

УДК 78.03**Особенности становления и противопоставления абсолютной и программной музыки в творчестве европейских композиторов и его влияние на музыку Китайской Народной Республики****Чуцзюнь У**

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: wuchujun0927@163.com

Аннотация

Целью данного исследования являлось выявление актуальных проблем, связанных с особенностями становления и противопоставления абсолютной и программной музыки в творчестве европейских композиторов и его влиянии на музыку Китайской Народной Республики. Методология данного исследования заключается в использовании теоретических методов исследования, среди которых использовались такие, как анализ научной литературы, реферирование и синтез. Возникновение программной музыки и дебаты, которые она вызвала в период романтизма, имеют разную подоплеку. Возникновение программной музыки неотделимо от романтического литературного движения. Композиторы не только используют литературные повествовательные структуры для выражения литературного идеологического содержания, но также используют романтический дух, содержащийся в литературных произведениях, чтобы способствовать интеграции музыки и литературы. Влияние европейской музыкальной традиции на современное музыкальное творчество в Китайской Народной Республике проявляется в разнообразных аспектах. Рассмотренные в тексте элементы, такие как структура произведений, технические приемы, выразительность и использование новаторских звуковых идей, представляют собой значимые факторы, которые влияют на развитие музыкальной культуры в Китае.

Для цитирования в научных исследованиях

Чуцзюнь У. Особенности становления и противопоставления абсолютной и программной музыки в творчестве европейских композиторов и его влияние на музыку Китайской Народной Республики // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 4А. С. 435-441.

Ключевые слова

Классическая музыка, программная музыка, искусство, Китай, Китайская Народная Республика.

Введение

В эпоху романтизма в музыке произошли столкновения между двумя противоположными направлениями – абсолютной и программной музыкой, простирающиеся с 1830-х до конца 1870-х годов. Эти дебаты вызвали яркие теоретические споры, эстетические дискуссии и творческие противопоставления, подчеркивая важность музыки в обществе и ее взаимосвязь с литературой. Конфликт возник из противоположных концепций формы и эмоций, разделяя сторонников программной музыки, таких как Ханслик, и приверженцев абсолютной музыки, представленных, например, Брамсом. Этот период принес вызовы для традиционных форм, но также стимулировал творческий прогресс и эволюцию симфонического искусства. По мере утихания споров после 1870-х годов музыкальное сообщество пришло к признанию обеих сторон и продвижению симфонической музыки к новым высотам, что обогатило музыкальное наследие и вдохновило новые творческие выражения, признавая значимость и разнообразие в музыкальном искусстве.

Следует отметить, что в текущий период существует нехватка исследований, посвященных особенностям становления и противопоставления абсолютной и программной музыки в творчестве европейских композиторов и его влияние на музыку Китайской Народной Республики. Такая нехватка обуславливает актуальность проведенного исследования.

Основная часть

Эстетически абсолютная музыка и программная музыка резко противоположны друг другу по формализму и эстетике содержания; исторически в этом состоит отличие развития симфоний в эпоху романтизма. Таким образом, дебаты можно условно разделить на три этапа.

Первый этап, с 1830-х по 1840-е годы, был периодом зарождения дебатов, которые в основном вращались вокруг «симфонического кризиса» и «фантастической симфонии Берлиоза». После смерти Бетховена традиционная симфония впала в кризис, что отразилось не только в трудностях создания симфоний такими композиторами, как Мендельсон и Шуман, в период раннего романтизма, но и в различных музыкальных обзорах того времени. Публикация двух программных симфоний «Фантастическая симфония» и «Гарольд в Италии», написанных Берлиозом в 1830-х годах, вызвала бурю негодования в музыкальной индустрии. С одной стороны, они становятся ориентиром и теоретической основой программной музыки. Многие композиторы с энтузиазмом восхваляют его новаторство и стремятся следовать этому творческому направлению. В 1850-х годах Лист взял последнее в качестве объекта обсуждения и опубликовал «Берлиоз и его симфония Гарольда», чтобы развить тезис о программной музыке. С другой стороны, Мендельсон, Франсуа-Жозеф Фетис и другие критиковали, и даже «нападали» на данное направление музыки. Хотя Шуман хвалил музыкальное новаторство, он считал текстовую силу названия «эксцентричной». Это положило начало дебатам, касающихся программной и абсолютной музыки.

На втором этапе, с 1850-х по 1870-е годы, дебаты достигли своего апогея. Абсолютная музыка и программная музыка имеют четкие лагеря и четкие позиции: первую представляют Ханслик и Брамс, а во второй доминируют Берлиоз, Лист и Вагнер. Они излагают свои теоретические основы и творческие концепции в эстетических дискуссиях, отстаивают свои позиции и атакуют важные точки друг друга комментариями, поддерживают и доказывают их созданием музыки. В 1850-х годах Лист основал в Веймаре самопровозглашенные «Новые

Афины» с намерением воссоздать сплав древнегреческой музыки и литературы, и ее богатой кухни. Он дирижировал оперными постановками Вагнера, написал «Лоэнгрин» и «Тангейзер» Вагнера (1851), открыв путь к теории программной музыки и созданию симфонической поэзии. В 1855 году он опубликовал статью «Берлиоз и его Гарольдская симфония», ясно разяснив название своей теории музыки. В 1850-х годах Лист сочинил двенадцать симфонических стихотворений, чтобы реализовать свое предложение о программной музыке [Friddle, 2019, 7].

В 1830-х и 1840-х годах защитники абсолютной музыки резко критиковали программную музыку, однако творческие трудности традиционных симфоний лишили их прочной практической основы. В 1853 году Шуман опубликовал статью «Новые пути», указав, что Брамс откроет новый путь традиционной симфонии, а абсолютная музыка начала менять свой консервативный и слабый статус. В 1854 году вышло первое издание «О прекрасной музыке» Ганслика, и абсолютная музыка обрела свой эстетический манифест. С тех пор музыкальная критика Ганслика восторженно восхваляла Брамса и резко критиковала Листа и Вагнера с точки зрения «формы». Абсолютная музыка постепенно заняла командные высоты общественного мнения [Bettoni, 2021, 111].

В 1859 году на праздновании 25-летия «Новой музыки» Брендель назвал Берлиоза, Листа и Вагнера «Новой немецкой музыкальной школой», что сделало их сравнимыми с Бахом, Бетховеном и другими «Новыми немецкими школами». Брамс и другие композиторы немедленно выпустили «Манифест» против этого предложения. Можно сказать, что «Декларационный инцидент» ознаменовал формальное формирование обоих лагерей. В 1870-х годах, после завершения первых двух симфоний, Брамс получил вполне заслуженный титул «преемника Бетховена» [Badiou, 2020, 138].

На третьем этапе, после 1870-х годов, дебаты постепенно утихли. Две последние симфонии Брамса продолжали укреплять его репутацию «преемника классической музыки», а тональная поэзия Рихарда Штрауса расширила творческую концепцию программной музыки. Их творческий путь все еще продолжается, но очевидно, что с течением времени история вспомнила вклад обеих сторон, и обе стороны в дебатах начали восхвалять друг друга. Что еще более важно, симфония открыла свой «второй золотой период». На симфонии Брукнера и Малера повлияли обе партии: Чайковский, Сибелиус и Дворжак впитали национальную матрицу, а вместе с Брамсом они снова продвинули симфонию к славе. Это не только ответило на симфонический кризис на заре романтизма, но и в определенной степени рассеяло споры между абсолютной музыкой и программной музыкой.

Эстетические дебаты между программной музыкой и абсолютной музыкой сосредоточены на противостоянии «теории формы» и «теории эмоций», которые напрямую заимствованы из немецкой классической философии второй половины XVIII века. Первый находится под влиянием философии Канта, а второй может найти свое теоретическое начало в «дуализме формы и содержания» Гегеля. Будь то «теория формы» или «теория эмоций», ее истоки пролегают через всю историю западной философии [Busoni, 2021, 131].

Однако, что касается самой музыки, вопрос о том, как унаследовать великие художественные достижения Бетховена, особенно наследие симфоний, является историческим корнем спора между программной музыкой и абсолютной музыкой. Крейгер объясняет, что программная музыка возникла из-за острой необходимости обратиться к наследию Бетховена и будущему направлению музыки, особенно после рождения Девятой симфонии Бетховена. Симфоническая кантата (Мендельсон), программные симфонии (Берлиоз) и симфонические стихи или поэмы (Лист) появлялись один за другим. Все эти новые жанры еще больше бросили

вызов традиционным концепциям формы и содержания, основанным на парадигме музыкальной силы Бетховена, тем самым выдвигая на первый план симфонию, упомянутую Шуманом. Это вопрос кризиса и вопрос оценочного суждения. Иными словами, споры возникают из-за различий в развитии симфонии и разного восприятия будущего направления музыки.

В 1830-е и 1840-е годы, после смерти Бетховена, развитие симфонии было затруднено. Великие достижения симфоний Бетховена стали непреодолимым памятником для композиторов-романтиков. По мере роста ее влияния ожидания публики в отношении новой симфонии возрастают, а кризис или тревога традиционной симфонии становится все глубже и глубже. На самом деле в это время появилось огромное количество новых симфоний, но лишь немногие из них были выдающимися, а тем более сравнимыми с Бетховеном. Можно задаться различными вопросами на такие темы, как: «Прогрессировала ли симфония со времен Бетховена? Расширился ли жанр по форме? Стало ли ее содержание более грандиозным и значимым, как Бетховен сделал с Моцартом?», можно субъективно полагать что они новы и значительны, но ответ на поставленный вопрос отрицательный. В связи с этим Шуман указывал, комментируя «Фантастическую симфонию» Берлиоза, что «Есть основания полагать, что жизненной силы симфонии уже нет» [Avins, 2021, 273].

Надо сказать, что начало дискуссии положило исполнение «Симфонической фантазии» Берлиоза в 1830 году. Будучи французом, Берлиоз не испытывал большого давления, чтобы унаследовать немецко-австрийскую симфоническую традицию. Как композитор с медицинским образованием, у него не было сильной мотивации превзойти Бетховена. Рождение этой программной симфонии происходит из-за двойного влияния «Движения Бетховена» и «Движения Шекспира», а также его двойной одержимости музыкой и литературой. Исторические данные показывают, что Франсуа Антуан Хабенек познакомил Париж с симфониями Бетховена в конце 1820-х годов, что оказало глубокое влияние на студента Парижской консерватории, а любовь Берлиоза к драмам Шекспира побудила его безумно продолжать свою карьеру. Играя Гарриет Смитсон, героиню «Шекспира», уже является известным событием в истории музыки. Противоречие и далеко идущее влияние, вызванное «Фантастической симфонией», были не только неожиданными для Берлиоза, но и требуют внимательного рассмотрения академическими исследователями. То, как были созданы музыка, названия движений и текстовые описания, напоминая валун, брошенный в спокойную воду и вызвавший бурю негодования. Критики было много: например, Мендельсон считал, что произведение не выражало ничего, кроме полной нищеты и безразличия, а также повсеместного ворчания, скрипов и криков. Похвала была еще громче, и титулованные музыканты считали ее «эталонном». Они твердо верят, что Берлиоз открыл новый путь развития симфонии [Friddle, 2019, 7].

Если программная симфония Берлиоза не была призвана ответить на «симфонический кризис», то Лист и Вагнер ясно заявили посредством теории и практики, что они следуют путем Бетховена. Когда Лист подробно изложил свою теорию названий в «Берлиозе и его симфонии Гарольда», он ясно указал, что предшественником симфонической поэзии была симфония, особенно симфония Бетховена. В «Произведении будущего» Вагнер рассматривал сочетание музыки и литературы в Девятой симфонии Бетховена как «евангелие будущего искусства» и «совершенное искусство будущего». В 1850-х годах Лист намеревался создать в Веймаре «Новые Афины» 19-го века с двенадцатью симфоническими поэмами и другими произведениями; в 1860-х и 1870-х годах Вагнер начал с таких мюзиклов, как «Тристан и

Изольда». Байройт. В то время программная музыка была известна и имела множество последователей. По крайней мере, для титулованных музыкантов это стало альтернативой развитию симфонии. В 1859 году Брендель назвал ее «Новой немецкой музыкальной школой», еще больше прояснив отношения наследования и замещения [Cabado, 2021, 413].

Музыкальная критика Ханслика сосредоточилась на вопросе формы, выступая против отсутствия формы в программной музыке. В своей книге «О красоте музыки» он устранил «эмоциональное содержание» и абстрагировал в сущность музыки саму «чистую, самодостаточную форму». На эстетическом уровне это поединок «теории формы» и «теории эмоций». Однако эстетика Ханслика по-прежнему основана на инструментальной композиции. Инструментальные произведения Бетховена являются историческим критерием его критики программной музыки, а Брамс – его нынешней парадигмой [там же, 165].

Говоря о влиянии ранее обсуждаемой музыки на музыку Китайской Народной Республики, стоит сказать, что влияние абсолютной и программной музыки в творчестве европейских композиторов на музыку Китайской Народной Республики проявляется в различных аспектах, начиная от структуры произведений и приемов композиции, заканчивая использованием новаторских звуковых идей и средств выразительности [Lou, Wang, 2022, 7].

Заключение

В заключении можно подчеркнуть, что влияние европейской музыкальной традиции на современное музыкальное творчество в Китайской Народной Республике проявляется в разнообразных аспектах [Nan, Guan, 2023]. Рассмотренные в тексте элементы, такие как структура произведений, технические приемы, выразительность и использование новаторских звуковых идей, представляют собой значимые факторы, которые влияют на развитие музыкальной культуры в Китае. Работы современных китайских композиторов, таких как Тан Дунь, являются ярким примером синтеза между европейской и китайской музыкальными традициями, обогащая музыкальное наследие страны и продолжая диалог между различными культурами через искусство. Таким образом, влияние европейской музыки на музыкальное творчество в Китае представляет собой не только перенос технических и структурных аспектов, но также обогащение культурного контекста и расширение границ музыкальной экспрессии.

Библиография

1. Avins S. Brahms, Beethoven, and a Reassessment of the Famous Footsteps // *Nineteenth-Century Music Review*. 2021. Vol. 18. № 2. P. 269-282.
2. Badiou A. *Five lessons on Wagner*. Verso Books, 2020. 254 p.
3. Bettoni W. *Franz Liszt under the Light of Progress*. Rombach Wissenschaft, 2021. P. 108-115.
4. Busoni F. *Sketch of a new esthetic of music*. Litres, 2021. 157 p.
5. Cabado T. Música y realidad: la representación de la escucha desde la música programática hasta el experimentalismo // *Revista 4'33"*. 2021. № 21. P. 160-169.
6. Friddle D. *Franz Liszt and Hector Berlioz: Conducting, Interpretation and Two Underappreciated Legacies* // *American Choral Review*. 2019. Vol. 58. № 1. P. 1-13.
7. Lou F., Wang H. *Comparative analysis of Chinese and European classical music* // *Revista Música Hodie*. 2022. Vol. 22. P. 24.
8. Nan N., Guan X. *Common and distinct quantitative characteristics of Chinese and Western music in terms of modes, scales, degrees and melody variations* // *Journal of New Music Research*. 2023. 52 (2-3). P. 227-244.
9. Reilly S. *Franz Brendel's 'Symphonic Poem Dilemma': Tailoring the Vocal-Instrumental Relationship to Fit the 'New-German School'* // *Word Art + Gesture Art = Tone Art: The Relationship Between the Vocal and the Instrumental in Different Arts*. Springer International Publishing, 2023. P. 405-422.
10. Ruiz M.G. *Héctor Berlioz y su "Sinfonía fantástica"*. 2019. P. 3-9.

Features of the formation and contrastition of absolute and program music in the work of european composers and its influence on the music of the People's Republic of China

Chujun Wu

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: wuchujun0927@163.com

Abstract

The purpose of this study was to identify current problems related to the peculiarities of the formation and opposition of absolute and program music in the work of European composers and its influence on the music of the People's Republic of China. The methodology of this study is to use theoretical research methods, including analysis of scientific literature, abstracting and synthesis. The emergence of program music and the debates it generated during the Romantic period have different backgrounds. The emergence of program music is inseparable from the romantic literary movement. Composers not only use literary narrative structures to express literary ideological content, but also use the romantic spirit contained in literary works to promote the integration of music and literature. The influence of the European musical tradition on modern musical creativity in the People's Republic of China is manifested in various aspects. The elements discussed in the text, such as the structure of works, techniques, expressiveness and the use of innovative sound ideas, are significant factors that influence the development of musical culture in China. Thus, the influence of European music on musical creativity in China represents not only the transfer of technical and structural aspects, but also the enrichment of the cultural context and the expansion of the boundaries of musical expression.

For citation

Chujun Wu (2024) Osobennosti stanovleniya i protivopolozheniya absolyutnoi i programmnoi muzyki v tvorchestve evropeiskikh kompozitorov i ego vliyanie na muzyku Kitaiskoi Narodnoi Respubliki [Features of the formation and contrastition of absolute and program music in the work of european composers and its influence on the music of the People's Republic of China]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (4A), pp. 435-441.

Keywords

Classical music, program music, art, China, People's Republic of China.

References

1. Avins S. (2021) Brahms, Beethoven, and a Reassessment of the Famous Footsteps. *Nineteenth-Century Music Review*, 18, 2, pp. 269-282.
2. Badiou A. (2020) *Five lessons on Wagner*. Verso Books.
3. Bettoni W. (2021) *Franz Liszt under the Light of Progress*. Rombach Wissenschaft.
4. Busoni F. (2021) *Sketch of a new esthetic of music*. Litres.
5. Cabado T. (2021) Música y realidad: la representación de la escucha desde la música programática hasta el

-
- experimentalismo. *Revista 4'33"*, 21, pp. 160-169.
6. Friddle D. (2019) Franz Liszt and Hector Berlioz: Conducting, Interpretation and Two Underappreciated Legacies. *American Choral Review*, 58, 1, pp. 1-13.
 7. Lou F., Wang H. (2022) Comparative analysis of Chinese and European classical music. *Revista Música Hodie*, 22, p. 24.
 8. Nan N., Guan X. (2023) Common and distinct quantitative characteristics of Chinese and Western music in terms of modes, scales, degrees and melody variations. *Journal of New Music Research*, 52 (2-3), pp. 227-244.
 9. Reilly S. (2023) Franz Brendel's 'Symphonic Poem Dilemma': Tailoring the Vocal-Instrumental Relationship to Fit the 'New-German School'. In: *Word Art + Gesture Art = Tone Art: The Relationship Between the Vocal and the Instrumental in Different Arts*. Springer International Publishing.
 10. Ruiz M.G. (2019) *Héctor Berlioz y su "Sinfonía fantástica"*.