

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

СУ ЮЙЧЕН



УДК 781.4 : 785.6 (510)

КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
КИТАЙСЬКИХ ПРОГРАМНИХ КОНЦЕРТІВ ДЛЯ СОЛІСТА
З ОРКЕСТРОМ ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2017

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського Міністерства культури України (Київ).

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
МОСКАЛЕНКО Віктор Григорович
Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського, завідувач кафедри
теорії та історії музичного виконавства

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ЗІНКІВ Ірина Ярославівна,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка Міністерства культури України,
професор кафедри теорії музики

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
ЦУРКАНЕНКО Ірина Володимирівна,
Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського Міністерства культури України, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики

Захист відбудеться 27 грудня 2017 року о 14⁰⁰ год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеню доктора наук у Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 4-й поверх, зал Вченої ради (фойє Малого залу).

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського за адресою: м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розісланий ___ листопада 2017 року

Учений секретар
Спеціалізованої Вченої ради
Кандидат мистецтвознавства



Волосатих О. Ю.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми

Музика завжди була невід'ємною ланкою в житті китайського суспільства, китайської держави та її пересічних громадян. З давніх давен і понині музика є одним з найяскравіших виразників китайського менталітету. Вже у XI столітті до нашої ери, значно раніше ніж у Європі, в Китаї з'являються оркестри, які складаються з китайських музичних інструментів. Надалі вони відіграють важливу роль в культурному житті Китаю, приймають участь у державних, суспільних та мистецьких заходах. У науковій практиці ці колективи називаються оркестрами із китайських традиційних інструментів.

На межі XIX-XX століть, разом із завершенням правління останньої династії, в Китаї з'являються та згодом активно розвиваються симфонічні оркестри європейського типу. Освоюється європейський та світовий оркестровий репертуар, але одночасно створюються засновані на взаємодії китайської і європейської музичної традиції твори різних оркестрових жанрів.

У той же час продовжують свою творчу діяльність оркестри, які складаються з китайських традиційних музичних інструментів. Починаючи з XX століття, у формуванні таких оркестрів бере активну участь китайська держава. При китайських консерваторіях організовуються навчальні оркестри, які складаються з традиційних інструментів. Водночас формуються такі оркестри при філармоніях та інших закладах. Обидва типи оркестрів, «європейський» і традиційний, тепер доповнюють один одного, при цьому твори, створені для оркестру народних інструментів, не поступаються в художньому плані музиці, написаній китайськими композиторами для «європейського» оркестру.

Репертуар сучасного оркестру традиційних інструментів постійно поповнюється новими творами, створеними китайськими композиторами. Серед них чільне місце належить концертам для соліста з оркестром. Більшість з цих творів є програмними, що відповідає усталеній у китайській інструментальній музиці традиції.

Програми, які використані в цих творах, є глибоко національними і забезпечують стійку комунікацію із широкою слухацькою аудиторією. Вони спираються на давні легенди китайського народу, значні події у його історії, або ж узагальнено відображають світосприйняття китайців, їх відчуття природи, розуміння всесвіту. Китайські програмні концерти для соліста з оркестром традиційних інструментів є надзвичайно популярними серед слухачів. Чимало цих творів є добре відомими за межами Китаю.

Китайський програмний концерт для сольного інструмента з оркестром традиційних інструментів стає самостійним *жанровим різновидом інструментального концерту*. В українській музикознавчій літературі жанрові, композиційні та драматургічні особливості цього жанрового напрямку ще не досліджені. Цим пояснюється **актуальність** теми даної дисертації.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П.І. Чайковського згідно наукових програм кафедри та перспективного плану науково-дослідної

роботи НМАУ. Вона є частиною комплексної теми №25 «Інтерпретаційні механізми музичної творчості» (протокол Вченої ради №12 від 24.05.2017).

Об'єктом дослідження в дисертації є програмний концерт для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів.

Предмет дослідження – композиційна і драматургічна специфіка програмних концертів для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів.

Основним музичним матеріалом, який аналізується в дисертації, є одностайні та багаточастинні програмні концерти, написані для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів.

Метою роботи є аналіз композиційно-драматургічної будови програмного концерту для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів, а також введення в науковий обіг ряду творів у цьому жанрі, які в українському музикознавстві ще не отримали наукового висвітлення.

Для реалізації цієї мети в дисертації поставлені наступні **завдання**:

- проаналізувати загальні тенденції в розвитку оркестрової музичної культури Китаю;
- охарактеризувати особливості проявів концертності в сучасному китайському концерті для соліста з оркестром;
- охарактеризувати роль програмності в китайській інструментальній музиці;
- визначити жанрові особливості програмного концерту для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів.
- Проаналізувати взаємодію програми з музичною будовою концертів;
- Визначити композиційно-драматургічні особливості програмного концерту для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що *вперше*:

- впроваджено у вітчизняний науковий обіг ряд творів китайських композиторів в жанрі китайського програмного концерту для соліста з оркестром традиційних інструментів;
- здійснено класифікацію китайського програмного концерту для соліста з традиційним оркестром;
- введені поняття «композиційно-драматургічна модель», «сюжетно-музична подія»;
- виявлені узагальнені композиційно-драматургічні моделі двох типів китайського програмного концерту: одностайного та багаточастинного;
- на підставі порівняння з узагальненими моделями виявлені особливості композиційно-драматургічної будови дев'яти китайських програмних концертів;

Отримали подальший розвиток:

- поняття «оркестрова культура», «сонатність», «концертність» та «музична програмність».

Методологія дослідження. У дисертації використано комплексний метод дослідження, в якому взаємодіють історико-стильовий та аналітичний під-

ходи. При вивченні композиційно-драматургічних особливостей китайських концертів використано методику компаративного аналізу, а також окремі положення музичної інтерпретації. При аналізі композиційно-драматургічної будови концертів застосовано метод дослідження за моделлю.

Теоретичною базою дослідження є література з музичної культури Китаю, праці вітчизняних і китайських дослідників:

З історії музичної культури Китаю: Ван Юйхэ, Вей Дзюня, В. Виноградова, О. Виноградової, Ло Шиі, Лян Маочун, Цзя Шиі, Цянь Цзянмина, Чжоу Цинцина, Юань Цзинфана та ін.

Щодо феномену концертності та жанру концерту для соліста з оркестром: О. Алексєєва, О. Антонової, Н. Ахметходжаєвої, Г. Раабена, Е. Самойленко, Ю. Хохлова та ін.

З музичної форми, композиції та музичної драматургії: Б. Асаф'єва, В. Бобровського, Л. Кияновської, Г. Краукліса, Л. Мазеля, Є. Назайкінського, Н. Ніколаєвої, С.Скребкова, Т. Чернової, В. Холопової та ін.;

З музичної інтерпретації – концепція В. Москаленка;

З музичної програмності: праці М. Арановського, Л. Казанцевої, Л. Кияновської, А. Мухи, Т. Попової, М. Тараканова, Ю. Хохлова.

Практична цінність дисертаційного дослідження. Основні засади роботи можуть бути використані в навчальних курсах з музичної інтерпретації, історії європейської музики, історії музики Китаю, в курсах аналізу музичних творів, які викладаються в Україні та в Китаї.

Подане в дисертації наукове освоєння програмного концерту для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів може слугувати імпульсом для подальшої композиторської творчості та досліджень у цій галузі.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства. Основні положення роботи були викладені у виступах на конференціях:

Міжнародна наукова конференція «Художня культура і освіта: традиції, сучасність, перспективи», (Мелітополь, 2012); Творча майстерня інтерпретації сучасної музики. Конференція «Механізми новації у музичній творчості ХХ століття: проблеми інтерпретації», (Київ, 2013); Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», (Київ, 2014); Чотирнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Музичний твір у системі комунікацій», (Київ, 2014); Творча майстерня інтерпретації сучасної музики. Конференція «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації», Київ, 2014; П'ятнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору», Київ, 2015); Творча майстерня інтерпретації сучасної музики. Конференція «Механізми новацій в музичній творчості: проблеми інтерпретації», Київ, 2015.

Публікації. За темою дисертації опубліковано чотири одноосібних статті у фахових виданнях, затверджених МОН України та одна одноосібна стаття у

спеціалізованому зарубіжному виданні, внесеному до міжнародної наукометричної бази даних.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, що поділяються на підрозділи, висновків, списку літератури та додатків. Повний обсяг дисертації 188 с. Загальний обсяг основного тексту – 145 с. Список використаної літератури – 149 найменувань.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність обраної для дисертації теми, рівень її наукової розробленості, зв'язок теми дослідження з науковими планами НМАУ ім. П.І. Чайковського, визначені об'єкт і предмет роботи. Уточнено обсяг аналізованого музичного матеріалу, головну мету, що поставлена в даній дисертації і коло завдань, необхідних для її вирішення.

Також сформульовано методологію дослідження і його науково-інформаційну базу. Особливу увагу приділено науковій новизні дисертаційного дослідження і, в гіпотетичному плані, її практичному значенню.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ «Передумови формування китайського програмного концерту для соліста с оркестром традиційних інструментів» присвячений загальним питанням становлення та розвитку китайської оркестрової культури, яка стала питним середовищем для виникнення та розвитку жанру програмного концерту для соліста з оркестром. Розділ складається з трьох підрозділів та висновків.

У підрозділі 1.1 **«Про шляхи становлення китайської оркестрової культури»** пропонується робоче визначення оркестрової культури як *комплексу духовних та матеріальних чинників, які зумовили виникнення та розвиток оркестру*. Виокремлюються два великі періоди формування оркестрової культури Китаю.

Перший період – підготовчий щодо формування зрілої оркестрової жанрової системи – охоплює величезний проміжок історії, від глибокої давнини до початку двадцятого століття. У цей час сформувалася національна визначеність китайської музики та були відпрацьовані відповідні форми традиційних музичних інструментів та оркестру, що складається з цих інструментів.

Для формування оркестрової культури Китаю особливе значення мало вчення Конфуція, у якому ідеальною моделлю державного устрою є гармонійне суспільство, де кожен індивідуум відіграє свою роль. Зазначається, що в основі оркестру, як психологічної та гармонійної єдності учасників, так само знаходиться постать людини.

Виділяються релігійно-ритуальна, церемоніальна, військова та розважальна функції оркестру.

Другий період починається з завершенням правління останньої китайської династії (початок ХХ століття). Цей період розділяється на три етапи, які якісно різняться.

На *першому етапі* відбувається інтенсивне освоєння китайськими музикантами європейського та світового музичного досвіду, створюються симфонічні оркестри європейського типу. В них переважно використовується класич-

ний європейський репертуар. У той же час в Китаї та в деяких інших країнах функціонують оркестри з китайських традиційних інструментів, що набувають великої популярності. В Китаї вони організуються при філармоніях, консерваторіях, інших установах. Музиканти традиційного оркестру одержують спеціальну освіту чи то в музичних навчальних закладах, чи то в студіях, що організовані на базі великих оркестрів.

Розвиток традиційного оркестру став можливим завдяки технічному вдосконаленню старовинних (традиційних) китайських інструментів. В цьому процесі виділяється фігура відомого музичного майстра Чжен Джинвена. Тепер професійний оркестр китайських традиційних інструментів, так само як і європейський оркестр, ділиться на чотири групи. В плані колористичної гами, інших засобів виразності оркестр традиційних інструментів цілком здатний конкурувати з сучасним симфонічним оркестром.

В синтезі китайських музичних традицій з європейською та світовою музикою формується новий оркестровий репертуар, з'являються перші зразки китайського програмного концерту для солісту з оркестром (Концерт для скрипки з оркестром європейського типу «Закохані метелики»).

На цьому етапі на передній план висуваються *концертна та музично-освітня функція* оркестру.

Другий етап охоплює події Китайської культурної революції (1966–1976 роки). В цей час прогресивні тенденції розвитку національної культури були штучно загальмовані. Використовувалися переважно старі твори, пристосовані до нової естетики.

У той же час принцип народності залишається одним з головних. Однак тепер музичне мистецтво і сам принцип народності мають, за офіційною доктриною, слугувати для вирішення політичних та соціальних завдань. Головною метою стає «створення революційного духу у людей».

Велику популярність здобув Концерт для фортепіано з оркестром європейського типу «Жовта ріка» (1966–1969 роки), створений за однойменною кантатою Сі Сінхая.

Третій, сучасний етап починається з закінченням Культурної революції. Його можна охарактеризувати як ренесанс китайської музичної і, зокрема, оркестрової культури. Оркестрове мистецтво відтепер розвивається одночасно в музиці, створеній для оркестру європейського типу, і у музиці для оркестру, що складається з китайських традиційних інструментів. Постійно створюється новий оркестровий репертуар в освоєнні якого обидва типи оркестру обмінюються творчим досвідом. Остаточо сформувався й набув інтенсивного розвитку жанр програмного концерту для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів.

У підрозділі 1.2 «**Традиція програмності в китайській музичній творчості**» пропонується робоче визначення програмності, пристосоване до специфіки її застосування в китайській інструментальній музиці. Під програмністю розуміється *втілення в композиції та драматургії інструментального музичного твору раніше сформованої та вкоріненої в суспільному сприйнятті життє-*

вої, природної, естетичної, художньої, історичної, міфологічної або релігійно-філософської моделі.

У ракурсі ролі програмності увага звертається на відмінні риси китайського менталітету: *синкретичність* та *символічність* світосприйняття.

Наводяться приклади асоціацій властивостей окремих тонів звукоряду із побудовою всесвіту, натурфілософського та магічного сенсу звуків системи *люй-люй*. Зазначається, що базовою основою китайської художньої культури завжди була народна пісня, яка, за визначенням, є програмною. Вся народна творчість називається у Китаї *Мін ге*, що перекладається як *народна пісня*.

Відзначається роль традиційної китайської опери, в якій звучання ансамблю традиційних інструментів пов'язується з відображуваними на сцені подіями, із специфічною пластикою рухів тіла акторів.

У підрозділі 1.3 «Деякі особливості концертної комунікації» зазначається, що однією з характерних особливостей китайської інструментальної музики є віртуозне володіння музичним інструментом. Під віртуозністю розуміється не лише швидке та ефектне виконання моторної музики, а й насичене особливо тонкими виразовими нюансами майстерне виконання будь-якої, в тому числі повільної ліричної музики.

Китайський виконавець-віртуоз відчуває музичний інструмент як інструмент концертний. Під *концертністю* розуміється *композиційно-драматургічна форма діалогу інструментів або груп інструментів з рештою оркестру, яка призначена для посилення співпереживання публіки з музичним процесом*. В концерті для соліста з оркестром принцип концертності проявляється у концентрованому вигляді.

Окрім суто музичних прийомів концертності розглядаються такі, що відносяться до візуальних, театралізованих ефектів музичного виконання. Вони використовуються в концерті і у відеозаписах виконання.

Як приклад театралізації, аналізується виконання Симфонічної сюїти Гуань Найджуня для китайського традиційного оркестру «Подорож по Лхасі». У цьому творі відсутня жанрова назва «Концерт для соліста з оркестром», однак в яскравій формі представлені риси концертності.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ «Програма й композиційно-драматургічна будова китайських одночастинних програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів» присвячений взаємодії програми і музичної будови концертів з послідовно-сюжетним типом програмності.

Зазначається, що головними жанровими рисами програмного концерту для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів є зміст покладеної в основу твору програми, специфіка її композиційно-драматургічної реалізації в музиці і сам інструментальний склад оркестру.

В будові китайських програмних концертів для соліста з оркестром чітко виділяються два різновиди: твори, в яких використовується програмність послідовно-сюжетного типу і твори, в яких використовується програмність картинного типу (тут а надалі використовується класифікація типів музичної програмності Ю. Хохлова).

Концерти з програмністю послідовно-сюжетного типу є одночастинними, тоді як концерти з програмністю картинного типу – багаточастинними. В другому розділі розглядаються одночастинні концерти.

У підрозділі 2.1 «Трактовка програмності в Концерті Чень Ган та Хе Чжань-хао для скрипки з європейським оркестром “Закохані метелики”» надається характеристика китайській легенді «Закохані метелики». Створена на основі легенди програма у цьому творі найбільш послідовно, подія за подією, перетворюється у музичному розвитку. Для конкретизації взаємодії програми та її музичного втілення вводиться поняття *сюжетно-музичної події*.

Звертається увага на закріплення образів головних героїв сюжету за окремими солюючими музичними інструментами. Окрім скрипки, звучання якої в Концерті нагадує традиційний китайський інструмент *ерху*, у цій ролі використовується віолончель-соло.

У підрозділі 2.2 «Інноваційні риси будови китайських концертів з програмністю послідовно-сюжетного типу» відзначено, що в оркестровій творчості Китаю склалися традиції оновлення, які відповідають менталітету і культурним традиціям китайців. Акцент ставиться на інтерпретації устояної в традиції моделі. Для конкретизації цієї моделі в програмному китайському концерті обирається феномен взаємодії програми, музичної композиції та музичної драматургії.

Зв'язок понять композиції і драматургії в плані організації музичного часу простежується в музикознавчих трактуваннях В. Бобровського, Л. Кияновської, В. Медушевського, В. Москаленка, Є. Назайкінського, Н. Ніколаєвої, С. Скребкова, Т. Чернової.

Як опорні в аналізах програмних концертів обираються введене В. Москаленком поняття «композиційно-драматургічна ідея» та введене Л. Кияновською поняття «випереджаюча модель музичного твору». Вони узагальнюються в понятті «композиційно-драматургічна модель», під якою розуміється функціональна взаємодія програми та її музичного втілення в китайських концертах. «Композиційно-драматургічна модель» надалі обирається як умовний типологічний зразок побудови концертів для соліста з оркестром даного типу.

В одночастинних китайських концертах використовуються широко відомі в народі китайські легенди: «Закохані метелики», «Степові сестри», «Хуа Мулан», «Сон Чжуан Чжоу» та ін. Аналізується побудова легенд та музичне втілення створених на основі легенд програм. Ці програми за загальними композиційно-драматургічними функціями подібні до музичної побудови відповідних концертів.

Зазначається, що в композиційно-драматургічній моделі китайського одночастинного концерту розвиваються традиції жанру романтичної симфонічної поеми та фортепіанних концертів Ф. Ліста. Чітко виділяються функції *експозиції*, *розробки* та *динамічної репризи*, яка містить у собі центральний *кульмінаційний розділ*, а також *фінал*, котрий завершує весь твір. Таку будову можна віднести до типу змішаних музичних форм.

У побудові концертів використовується принцип *сонатності*, під якою розуміється таке *вільне трактування класичної сонатної форми*, коли *драматургічні чинники побудови експозиції, розробки та репризи панують над суворими формальними ознаками побудови музичної форми*.

Розробки часто починаються вторгненням тем драматичного характеру. Вони бувають насичені драматичними подіями, пов'язаними з образами спротиву, боротьби, що визначається сюжетом.

Замість сонатної репризи подається кульмінація лірико-драматичного характеру. Вона ґрунтується або на новій темі, або ж на одній з тем експозиції та буває пов'язана або з провідним образом твору, або з головною поворотною подією сюжету. Після цього звучить швидка танцювальна фінальна частина, яка в деяких концертах одночасно виконує роль коди.

Робиться висновок, що в одночастинних китайських концертах з програмами послідовно-сюжетного типу переважно використовується конфліктний тип музичної драматургії.

У підрозділі 2.3 **«Перетворення узагальненої композиційно-драматургічної моделі в китайських одночастинних програмних концертах для соліста з оркестром традиційних інструментів»** дається порівняльний аналіз узагальненої композиційно-драматургічної моделі та побудови одночастинних програмних китайських концертів.

Пункт 2.3.1 присвячений аналізу Концерту Ван Яньцяо, У Цзучяна та Лю Дехая для *nini* з оркестром «Степові сестри». У порівнянні з Концертом «Закохані метелики» тут набагато менше сюжетно-музичних подій і вони носять узагальненіший характер. Однак основні композиційно-драматургічні функції типологічної моделі тут проявляються навіть більш наглядно. Розвитку сюжетно-драматургічної лінії – прологу, зав'язці дії, розвитку дії та епілогу – у музичній композиції відповідають вступ, експозиція, розробка і кода-фінал.

Особливістю Концерту «Степові сестри» є розширення музично-драматургічної зони розвитку сюжетної дії. В музиці ця зона містить фрагмент, подібний до повільної частини канонічного сонатно-симфонічного циклу й репризу.

Пункт 2.3.2 присвячений аналізу Концерту Гу Гуанженя для *nini* з оркестром «Хуа Мулан». Відзначаються спільні та відмінні риси сюжетних програм Концерту «Хуа Мулан» та Концерту «Закохані метелики». Суттєва різниця полягає в більшому громадянському пафосі легенди про героїчну дівчину Хуа Мулан та в оптимістичній розв'язці цієї легенди.

В експозиції Концерту «Хуа Мулан» відсутні ознаки сонатної форми. Пригортає увагу прийом скріплення композиції провідною ліричною темою, який використовується і в інших одночастинних китайських концертах, а також відсутність завершення з функцією епілогу. Це завдання частково доручене швидкому, «концертному» за характером фіналу твору.

Пункт 2.3.3 присвячений аналізу Концерту Лю Чанг-юаня для *erxu* з оркестром «Тлумачення сновидінь». Програма цього твору придумана самим композитором. Вона визначається послідовністю десяти «сновидінь», характер

яких роз'яснюється у поданих в партитурі назвах. Послідовність емоційних станів тут утворює умовну «сюжетну лінію».

Перше і останнє, десяте сновидіння, що побудовані на тому ж самому музичному матеріалі, є музичним *прологом* і *епілогом*. Так утворюється свого роду просторове обрамлення основної частини Концерту. Це нагадує ефект китайського ієрогліфу, який може фокусувати у наочній формі процесуально-динамічну лінію певного процесу.

Незважаючи на відсутність «домузичного» сюжету, композиційно-драматургічна побудова цього твору явно спирається на узагальнену композиційно-драматургічну модель одночастинних концертів.

У підрозділі 2.4 **«Від послідовно-сюжетного до картинного типу музичної програмності. Концерт Чжао Цзіпіна для віолончелі з оркестром китайських традиційних інструментів “Сон Чжуан Чжоу”»** звертається увага на те, що в притчі «Сон Чжуанцзи про метелика», покладений в основу програми твору, максимально знижений фактор дієвості.

Основна частина Концерту написана у складній тричастинній формі, що має риси концентричності. В її крайніх частинах в численних варіантах проведення головної теми начебто перетворюється один з принципів даосизму – нескінченне слідування по «одвічному шляху».

Композиційно-драматургічною будовою цього Концерту начебто демонструється перехід від творів з *сюжетним* до творів з *картинним* типом музичної програмності.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ «Програма й композиційно-драматургічна будова багаточастинних китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів» присвячений аналізу взаємодії програм і будови концертів з картинним типом програмності.

В програмах багаточастинних китайських концертів відсутня сюжетна послідовність подій. Вони безпосередньо не впливають на векторність у розташуванні музичних подій. Композитор тут намагається передати характер, а не персоналізовану конкретність художнього образу.

Картинна програмність в китайському концерті для соліста з оркестром сприймається як послідовність цілісних образів-символів, музичне значення яких є добре зрозумілим широкому колу слухачів. Ці образи можуть складати розгорнуту *музичну картину* в обсязі частини циклу, або ж формувати декілька *картин* в окремій частині циклу. Вони скріплюються об'єднуються загальною змістовною лінією, темою, яка буває відображена у загальній назві твору.

У підрозділі 3.1 **«Концерт “Жовта ріка” як модель побудови подальших багаточастинних китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів»** звертається увага на роль цього твору як провісника лінії «картинних» концертів.

Цей твір сам був створений по моделі однойменної кантати Сі Сінхая групою молодих композиторів: Инь Ченцзуном, Чу Ванхуа, Лю Чжуаном, Шэн Лихуна, Ши Шучэном та Сюй Фэйсином. Колективний метод творчості є показовим для перших китайських програмних концертів. Головна ідея Кантати і

Концерту є патріотичною, вона пов'язана з боротьбою китайського народу за незалежність держави. Соліст-піаніст, виконуючи віртуозну фортепіанну партію, виступає на концертній сцені ніби у ролі трибуна, що виголошує патріотичну загально-народну ідею.

І в Кантаті, і в Концерті, відсутній скріпленій послідовністю подій сюжет. Об'єднуючим будову твору фактором є тематична програма, що показана у назвах частин і походить від Кантати.

На перший погляд, загальна будова Концерту є близькою до чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу віденських класиків. Проте частини приваблюють не інтенсивним симфонічним розвитком, масштабною розгорнутістю музичних ідей, а скоріше нагадують яскраві музичні плакати, або концертні фрески. Єдиною частиною, що за композиційно-драматургічною функцією наближається до сонатно-симфонічного циклу, є фінал Концерту, в якому панують принципи варіаційності.

Цей твір задумувався авторами як «патріотичний», а не як «картинний». Однак ряд його рис говорить про реалізацію родинного до китайського художнього менталітету принципу картинності. Пригортає увагу відмова у творі не лише від сонатної форми, а й від будь-яких ознак сонатності. Замість цього використовуються дво- і тричастинні форми та варіації. Переважає сюїто-подібне співставлення образів, яке відбувається при переході від частини до частини циклу, а також в середині частин. Красива музика повільних фрагментів Концерту насичена тонким національним колоритом, в якому особлива роль належить соло на флейті *ді*, а також імітації на фортепіано звучання *цитри*.

Ці риси надалі розвиватимуться в інших багаточастинних китайських концертах для соліста з оркестром з програмністю *картинного типу*. Взяті у комплексі, вони у подальшому слугуватимуть моделлю композиційно-драматургічної побудови даного типу музичних творів. Зазначається, що в багаточастинних китайських концертах з програмами картинного типу переважно використовується розповідний тип музичної драматургії.

Підрозділ 3.2 «Композиційно-драматургічна будова багаточастинних китайських концертів з програмністю картинного типу» складається з двох пунктів.

Пункт 3.2.1 присвячений Концерту Чжоу Ченлонга для *піани* з оркестром традиційних інструментів «Вечір в Сишунбаньна». У творі презентована лінія поетичних мальовничих характеристик, що пов'язані з природою та сільським побутом. Вони широко представлена в китайській фортепіанній сюїті, в китайському фортепіанному концерті, в сольних інструментальних п'єсах китайських композиторів тощо.

З точки зору композиційно-драматургічної будови, Концерт можна назвати симфонічною сюїтою. Три його частини – «Золота осінь», «Пісні про кохання» та «Вогнище» – сприймаються як послідовність симфонічних картин, що скріплені загальною темою.

В аналізі Концерту виявляються показові для китайських творів з картинним типом музичної програмності риси: перевага показу музичного образу над

його розвитком, роль дво- і тричастинних форм і варіаційності за відсутності будь-якої управляючої ролі сонатності.

Пункт 3.2.2 присвячений Концерту Гуань Найчжуня для ударних з оркестром китайських традиційних інструментів «Рік дракона в новому столітті». У цьому Концерті в ролі «концертуючих» представлена ціла група ударних інструментів, що нагадує про традиції *concerto grosso*.

Програма вносить корективи у функції чотирьох частин циклу. Перша частина називається «Сонце». Середні частини – Місяць і Зірка – представляють в сприйнятті людини темний час доби. Четверта, фінальна частина називається «Земля». В кодї фіналу сонце начебто знову повертається на землю. Отже, сонце символічно замикає попередній і відкриває новий добовий цикл. «Світлі» і «затемнені» образи передаються відповідними засобами оркестрового колориту, що розкриваються в діалогах з ударними.

У всіх чотирьох частинах Концерту використані тричастинні репризні форми. Така будова є відповідною до китайських симфонічних «картин природи».

Пункт 3.2.3 присвячений аналізу Концерту Го Веньціна для флейти *джуді* з оркестром китайських традиційних інструментів «Сум в пустельних горах». Цей твір існує також в авторській редакції для *джуді* та європейського оркестру.

Творчий метод Го Веньціна визначається постійним прагненням до творчого оновлення. Загальне звучання Концерту наповнене внутрішньої напруженістю, воно переважно драматичне. Відповідає цьому характеру і головна тональність твору – до мінор. Особливо близькою композитору є темброве-колористична сторона звучання. Це – звуки природи, людського голосу, звучання самого музичного інструменту тощо. Го Веньцін залучає виразові засоби китайського музичного фольклору, а також музики з китайської традиційної опери.

Весь твір пронизує відчуття композитором природи і духу гірської місцевості його Вітчизни (м. Чунцин провінції Сичуань). Програмна назва «Сум в пустельних горах» продовжує низку творів Го Веньціна, які об'єднані темою гір. Три частини Концерту на мають окремих назв. Проте відомо, що у першій частині, згідно з рядками поеми китайського поета Ли Бай, ніби чуються вночі крики козодою. Звучанням першої теми моторної другої частини відтворюється образ освітлених сонцем пагорбів. В підтексті третьої частини – трагічні мотиви боротьби людини проти руйнуючих злих сил.

В партії *джуді* (низької, середньої і високої теситури) використовуються технічно дуже складні виконавські прийоми: техніка безперервного дихання, швидкого повторення звуків (*Double tonguing*), подвійне стакато. Разом з тим, подібно бароковим концертам, флейта-соло не протистоїть оркестру. Звучанням цього інструменту визначається, підтримується або уточнюється провідна образна спрямованість музики.

Три частини Концерту об'єднуються в загальну художню панораму пустельних гір. *Adagio* в першій частині циклу змінюється на *Allegro* другої частини, яка за характером і за роллю в циклі нагадує скерцо сонатно-симфонічного циклу. Перші дві частини написані у тричастинній репризній формі. Фінал час-

тково повертає слухача до образів першої частини. Однак до драматичної напруженості інтонацій, характерних для першої частини Концерту, в фіналі додається почуття трагічності.

ВИСНОВКИ. Жанр китайського програмного концерту для соліста з оркестром традиційних інструментів набув інтенсивного розвитку, починаючи з першої половини ХХ століття. Виділяються чотири головні причини розквіту цього жанру: 1) вплив давніх музичних традицій Китаю, зокрема традиції оркестру; 2) особливості китайського менталітету; 3) виняткова роль програмності в давній і сучасній китайській інструментальній музиці; 4) Інтенсивний вплив на розвиток китайської музики європейської і світової композиторської музичної культури, що особливо активно відбувається, починаючи з ХХ століття.

З метою аналізу становлення китайської оркестрової культури надається її робоче визначення: *комплекс духовних та матеріальних чинників, які зумовили виникнення та розвиток оркестру.*

Стосовно формування жанрової системи для оркестру китайських традиційних інструментів виділяються два великі періоди.

Перший період охоплює величезний проміжок історичного часу від глибокої давнини до початку двадцятого століття. У цей період сформувалася національна визначеність китайської музики та були відпрацьовані відповідні форми традиційних музичних інструментів та оркестру, що складається з цих інструментів.

Серед духовно-релігійних складових, які стали основою китайського менталітету (конфуціанство, даосизм та буддизм) головне значення для розвитку оркестрової культури набуло вчення Конфуція. В основі оркестру, так само, як і у філософії Конфуція, знаходиться постать людини. Музичне виконання в оркестрі засноване на ідеї взаємної відданості. Ця ідея, згідно з Конфуцієм, націлена на підтримку гармонії.

Роль оркестру в цей період була переважно прикладною. Головними функціями оркестру були *релігійно-ритуальна, церемоніальна, військова та розважальна.*

Під час **другого періоду** (від початку двадцятого століття до наших днів) відбувається інтенсивне освоєння китайськими музикантами європейського та світового музичного досвіду. Розподіл цього періоду на три етапи (другий охоплює час Китайської Культурної революції) дозволив більш рельєфно прослідити динаміку розвитку оркестрової культури Китаю.

На третьому етапі (після закінчення Культурної революції) остаточно сформувався и набув інтенсивного розвитку жанр китайського програмного концерту для соліста з оркестром традиційних інструментів.

Підґрунтям для формування цього жанру стали властиві китайській інструментальній творчості феномени концертності і програмності. У розумінні цих феноменів підкреслено функцію *співпереживання публіки з музичним процесом.*

Розвиток китайського програмного концерту для соліста з оркестром спирається на традиції оновлення, які відповідають менталітету та культур-

ним традиціям китайців. Акцент ставиться на інтерпретації устояної в традиції моделі.

Як опорні в аналізах програмних концертів обираються введене В. Москаленком поняття «композиційно-драматургічна ідея» та введене Л. Кияновською поняття «випереджаюча модель музичного твору». Вони узагальнюються в понятті «композиційно-драматургічна модель», під якою розуміється функціональна взаємодія програми та її музичного втілення в китайських концертах. «Композиційно-драматургічна модель» надалі обирається як умовний типологічний зразок побудови концертів для соліста з оркестром даного типу.

В китайських програмних концертах для соліста з оркестром чітко вирізняються два типи: а) твори, в яких використовується програмність *послідовно-сюжетного типу*; б) твори, в яких використовується програмність *картинного типу*. Концерти з програмністю *послідовно-сюжетного типу* є одночастинними, а концерти з програмністю *картинного типу* – багаточастинними.

В одночастинних китайських концертах з програмами *послідовно-сюжетного типу* переважно використовується конфліктний тип музичної драматургії. Для цих концертів обираються добре зрозумілі широкому слухачеві сюжетні програми, побудовані на старовинних китайських легендах. Робиться висновок, що загальні композиційно-драматургічні функції сюжету легенд є достатньо відповідними до етапів музичної композиційно-драматургічної будови творів. Ця відповідність охарактеризована терміном «сюжетно-музична подія».

В плані композиційно-драматургічної організації в одночастинних китайських програмних концертах розвиваються традиції побудови європейської романтичної симфонічної поеми та фортепіанних концертів Ф. Ліста.

Щодо багаточастинних китайських програмних концертів доводиться гіпотеза, що в них переважає *картинний тип програмності*, який безпосередньо не впливає на музичну побудову твору. Композитори намагаються передати характер, колорит, яскравість подачі, а не персоналізовану конкретність художнього образу.

Картинна програмність переважно втілює образи природи, сільського побуту. Вони розкривається як послідовність цілісних образів-символів, музичне значення яких є добре зрозумілим широкому колу слухачів. Ці образи можуть складати *музичну картину* в обсязі всієї частини циклу, або ж формувати окремі *картини* в частині циклу. Вони скріплюються загальною темою, яка відображена у назві твору.

В багаточастинних китайських концертах з програмами *картинного типу* переважно використовується *розповідний тип* музичної драматургії. В таких концертах відсутні об'єднуючі цикл прояви сонатності, тут переважно використовуються прості і складні репризні дво- та тричастинні форми, а також варіаційний принцип розвитку. Робиться висновок, що в композиційно-драматургічній моделі концертів з програмністю *картинного типу* розвиваються принципи побудови європейської симфонічної картини.

У розглянутих в дисертації китайських програмних концертах для соліста з оркестром традиційних інструментів переважно використовуються послідовно-сюжетний і картинний типи музичної програмності. Однак в цих творах не використовується узагальнено-сюжетний тип музичної програмності (за класифікацією Ю. Хохлова). Це пояснюється властивою китайському мисленню програмною конкретністю художнього образу.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Су Юйчен. Трактовка програмности в Концерте для скрипки с оркестром Чэнь Ган и Хэ Чжань-хао «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2014. Вип. 111 : Принципи організації руху в музичному творі. С. 113–121.
2. Су Юйчен. О становлении китайского оркестра народных инструментов // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського зб. ст. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. Вип. 116 : Комунікативна організація музичного твору. С. 155–163.
3. Су Юйчен. Особенности концертной коммуникации в концерте Лю Чанг-юаня «Толкование снов» для эрху с оркестром китайских традиционных инструментов // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2016. Вип. № 4. С. 62–68.
4. Су Юйчен. О претворении программности в концерте Чжао Цзипина для виолончели с китайским традиционным оркестром «Сон Чжуан Чжоу» // Южно-Российский музыкальный альманах : научный журнал. Вып. 1 (26). Ростов на Дону, 2017. С.27–32.
5. Су Юйчен. Китайские одночастные концерты с программностью последовательно-сюжетного типа: инновационные черты строения // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2017. Вип. 118 : Композиційно-драматургічна організація музичного твору. С. 229–239.

АНОТАЦІЯ

Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2017.

У багатовіковій історії розвитку китайської оркестрової культури виокремлюються чотири етапи, що стали підґрунтям для формування жанру програмного концерту для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів.

З точки зору композиційно-драматургічної організації китайські концерти для соліста з оркестром розділяються на два типи: а) одночастинні концерти, в

яких використовується сюжетний тип музичної програмності; б) багаточастинні концерти, в яких використовується з картинний тип музичної програмності. В аналізах використовується методика реконструкції узагальненої композиційно-драматургічної моделі, що притаманна кожному з типів, з подальшим виявленням особливостей перетворення моделі в кожному з десяти обраних для аналізу концертів.

Ключові слова. Китайський програмний концерт для соліста з оркестром, оркестрова культура, музична програмність, композиційно-драматургічна модель.

АННОТАЦІЯ

Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів. – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на соискание ученої ступені кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музикальне мистецтво». Національна музикальна академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2017.

В багатовіковій історії розвитку китайської оркестрової культури виділяються ряд етапів, якими визначаються динаміка формування китайського програмного концерту для соліста з оркестром традиційних інструментів. Для аналізу даного жанрового напрямку вводяться або уточнюються ряд понять: «оркестрова культура», «концертність», «музикальна програмність», «сонатність», «композиційно-драматургічна модель», «сюжетно-музикальне подія».

Окреме увагу приділяється жанровим особливостям концертів, питанням становлення і розвитку даного жанрового напрямку. Аналізуються головні жанрові особливості китайського програмного концерту для соліста з оркестром традиційних інструментів: зміст положеної в основу вироблення програми, специфіка її композиційно-драматургічної реалізації в музиці, властивості традиційних музикальних інструментів і сам інструментальний склад оркестру традиційних інструментів.

Композиційно-драматургічні особливості китайського програмного концерту для соліста з оркестром розглядаються в ракурсі композиційно-драматургічного взаємодія особливостей програми і музикального рішення, а також в ракурсі взаємодія традицій китайської і європейської оркестрової музики.

Окреме увагу уделено динаміці оновлення жанру концерту для соліста з оркестром в китайській музиці. Аналізуються: Концерт Ван Яньцяо, У Цзюцзяна і Лю Дехая для *пипи* з оркестром китайських традиційних інструментів «Степні сестри», Концерт Гу Гуанженя для *пипи* з оркестром китайських традиційних інструментів «Хуа Мулан», Концерт Лю Чанг-юаня для *ерху* з оркестром китайських традиційних інструментів «Тлумачення сновидінь», Концерт Чжао Цзипина для *віолончелі* з оркестром китайських традиційних інструментів «Сон Чжуан Чжоу», Концерт Чжоу Ченлонга для *пипи*

с оркестром китайских традиционных инструментов «Вечер в Сишуанбаньна», Концерт Гуань Найчжуня для *ударных* с оркестром китайских традиционных инструментов «Год дракона в новом веке», Концерт Го Веньцина для *флейты ди* с оркестром китайских традиционных инструментов «Печаль в пустынных горах». Для анализа становления жанра китайского программного концерта для солиста с оркестром также рассматриваются Концерт Чэнь Ган и Хэ Чжан-хао для скрипки с европейским оркестром «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» и Концерт Инь Ченцзуна, Чу Ванхуа, Лю Чжуана, Шэн Лихуна, Ши Шучэна и Сюй Фэй-сина для фортепиано с европейским оркестром «Жёлтая река». Для иллюстрации особенностей концертной коммуникации анализируется Симфоническая сюита Гуань Найчжуня для оркестра китайских традиционных инструментов «Путешествие по Лхаса».

С точки зрения композиционно-драматургической организации китайские концерты для солиста с оркестром разделяются на два типа: а) одночастные концерты, в которых преимущественно используется последовательно-сюжетный тип музыкальной программности; б) многочастные концерты, в которых преимущественно используется с картинный тип музыкальной программности. В анализах используется методика реконструкции обобщенной композиционно-драматургической модели, присущая каждому из типов, с последующим выявлением особенностей преобразования модели в каждом из десяти избранных для анализа концертов.

Ключевые слова. Китайский программный концерт для солиста с оркестром, оркестровая культура, музыкальная программность, композиционно-драматургическая модель.

SUMMARY

Su Yucheng. Compositional and dramatic features of Chinese program concerts for soloist and orchestra of traditional instruments. – Qualifying work on the rights of a manuscript.

Dissertation on gaining a scientific degree of a candidate of art studies (Doctor of Philosophy) under a specialty 17.00.03 Musical art. – P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. – Kyiv, 2017.

In the centuries-old history of the development of Chinese orchestral culture, several phases are formed, which became the basis for forming the genre of a program concert for a soloist with the orchestra of Chinese traditional instruments.

From the point of view of the compositional and dramatic organization, Chinese concerts for the soloist and orchestra are divided into two types: a) one-part concerts in which the plot type of musical programming is used; b) multi-part concerts, which are used with a picture type of musical programming. In the analyzes, the method of reconstruction of the generalized composition-dramaturgic model, inherent in each of the types, is used, with subsequent identification of the features of the model transformation in each of the ten selected for the analysis of concerts.

Keywords. Chinese program concert for a soloist with an orchestra, orchestral culture, musical programming, compositional-dramaturgic model.