CONCERTS FOR THE PIANO WITH ORCHESTRA

Овсянкина Галина Петровна
Профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии

Ovsyankina Galina Petrovna
Professor at the Department of Musical Education of Institute of Music, Theatre and Choreography

Го Хао
аспирант кафедры
galkax@mail.ru

Guo Hao
graduate student at the Department
galkax@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», институт музыки, театра и хореографии; Санкт-Петербург, Россия

State federative educational institution of higher education «Herzen State Pedagogical University of Russia», Institute of Music, Theatre and Choreography; St. Petersburg, Russian Federation

Статья посвящена содержательным аспектам китайских фортепианных концертов. В качестве носителя смысла исследуется семантика. Примеры семантики приводятся из трех программных концертов: «Река Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и творческой группы – Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шэн Лихуна, Ши Шучэна и Сюй Фэйсина, «Горный лес» Лю Дуньнана и «Красота весны» Ду Минсиня. Одна из важных типологических особенностей китайских фортепианных концертов обусловлена обращением к модели европейского классического инструментального концерта в плане трактовки формы, исполнительского состава, роли солирующего инструмента, его соотношения с оркестром и т. д. Все композиторы изначально стремились воплотить в европейском жанре национальное музыкальное содержание. Оно реализуется, прежде всего, через семантический комплекс. Исходя из иерархии смысловой значимости, его можно классифицировать следующим образом: 1) семантика образов природы, 2) семантика звучания народных инструментов, 3) семантика популярных в китайской среде мелодий, 4) жанровая семантика, 5) семантика средств музыкальной выразительности. Введение семантики в тематизм несет коммуникативную функцию. Немаловажное значение имеет и то, что наличие семантического спектра в художественном тексте естественно для сознания и художественного восприятия китайца

The Article is devoted to substantial aspects of the Chinese piano concerts. As the carrier of sense, semantics is investigated. Examples of semantics are given from three program concerts: "Yellow River" Yin Chengzong and creative group – Chu Wanghua, Liu Zhuang, Sheng Likhoun, Shi Shuchen and Xu Feysin, "The mountain wood" of Liu Dunan and "Beauty of spring" of Du Mingxin. One of important typological features of the Chinese piano concerts is caused by the appeal to model of the European classical tool concert in respect of interpretation of a form, performing structure, a role of the soloist tool, its ratio with orchestra, etc. All the composers initially sought to embody national musical contents in the European genre. It is implemented first of all through a semantic complex. Proceeding from hierarchy of the semantic importance, it can be classified as follows: 1) semantics of images of the nature, 2) semantics of sounding of national tools, 3) semantics of melodies, popular in the Chinese environment, 4) genre semantics, 5) semantics of means of musical expressiveness. Introduction of semantics to musical language bears communicative function. The important value had also that presence of a semantic range at the art text is natural to consciousness and art perception of the Chinese

Ключевые слова: ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ, КИТАЙСКАЯ МУЗЫКА, МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА, ЖАНРОВАЯ СЕМАНТИКА, ПРОГРАММНЫЙ ЦИКЛ

Keywords: PIANO CONCERT, CHINESE MUSIC, MUSICAL SEMANTICS, GENRE SEMANTICS, PROGRAM CYCLE

Doi: 10.21515/1990-4665-134-077

Инструментальный концерт, в частности фортепианный, стал развиваться в китайской музыке XX столетия позднее других жанров европейского происхождения. В 1930-е годы (точная дата неизвестна) к нему обратился Цзян Вэнье, в 1940-е – Чжан Сяоху, в 1958 году появился Концерт «Молодежный» Лю Шикуня. Первый китайский фортепианный концерт, получивший мировую известность, – «Река Хуанхэ» – принадлежит Инь Чэнцзуну и авторской группе в составе Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шэн Лихуна, Ши Шучэна и Сюй Фэйсина. Он создавался по заказу партийного комитета Пекинской филармонии, инициирован супругой генсека Мао Цзэдуна Цзян Цинь и завершен в декабре 1969 года [3]. В основу «Реки Хуанхэ» была положена музыка одноимённой патриотической кантаты Сянь Синхая. Впоследствии, на протяжении последней трети столетия и в начале XXI века, в Китае создается серия фортепианных концертов: «Интернационал» Чу Ванхуа и Чэнь Пэйсюня, «Дочь Южно-китайского моря» Чу Ванхуа, Чжу Гуньи и Ян Цзиня, Второй и Третий концерты Чу Ванхуа, «Горный лес» Лю Дуньняня, «Божий дух» Чжао Сиошиня, три Концерта Ду Минсиня, в том числе знаменитая «Красота весны», и др.

Одна из типологических особенностей китайского фортепианного концерта обусловлена обращением к европейскому классическому жанровому канону в плане трактовки формы, приемов циклизации, исполнительского состава, роли солирующего инструмента, его соотношения с оркестром и т. д., но с привнесением в него национального музыкального содержания¹. Это проявилось прежде всего в использовании характерных выразительных средств: интонаций, ритмики, фактурной организации, исполнительских приемов звукоизвлечения, имитирующих традиционные инструменты. Все это обрело в фортепианном концерте семантические черты.

¹ О типологических чертах китайского фортепианного концерта подробно говорится в статье Го Хао «Концерты для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов. Основные типологические черты» [2].

Среди множества определений музыкальной семантики обратимся к одному из наиболее известных, принадлежащих А. Ю. Кудряшову: «... под понятием *семантика* в музыке мы будем подразумевать совокупность всех тех элементов, которые могут иметь рационально осознанное и вербально выраженное значение. <...> Иначе говоря, семантично в музыке то, что способно выполнить функцию знака» [6, с. 14]. В трактовке знака в пространстве музыкального содержания нельзя не согласиться с выводом С. А. Давыдовой: «Знаковую функцию музыкального текста выполняют музыкально-риторические фигуры, лейтмотивы, различные элементы музыкального языка – ритмические конструкции, ладоинтонационные, гармонические комплексы, тембры, каденционные обороты и т. д. Сохраняя свое смысловое структурное постоянство, они узнаваемы в любом контексте» [4, с. 62–63]. Опираясь на приведенные теоретические рассуждения, можно с уверенностью говорить, что в тематизме китайского фортепианного концерта, особенно начиная с первого его выдающегося образца – «Река Хуанхэ», стал складываться свой специфический семантический комплекс, как носитель нового, национального содержания, связанного с китайским менталитетом, историей народа, его идеологией и т. д.

Формирование этого семантического комплекса во многом обусловлено творческой установкой китайских композиторов: привнести в жанр сугубо национальное мировосприятие, соединить художественные достижения европейской классики и академической музыки Новейшего времени (в том числе авангардной) с китайскими выразительными константами². Немаловажен и тот факт, что жанр фортепианного концерта был абсолютно нов для культуры Поднебесной и требовал соответствующей адаптации в художественном сознании социума. Семантические черты тематизма (и

² О том, что китайские композиторы стремились воплотить в фортепианном концерте национальное мировосприятие и содержание, используя жанровые и формообразующие достижения европейской культуры, свидетельствуют неоднократные беседы автора статьи Го Хао с профессором Лю Циньтау из педагогического университета г. Аньян (КНР). Беседы состоялись в 2002 году в г. Синся провинции Хэнань.

музыкального материала в целом) усиливали доступность в понимании произведения.

Исследование семантических истоков тематизма, не вызывает сомнений в приоритетности *семантики образов природы*, о чем достаточно убедительно свидетельствуют заголовки ряда концертов: «Река Хуанхэ», «Горный лес»³, «Красота весны» и др., не говоря о характере музыки. Образы природы неизбежно вели к соответствующим звукоподражательным ассоциациям: шуму воды, шелесту листвы, пению птиц, зову животных и т. д. Эти изобразительные элементы стимулировали обращение к большому арсеналу выразительных средств концертного пианизма, как композиторских, так и исполнительских в сочетании с богатейшим тембровым спектром симфонического оркестра⁴. Причем повествование о природе в китайском искусстве – это не столько живописание, сколько рассказ о душе человека. Природа издревле трактовалась как отражение духовного состояния человека, она всегда была созвучна ему.

Если говорить о конкретном семантическом словаре, обусловленном образами природы, то здесь, прежде всего, следует сказать о четырех ведущих природных стихиях. Для тематизма фортепианного концерта приоритетной является *семантика воды и воздуха*, в разных их проявлениях. Следующие по значению семантические элементы связаны с образами флоры и фауны – шепота и шелеста листвы, цветов, пения и полета птиц, криков, зовов, прыжков животных и т. д.

Традиция введения семантики природной стихии и на ее основе – сложного драматического содержания была заложена уже в «Реке Хуанхэ» Инь Чэньцзуна и его творческой группы (в чем немалое значение имела кантата Сянь Синхая). Через семантику воды в ее многосторонней интер-

³ «Горный лес» – перевод Го Хао. В издании клавира (Пекин: Народное музыкальное изд-во, 2003) перевод названия дан на английском языке – *The mountain Forest*, что означает «Горы Форест».

⁴ О дифференциации средств музыкальной выразительности на *композиторские* и *исполнительские* пишет Л. П. Казанцева в учебном пособии «Основы теории музыкального содержания» [5].

претации воссоздаются разные облики великой реки и одновременно – помыслы и борьба китайского народа (нельзя забывать, что кантата создавалась в 1937 году – период войны с японскими захватчиками). Уже в первой части Концерта («Трудовая попевка лодочников Хуанхэ») мелодия звучит в обрамлении бурных пассажей, рисующих драматическую картину вздымающихся речных волн. Семантика «бурной воды» с первых тактов является элементом вступления и главной партии в оркестровом комплексе произведения. Далее (ц. 2) тот же семантически насыщенный материал проходит у пианиста. На этом материале построена мощная кульминация (с. ц. 9).

В концерте «Горный лес» семантика природы проходит через весь трехчастный цикл. Немаловажно и то, что Концерт был создан под впечатлением классической китайской поэзии, где живописание природы воспроизведено с характерными для Востока изяществом и духовной глубиной. В первой части «Весна в горах Форест» на ее основе воссоздается образ пробуждения природы – шум молодой листвы, бурное течение рек и т. д. Во второй части «Диалог» на основе семантических фигур, которые можно условно обозначить как *шелест листьев*, *журчание ручья*, рисуется картина фантастической тишины ночного леса. Quasi перспектива воздушного горного пространства возникает благодаря гибкому и протяженному мелосу, обретающему здесь семантическую функцию пленэра⁵.

Семантика движения воздуха (того, что образно названо в русской поэзии *зефиром*) проходит через концерт «Красота весны» Ду Минсиня.

Выражением народного начала является семантика, исходящая из **знаков-образов традиционных инструментов**, в первую очередь струнно-щипковых, например, гучжэнь, пипа и духовых – сюань, шен. Причем имитация их тембров и приемов звукоизвлечения воспроизводится и у со-

⁵ Напомним, что одни и те же семантические элементы могут иметь разное значение, в зависимости от контекста [см.: 1].

лирующего инструмента и в оркестре. Так, в «Реке Хуанхэ» впечатляет имитация в третьей части – «Хуанхэ в гневе» звучания гучжэня и бамбуковой флейты.

Семантическую функцию обретают цитаты и аллюзии *популярных в китайской среде мелодий*. По степени значимости их можно классифицировать следующим образом. Во-первых, это образцы широко известного фольклора, во-вторых, революционные песни, в-третьих, примеры известных в быту различных по характеру и жанру авторских мелодий, в том числе из кинофильмов. Главное, что данная музыка пользовалась широкой популярностью и имела для жителя Поднебесной совершенно определенное смысловое поле. Услышав ее, он буквально *считывал* музыкальное содержание.

Традиция включения подлинного народного тематизма ярко выражена уже в концерте «Река Хуанхэ». Фольклорные темы ввел в кантату Сян Синьхай, и авторы Концерта восприняли и творчески развили эту традицию. Мелодии, к которым обратился Сян Синьхай, широко известны в Китае. Они связаны с войной 1937–1945 года. Поэтому их включение в Концерт в виде цитат имело определенный смысл. В данном случае цитаты стали семантическим элементом. В оркестровом вступлении первой части арпеджированные пассажи, основанные на семантике *бурных волн*, чередуются с активными танцевальными формулами. В прологе демонстрируются зерна основного тематизма с его разноплановой семантикой.

Первая часть построена на народной песне – символе труда и великой реки.

Вторая часть – «Славословие Хуанхэ» – величественная песнь виолончели и фортепиано. Семантично название части: Хуанхэ – центр жизни китайского народа, его самоотверженного труда. В конце части звучит национальный китайский гимн, что тоже в высшей степени семантично.

Тематизм финальной четвертой части – «Защита Хуанхэ» также семантически. В его основу положена песня «Красный Восток», ставшая символом преданности лидеру Мао Цзэду. Эта песня была в Китае того времени (1930-е годы) своего рода знаком борьбы китайского народа. Цитата «Красного востока» проходит в оркестре, в партии духовых, контрапунктируя с темой Хуанхэ у солиста.

В концерте «Горный лес» через все три части, наряду с уже упоминаемой семантикой образов природы, проходит семантика фольклорных мелодий и элементов ее выразительности. В данном цикле это мелодии мяо – одного из малых народов Китая. Их звучание становится символом определенного этноса, проживающего в соответствующем живописном регионе великой страны.

К родственному смысловому пласту относится *жанровая семантика*⁶. Здесь можно привести в пример целый комплекс песенно-танцевальных жанров, как правило, традиционных. Они также относятся к числу широко популярных, но в отличие от цитируемого материала, в этом случае композиторы обращаются не к конкретной (авторской или фольклорной) пьесе, а переинтонируют знаковые выразительные черты, тем самым воспроизводя жанровый портрет. В частности в первых частях концертов «Река Хуанхэ» и «Красота весны» ярко выражена семантика рапсодийного жанра: прежде всего в развернутых вступительных разделах импровизационного типа с характерными виртуозными пассажами, в следующем далее тематизме эпического склада и т. д.

Если продолжить экскурс в жанровую семантику на примере «Реки Хуанхэ», то в первой части, ее вступлении, кульминации экспозиции ярко выражена семантика жанра импровизации. Во второй части (*Adagio maes-*

⁶ О жанровой семантике или семантической роли жанра писали В. В. Задерацкий, Д. П. Казапнцева, Е. В. Назайкинский. В частности последний постулировал «семантические функции жанра» [7, с. 94–95]. Жанровая семантика формируется на основе целого комплекса выразительных черт, образующих *портрет жанра*.

toso) ее лиризм усиливает семантика рефлексивного повествовательного жанра, чему способствует певческая природа виолончельного тембра, символизирующего мыслительную глубину. В третьей части вновь позиционируется семантика рапсодийного жанра. Она присутствует в партии оркестра, прежде всего в его арпеджированных аккордах на сильную долю.

Наконец, исключительно важна **семантика средств музыкальной выразительности**. Это могут быть и мелодические, и метроритмические формулы, ладовые и фактурные элементы, темброинтонации и даже только приемы звукоизвлечения, артикуляции, смена темпа и динамической палитры – то есть, сугубо *исполнительские средства выразительности* [5]. Здесь прежде всего следует отметить роль пентатоники, которую нередко в европейском музыкознании называют *китайской гаммой* (хотя, в зависимости от культурной традиции региона, китайская музыка может основываться и на семиступенных ладах).

Семантически и специфические метро-ритмические формулы. В частности к таковым относится метро-ритм из финала концерта «Горный лес» - «Праздник в горах Форест». Особенности ритмики заключаются в остиности ее формул с синкопой на третью долю в размере $\frac{5}{4}$, озвученным в активном огненном движении (*Allegro con fuoco*). По мере развертывания формы, начиная с ц. 8, тактовый размер становится все более переменным ($\frac{7}{4} \rightarrow \frac{12}{4} \rightarrow \frac{7}{4} \rightarrow \frac{12}{4} \rightarrow \frac{5}{2} \rightarrow \frac{5}{4}$), возвращаясь перед каденцией (ц. 11) к исходным $\frac{5}{4}$. При этом выразительная синкопа везде остается и с каждой переменной размера становится все динамичнее и характернее. Здесь Лю Дуньнань особенно активно использует типичную лексику виртуозного концертного жанра. Но при этом он позиционирует особенности национального стиля через включение семантики лада и ритма. К тому же следует добавить и семантизирующую роль динамизированной вариационной формы. Таким образом, в финале сочетается семантика и образов природы,

и отголосков яркого национального праздника. Благодаря ей воплощается концепция *единения человека и природы*.

Ярко выраженными национальными чертами обладает эпизод из первой части концерта «Река Хуанхэ». Причина заключается в том, что его исходное тематическое зерно основано на пентатонике, а диапазон мелодического контура очерчивается квинтой. Эти черты несут семантическую функцию китайского музыкального стиля. А во второй части («Славословие Хуанхэ») короткие, варьировано повторяющиеся попевки – это уже семантика национально жанра. Семанлично и тремоло в конце коды – благодаря ему создается образ мощного утверждения.

Встает проблема: с одной стороны, китайские авторы обращаются к европейским достижениям – в частности инструментальным и между тем на их основе воспроизводят национальное начало. В частности ни один китайский композитор, писавший в жанре концерта для фортепиано с оркестром, не ввел в партитуру традиционный инструмент. Здесь просматривается классическая русская традиция, особенно Н. А. Римского-Корсакова, который, воссоздавая образы Востока, никогда не стремился обратиться к экзотическому инструментарию. Это был, своего рода, рассказ русского о Востоке, что отмечали исследователи и в частности А. А. Соловцов: «В литературе о Римском-Корсакове и других участниках “Могучей кучки” не раз указывалось, что “восточные” образы, созданные “кучкистами”, – это, говоря словами Б. В. Асафьева, “русская музыка о востоке”» [8, с. 249]. Но для китайских авторов ориентальная тематика является родной. Однако они решили рассказать миру о своей культуре, своем народе на основе европейской художественной традиции.

Итак, в заключении необходимо подчеркнуть, что весь основной семантический комплекс китайского фортепианного концерта, исходя из иерархии его смысловой значимости, можно классифицировать следующим образом: во-первых, по генезису – 1) *семантика образов природы*,

2) *семантика звучания народных инструментов*, 3) *семантика популярных в китайской среде мелодий*, во-вторых, по теоретическим параметрам – 4) *жанровая семантика*, 5) *семантика средств музыкальной выразительности*.

Наличие семантики в тематизме несет коммуникативную функцию. Немаловажное значение имеет и то, что присутствие семантики в художественном тексте естественно для сознания и восприятия китайца. Система широко распространенных символов издревле присутствовала в китайских произведениях искусства. Об этом достаточно убедительно свидетельствует столь популярный жанр как традиционная опера, где целый комплекс выразительных средств, как чисто музыкальных, так и визуальных (включая детали грима, костюма, жеста, движения и др.), является ничем иным, как системой символом, призванных транслировать определенное содержание.

Национально ориентированное содержание стимулировало вовлечение фольклорного и популярного авторского музыкального материала (революционных, бытовых песен, гимнов и др.) или создание по его моделям оригинального тематизма, который приобретал семантический статус.

Сам по себе семантический комплекс, в частности связанный с образами природы, в музыкальной трактовке китайских авторов, родствен европейским толкованиям. Следовательно, возможен вывод, что в задачу китайских композиторов входило сделать национально ориентированное музыкальное содержание доступным для восприятия представителям европейской культуры.

С первого крупного китайского концерта в тематизме всех произведениях данного жанра ярко выражена семантика виртуозного классического концерта-соревнования, каким он сформировался в творчестве Бетховена. В целом авторы переинтонируют сложный конгломерат фортепианных концертов Бетховена, Листа, Брамса, Рахманинова – того комплекса,

который сложился в сознании слушателя как *символ классического концертного жанра*, его типологический портрет. Реже, в частности в концерте «Горный лес», ярче выражена семантика лирического концертного жанра – Шопена, Шумана.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бонфельд, М. Ш.* Введение в музыкознание: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Владос, 2001. – 224 с.
2. *Го, Хао* Концерты для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов. Основные типологические черты // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. – URL: <http://www.science-education.ru/131-23925>
3. *Го, Хао* Концерт для фортепиано с оркестром «Река Хуанхэ»: аналитический экскурс // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2016. Вып. 11. С. 95–102.
4. *Давыдова, С. А.* Предмет «Музыкальное содержание» в аспекте герменевтики: Дис. ... канд. пед. н. 13.00.07. – СПб., 2011. – 204 с.
5. *Казанцева, Л. П.* Основы музыкального содержания: Учебное пособие. – Изд. 2-е, испр. – Астрахань, 2009. – 368 с.
6. *Кудряшов, А. Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2006. – 432 с.
7. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
8. *Соловцов, А. А.* Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. – М.: Музыка, 1969. – 668 с.

REFERENCES

1. *Bonfeld, M. Sh.* Vvedenie v muzykoznanie: Uchebnoe posobie dlya studentov vysshih uchebnyh zavedenij – M: Vlados, 2001. – 224 s.
2. *Guo, Hao* Koncerty dlya fortepiano s orkestrom v tvorchestve kitajskih kompozitorov. Osnovnye tipologicheskie cherty // Sovremennye problem nauki I obrazovaniya. – 2015. – N 2. – URL: <http://www.science-education.ru/131-23925>
3. *Guo, Hao* Koncert dlja fortepiano s orkestrom «Reka Huanhje»: analiticheskij jekskurs // Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh: Sbornik nauchnyh trudov. SPb.: Asterion, 2016. – Vyp. 11. – S. 95–102.
4. *Davydova, S. A.* Predmet «Muzykal'noe sodержanie» v aspekte germenevtiki: Dis. ... kand. ped. n. 13.00.07. – SPb., 2011. – 204 s.
5. *Kazanceva, L. P.* Osnovy muzykal'nogo sodержaniya: Uchebnoe posobie. – Izd. 2-e, ispr. Astrahan', 2009. – 368 s.
6. *Kudryashov, A. Ju.* Teorija muzykal'nogo sodержaniya. Hudozhestvennyye idei evropejskoj muzyki XVII–XX vv.: Uchebnoe posobie. – SPb.: Lan', 2006. – 432 s.
7. *Nazajkinskij, E. V.* Stil I zhanr v muzyke: Uchebnoe posobie. – M: Vlados, 2003. – 248 s.
8. *Solovcov, A. A.* Zhizn' i tvorchestvo N. A. Rimskogo-Korsakova. – M.: Muzyka, 1969. – 668 s.