

УДК 7.07

DOI: 10.34670/AR.2021.37.99.004

Структура системы знаний дирижеров китайского национального симфонического оркестра

Чжао Сяо Оу

Магистр, доцент,

Шанхайская консерватория музыки,

200031, Китайская Народная Республика, Шанхай, ул. Фэньян, 20;

e-mail: zxiaoou78@yahoo.com

Аннотация

В начале XX в. в Китае был основан первый профессиональный Шанхайский национальный симфонический оркестр, который обусловил необходимость обучения искусству дирижирования и стал фундаментом для становления профессии дирижера в Китае. Опираясь на современную и модернизированную систему знаний об искусстве подготовки руководителей народно-инструментальных оркестров, сформированную на базе западной и российской концепций дирижирования, китайские музыканты должны были сформировать общепрофессиональные и профессиональные компетенции на базе иностранных и отечественных методических пособий по дирижерскому искусству, освоить принципы дирижирования разнообразными музыкальными инструментами и вариативные системы знаний о данном виде деятельности, а также овладеть соответствующими знаниями о методах исполнения. Общий курс теории дирижирования китайских руководителей народных оркестров также претерпел определенные изменения согласно пережитым эпохам и сквозь призму современных реалий. В статье проводится анализ структуры теоретических знаний китайских и иностранных дирижеров в свете последних тенденций в оркестровом исполнительстве национальной симфонической дирижерской системы, формируемых в консерваторской и университетской системах образования, описываются актуальные проблемы обучения данному виду искусства на территории Китайской Народной Республики.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжао Сяо Оу. Структура системы знаний дирижеров китайского национального симфонического оркестра // Культура и цивилизация. 2021. Том 11. № 6А. С. 34-40. DOI: 10.34670/AR.2021.37.99.004

Ключевые слова

Дирижер, дирижирование, Китай, национальная дирижерская школа, народно-инструментальный оркестр, методика подготовки дирижера.

Введение

Национальный симфонический оркестр, сформированный на основе исполнения древних этнических музыкальных стилей, впервые начал свою деятельность в 1920-х гг. «Полный состав современного оркестра китайских народных инструментов сформировался в начале 1950-х гг.» [Янь, 2019, 43]. С опорой на принципы дирижерского искусства западных симфонических оркестров руководитель ансамбля Цзяннань Сычжу основал первый Национальный симфонический оркестр Китая, филармонию Датун [于亮, 2020]. «Китайская симфоническая музыка в XX столетии проходит интенсивный путь развития – от освоения композиторами практики оркестрового письма до создания национальной симфонии» [Ли, 2019, 269]. Новый тип национального оркестрово-ансамблевого исполнительства, сформированный музыкантами старшего поколения благодаря опыту западных музыкантов, взял за основу концепцию иностранных симфонических оркестров и наполнил ее китайской классической культурой, используя специфику национальных музыкальных инструментов Китая. Это позволило развить симфонический жанр в китайской музыкальной культуре.

Разница между китайскими дирижерами оркестра народных инструментов и дирижерами западных симфонических оркестров заключается в задачах, с которыми они сталкиваются в процессе управления музыкальным исполнением и видами инструментов, входящих в состав оркестра. Также существуют отличия в чтении партитуры, специфике игры на музыкальных инструментах оркестровой группой, дирижерской интерпретации музыкальных произведений и, соответственно, отличия в компетентностях дирижеров.

Основная часть

Историография западного симфонического искусства первых профессиональных дирижеров характеризуется «жестовым методом». Данная техника дирижирования позволяла вокалистам почувствовать изменения силы звука в сторону увеличения или уменьшения. Однако профессия «дирижер», как она интерпретируется в современном понимании, появилась после того, как Михаэль Гайдн основал симфонический оркестр. В связи с расширением численности группы музыкантам понадобилась ключевая фигура, которая бы смогла «подчинить себе многообразие исполнительских индивидуальностей, темпераментов и направить творческие усилия коллектива в единое русло» [Астахова, 2015, 3]. Так, модернизация китайской оркестровой музыки полностью базируется на вестернизации, поэтому при написании музыки для народных оркестров во многом опирались на западные тенденции.

Несмотря на то, что современная техника дирижирования китайскими симфоническими и национальными оркестрами заимствована с Запада, китайские музыкальные композиции берут за основу пентатонику, используя при этом полную хроматическую гамму, поэтому китайские музыкальные инструменты были также адаптированы под данные концепции. В то же время принципы перкуссии те же, но разница заключается в манере исполнения – игре на музыкальных инструментах, а также в национальном очаровании музыки, с которой работают дирижеры народной музыки.

Цель жестов дирижера, разработанных в соответствии с музыкой, заключается в том, чтобы передать интенсивность, эмоциональный накал и другую информацию, которая релевантна для каждого музыканта из оркестра. Диапазон движений, величина амплитуды руки, скорость движения дирижерской палочкой, взаимодействие рук, согласованность и рассогласованность

кистевых движений – все это отображает композиторскую задумку посредством дирижера [杨小丁编著, 2010].

Говоря о расположении китайских музыкантов перед дирижером, следует отметить, что группа сидит полукругом лицом к дирижеру. В первых рядах: струнные инструменты, далее – духовые. При этом звучание китайского оркестра отличается от западного, прежде всего благодаря народным инструментам КНР. Щипковые струнные инструменты позволяют дифференцировать звучание китайского оркестра и западного. Помимо арфы и пиццикато, присутствие звучания струнных щипковых музыкальных инструментов минимизируется, хотя щипковые инструменты составляют в китайском оркестре значительную часть от общего количества. Именно благодаря традиционным китайским инструментам создается шелестящий звук, столь непривычный для тех, кто ранее слушал только западных оркестрантов. Очень часто можно встретить арпеджио. Отсутствие духовых инструментов и мягкость струн также являются характерными отличиями китайских народных оркестров от западных.

В то же время классическая музыка больше не рассматривается в Китае как «импортный продукт», хотя репертуар часто ограничивается «очень большими» композиторами, такими как Бетховен, Бах и Брамс.

В западных симфонических оркестрах композиторы более строги и стремятся априори проанализировать партитуры. Дирижеру необходимо не только хорошо проработать материал и внести незначительные коррективы в пределах диапазона, требуемого партитурой, но и организовать строгое соответствие данным коррективам музыкантами. В китайских народных произведениях из-за существования концепции ритма свободных интерпретаций и небольших фольклорных инструментальных ансамблей озвучивание разными музыкантами одних и тех же отрывков из музыкальных произведений может быть очень разным. Хотя их выступления принимают различные формы, все они обладают колоритным народным «очарованием». Однако сегодня многие молодые дирижеры не согласны с музыкальным исполнением классики сквозь призму этнического исполнительства. Например, китайский дирижер Ю раздражается, когда слышит о «китайском стиле» исполнения классической музыки: «Не бывает Бетховена в китайском стиле!» [Passing the baton..., www]. В то же время, отдавая дань великим западным композиторам и дирижерам, стоит отметить, что «среди более молодого поколения китайских дирижеров народно-инструментальных оркестров в последние годы выросла замечательная плеяда музыкантов, пропагандистов национального и мирового музыкального наследия» [Слонимская, Цзян, 2016, 63].

Также в западном симфоническом оркестре, в дополнение к использованию духовых инструментов, большинство музыкальных инструментов опирается на «двенадцать средних законов», что делает звучание западного симфонического оркестра чрезвычайно гармоничным, а национальный оркестр в сложной интерпретации «трех законов, вместе взятых», является серьезной проблемой для дирижеров народной музыки. Янь Хуэйчан полагает, что при смешивании различных инструментов следует обратить внимание на то, какой инструмент является основным, а другие музыкальные инструменты должны быть согласованы с ним, что позволит сделать выступление оркестра более скоординированным и гармоничным [李丽敏, 2015, 55].

Известный дирижер Пак Дуншенг считает, что в современных национальных оркестрах играют огромные коллективы и такого рода регулярная «инерция ритма» естественным образом контролируется дирижером [朴东生, 2013], поэтому дирижеру необходимо проанализировать

фразы каждой части и овладеть законами ритма каждой ноты, чтобы лучше интерпретировать звуковые и эмоциональные эффекты произведения, а именно: «звук и его градации, исполнительское туше, посредством которого претворяются штриховые и артикуляционные особенности музыки, ритмический рисунок и динамическая нюансировка, тембральные краски, музыкальное движение, агогика, паузы и цезуры, педализация и др.» [Егорова, 2013, 146].

В западной музыке существуют чрезвычайно точные требования к ритму, в то время как в Китае ритм обычно меняется с изменением музыкального настроения и движения. Например, на Западе требуются первые восемь и последние шестнадцать нот, чтобы иметь точные три ноты со значением времени 2:1:1; в китайской же народной музыке перкуссионисты будут растягивать восьмые ноты по мере необходимости.

Управление различной интенсивностью базируется на проблемах слияния тембра. Нерегулярное «коллективное» усиление и ослабление приведет к тому, что тембр не будет смешиваться и даже заставит людей слышать так называемый «грязный звук». Независимо от того, происходит ли это в процессе постепенного усиления или в процессе ослабления, идет отсылка к принципу, согласно которому, когда амплитуда громкости (размера)/(изменения) будет наименьшей во время постепенного усиления, сначала будет усиливаться тот, у которого наименьший объем (размер)/(изменение), затем начнет усиливаться тот, у которого средний объем/амплитуда, и, наконец, тот, у которого наибольший объем/амплитуда; напротив, при затухании звука первым начнет гаснуть тот, у которого наибольший объем/амплитуда, и т. д. Если не следовать данному принципу, возникнет следующая проблема: когда звуки постепенно и одновременно увеличиваются, мутный звук баса ударных инструментов станет передавать громкость высоких духовых инструментов (таких как высокие «суона» («китайский гобой») и «трубы») и высоких струнных инструментов (таких как «гаоху»). Резкие высокие ноты одновременно вырвутся и перекроют все средние, стирая большую часть тембра, в результате чего звук станет чрезвычайно резким. Поэтому квалифицированному дирижеру необходимо ограничить и расширить вступление такого инструмента в крещендо. Когда все они ослабевают одновременно, ударные инструменты и высокие инструменты также полностью скроют ослабление других звуков и будут продолжать ослабевать после того, как они станут чрезвычайно слабыми. Данный вид исполнительства в китайских народных оркестрах требует существенной доработки.

В соответствии с этим принципом, в Китае есть определенное понимание изменений в постепенном усилении и ослаблении звука: при постепенном усилении он должен выполняться в определенном порядке на традиционных китайских струнных («эрху» – «чжунху» – «гаоху»), а также духовых («даруань» – «чжунруань» – «янцин» – «пипа» – «люцин») и ударных инструментах («шэн» – «бамбуковая флейта» – «суона»); ослабление должно выполняться в обратном порядке.

Среди всех рекомендаций, данных дирижером, наиболее важной является команда темпа исполнения. Это основной фактор при воспроизведении всего произведения, ключ к плавной связи между частями музыкального произведения и руководящее требование, соблюдение которого позволяет музыкантам каждой части четко понимать, когда они начинают и заканчивают игру. Темп исполнения подобен рамке, сдерживающей каждого музыканта. В западной манере исполнения и дирижирования изменение темпа в партитуре не отмечается, и дирижер будет строго требовать, чтобы музыканты продолжали играть с прежним темпом (за исключением небольшого количества незначительных изменений на стыках «фраз»), а темп исполнения народной музыки в основном зависит от настроения произведения, что может

объяснить, почему любительские ансамбли постепенно увеличивают темп, когда они достигают более восторженных пассажей. Данный феномен приводит к тому, что исполнение не может быть продолжено из-за чрезмерного темпа, поэтому первой задачей дирижера народной музыки является «подавление скорости», т. е. поддержание темпа.

В частности, необходимо отметить следующие два фактора.

- 1) Когда национальный оркестр исполняет отрывки, которые становятся все сильнее и слабее, музыканты столкнутся с ситуацией, когда темп интенсивно меняется: например, композиция идет динамичнее, в то время как звук становится сильнее, и музыка замедляется, в то время как звучание затухает. И это именно то, что необходимо скорректировать дирижеру. При исполнении народной музыки данное изменение музыкального темпа станет ближе к особенностям музыкального настроения и национального музыкального очарования.
- 2) Существует еще более очевидная разница между народным и западным оркестрами: в исполнении западной музыки значение времени постепенного нарастания и ослабления обычно составляет 1:1, т. е. первая половина музыки постепенно усиливается, а вторая половина постепенно затухает; в исполнении народной музыки данное соотношение близко к 2:1, что ближе к «золотому сечению».

Заключение

В процессе становления и развития дирижирования народным оркестром китайские музыканты постоянно пытались интегрировать западные творческие тенденции и концепции в отечественное музыкальное пространство. Наличие в народном китайском оркестре традиционных этнических инструментов делает звучание непривычным для слушателей западного искусства, поэтому многие дирижеры пытались «пропустить» классические произведения сквозь призму китайской культуры. Таким образом, дирижирование в Китае с годами приобрело черты национальной культуры в синтезе с западными тенденциями.

Библиография

1. Астахова Е.Н. Теоретические основы искусства дирижирования. Пыть-Ях, 2015. 16 с.
2. Егорова С.В. Исполнительская реализация эмоционального содержания фортепианного произведения: звуковой аспект // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2013. № 5. С. 145-153.
3. Ли И. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки // Манускрипт. 2019. № 11. С. 269-273.
4. Слонимская Р.Н., Цзян И. К проблеме обучения дирижеров народно-инструментальных оркестров Китая // Sciences of Europe. 2016. № 4-1. С. 62-65.
5. Янь Ц. Оркестр китайских народных инструментов и творчество Сюй Чанцзюня: проблемы дирижерской интерпретации // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 4. С. 41-53.
6. Passing the baton: Chinese conductors seek global fame. URL: <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1807168782/>
7. 于亮. 百年大同 不同凡响 – 大同乐会成立百年纪念活动述评 // 人民音乐. 2020年第. 4期. 第55-57页.
8. 朴东生. 排练指挥札记 – 中国民族管弦乐队的音响整合与音色调控. 中国北京: 人民音乐出版社, 2013年第. 第26页.
9. 李丽敏. 再谈中国民族管弦乐队的建制、律制与标准化问题 – 指挥家阎惠昌访谈录 // 人民音乐. 2015年第. 2期. 第55-57页.
10. 杨小丁编著. 指挥学概论. 西南交通大学出版社, 2010年第. 第137页.

The structure of the knowledge system of the conductors of the China National Symphony Orchestra

Xiaoou Zhao

Master, Associate Professor,
Shanghai Conservatory of Music,
200031, 20 Fenyang rd, Shanghai, People's Republic of China;
e-mail: zxiaoou78@yahoo.com

Abstract

At the beginning of the 20th century, the first professional Shanghai National Symphony Orchestra was founded in China, which led to the need to learn the art of conducting and became the foundation for the formation of the conductor's profession in China. Relying on the modern and modernized system of knowledge about the art of training leaders of folk instrumental orchestras, formed on the basis of Western and Russian concepts of conducting, Chinese musicians had to form general professional and professional competencies on the basis of foreign and domestic methodological manuals on conducting art, to master the principles of conducting a variety of musical instruments and variable systems of knowledge about this type of activity, as well as to acquire relevant knowledge about performance methods. The general course of the theory of conducting for Chinese folk orchestra leaders has also undergone certain changes according to the past epochs and through the prism of modern realities. The article analyzes the structure of the theoretical knowledge of Chinese and foreign conductors in the light of the latest trends in the orchestral performance of the national symphony conducting system, formed in the conservatory and university systems of education and describes the topical problems of teaching this kind of art in the People's Republic of China.

For citation

Zhao Xiaoou (2021) Struktura sistemy znaniy dirizherov kitaiskogo natsional'nogo simfonicheskogo orkestra [The structure of the knowledge system of the conductors of the China National Symphony Orchestra]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 11 (6A), pp. 34-40. DOI: 10.34670/AR.2021.37.99.004

Keywords

Conductor, conducting, China, national conducting school, folk instrumental orchestra, technique for training conductors.

References

1. Astakhova E.N. (2015) *Teoreticheskie osnovy iskusstva dirizhirovaniya* [Theoretical foundations of the art of conducting]. Pyt-Yakh.
2. Egorova S.V. (2013) Iсполнител'skaya realizatsiya emotsional'nogo soderzhaniya fortepiannogo proizvedeniya: zvukovoi aspekt [Performing realization of the emotional content of a piano piece: the sound aspect]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii* [In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies], 5, pp. 145-153.
3. Li Y. (2019) Obosnovanie khronologii kitaiskoi simfonicheskoi muzyki [The justification of the chronology of Chinese symphonic music]. *Manuskript* [Manuscript], 11, pp. 269-273.

4. *Passing the baton: Chinese conductors seek global fame*. Available at: <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1807168782/> [Accessed 02/12/21].
5. Slonimskaya R.N., Jiang Y.Q. (2016) K probleme obucheniya dirizherov narodno-instrumental'nykh orkestror Kitaya [On the problem of training conductors of Chinese folk instrumental orchestras]. *Sciences of Europe*, 4-1, pp. 62-65.
6. Yan J. (2019) Orkestr kitaiskikh narodnykh instrumentov i tvorchestvo Syui Chantszyunya: problemy dirizherskoi interpretatsii [The China National Traditional Orchestra and creative works by Xu Changjun: the problems of conducting interpretation]. *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, research, practice], 4, pp. 41-53.
7. 于亮 (2020) 百年大同 不同凡响 – 大同乐会成立百年纪念活动述评. *人民音乐*, 4, pp. 55-57.
8. 朴东生 (2013) *排练指挥札记 – 中国民族管弦乐队的音响整合与音色调控*. 中国北京: 人民音乐出版社.
9. 李丽敏 (2015) 再谈中国民族管弦乐队的建制、律制与标准化问题 – 指挥家阎惠昌访谈录. *人民音乐*, 2, pp. 55-57.
10. 杨小丁编著 (2010) *指挥学概论*. 西南交通大学出版社.