

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НИЖЕГОРОДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. М.И. ГЛИНКИ»

На правах рукописи

Ли Япин

Ли Япин

**ДИАЛОГ КИТАЙСКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУР В
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА
ЧЭНЬ ЦИГАНА**

Специальность

5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор
Кром Анна Евгеньевна

Нижний Новгород
2023

Содержание

Введение.....	3
Глава I. Китайско-французские музыкальные связи в XX веке и творчество Чэнь Цигана	11
1.1. Музыкальная жизнь французского сэттльмента Шанхая первой половины XX века.....	11
1.2. Китайские композиторы первой половины XX века во Франции.....	20
1.3. Китайские композиторы второй половины XX века во Франции.....	31
1.4. Творческий путь и эстетические взгляды Чэнь Цигана.....	42
Глава II. Синтез китайских и французских традиций в инструментальных сочинениях Чэнь Цигана второй половины 1990-х годов.....	66
2.1. «Экстаз II» (1997)	66
2.2. «У син» (1999).....	88
Глава III. Традиции Пекинской оперы и влияние музыкального языка О. Мессиана в инструментальных сочинениях Чэнь Цигана 2000-х годов.....	113
3.1. «Мгновения Пекинской оперы» (2000/2004).....	113
3.2. «Эрхуан» (2009).....	136
Заключение.....	162
Библиография.....	168

Введение

Актуальность темы исследования

Чэнь Циган (1951) – выдающийся современный китайско-французский композитор и педагог, крупнейший представитель Новой волны (наряду с Тань Дунем, Чэнь И, Го Вэньцзином, Сюй Чанцзюнем). Чэнь Циган родился в Шанхае в семье художника, впоследствии возглавившего Пекинскую академию изящных искусств. Семейные традиции, связанные с изучением многовековой национальной культуры – классической китайской поэзии, живописи, каллиграфии и музыки, оказали большое влияние на формирование личности музыканта. Закончив Центральную консерваторию Пекина, Чэнь продолжил образование в Париже, став последним учеником классика французской музыки Оливье Мессиана. Неповторимость сочинений Чэнь Цигана обусловлена его обращением к древним национальным корням, к китайскому традиционному искусству в союзе с современными западными принципами музыкального мышления.

Чэнь Циган называет себя китайским деревом, пересаженным на французскую землю: ему удалось впитать французские музыкальные традиции, сохранив при этом связи с китайской национальной почвой. Его произведения направлены на аудиторию Востока и Запада, а потому сочетают китайскую «экзотику» с устоявшимися языковыми идиомами XX века. Музыка Чэнь Цигана вписывается в богатую вековую традицию творческого диалога Китая и Франции, активизировавшегося в последнее десятилетие XX – начале XXI столетий.

Творчество Чэнь Цигана не становилось в российском музыковедении предметом самостоятельного научного осмысления, что предопределило **актуальность** данной работы.

Степень научной разработанности темы. В российском музыковедении имя Чэнь Цигана фигурирует в отдельных статьях и

диссертационных исследованиях (Дай Юй¹, Чэнь Шуюнь², Сюй Цинлин³), но не выступает главным объектом изучения. В зарубежном искусствоведческом пространстве интерес к творчеству Чэнь Цигана является достаточно активным и устойчивым. Ему посвящены статьи и диссертации преимущественно китайских музыковедов (Юэ Вэньхоу⁴, Чэн Юйян⁵, Хао Хунгэ⁶, Цзинь Сян⁷, Чжао Вэньбинь⁸, Чжоу Ян⁹, Ван Шан¹⁰, Хсиэнь-Шэн Лень¹¹, Чжу Мэймэй¹² и др.), многие исследования выполнены на европейских

¹ Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02/ Юй Дай. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2017. - 391 с.

² Чэнь, Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Шуюнь Чэнь. – Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2020. – 237 с.; Чэнь Шуюнь; Чэнь Шуюнь. «Instantans d'un Opera de Pekin» («Мгновения Пекинской оперы») для фортепиано Чэнь Цигана: опыт исполнительского анализа // Музыкальное образование и наука, 2017. №1 (6). С. 50-56.

³ Сюй Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX – XXI веков. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Цинлин Сюй. – Санкт Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, 2022. – 247 с.

⁴ 岳文厚. 陈其钢思奇曲更妙.[J]. 华人时刊, 1998(13):24-25. Юэ Вэньхоу. Чудеса не только в замыслах Чэнь Цигана, но и в его сочинениях // Времена китайцев, 1998. Выпуск 13. С. 24-25.

⁵ 程玉扬. 陈其钢: 多少音符能说清女人.[J]. 北京纪事. 2002(Z5):22-24. Чэн Юйян. Чэнь Циган: сколько тонов можно понять женщинам // Пекинский документ, 2002. Выпуск Z5. С. 22-24.

⁶ 郝宏歌. 大提琴协奏曲《逝去的时光》的创作技法[J]. 音乐生活, 2009(07):62-63. Хао Хунгэ. Композиционные техники «Отражения ушедшего времени» для виолончели с оркестром // Музыкальная жизнь, 2009. Выпуск 7. С. 62-63.

⁷ 金湘. 《蝶恋花》开 香飘中外 铿锵《五行》 声透古今——陈其钢其人其乐纵横谈[J]. 人民音乐, 2003(01):6-11. Цзинь Сян. «Iris Dévoilée» расцветает, а его аромат распространяется по всему миру; Звонкий и крепкий «У Син» звучит во все времена - о Чэнь Цигане и его музыке // Народная музыка, 2003. Выпуск 1. С. 6-11.

⁸ 赵文彬. 桥及两岸的风景——论陈其钢管弦乐组曲《五行》中音响性主题的构成及转接手法[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2010, 28(04):36-47. Чжао Вэньбинь. Пейзаж моста и обоих берегов реки – О составе акустических тем и приемах их передачи в симфонической сюите «У Син» Чэнь Цигана // Новый голос Юэ-Фу (Академическое периодическое издание Шэньянской консерватории музыки), 2010. Выпуск 28(4). С. 36-47.

⁹ 周杨. 《五行》中的整体音响布局和音色暗示. 剧影月报, 2009(5):108-109. Чжоу Ян. Общая акустическая схема и тембры в «У Син» // Журнал драмы и кино, 2009. Выпуск 5. С. 108-109.

¹⁰ 王尚. 陈其钢管弦乐组曲《五行》研究[D]. 中央音乐学院, 2010.04, 北京, 53 页. Ван Шан. Исследование симфонической сюиты «У Син» Чэнь Цигана // Магистерская диссертация. Китай: Центральная консерватория Пекина, 2010. 53 с.

¹¹ Hsien-Sheng Lien. Память и забвение в создании музыки: повторное исследование музыкального языка пьесы «Юань» Чэнь Цигана с помощью его примечаний к сочинению. Журнал гуманитарных наук Национального Центрального университета. Колледж свободных искусств. 2015. Вып. 60. С. 53-88. 連憲升. 音樂創作的記憶與遺忘——從創作筆記重探陳其鋼作品《源》的音樂語言. 中央大學人文學報 第六十期 2015年10月 頁 53-88 中央大學文學院.

¹² “论陈其钢音乐新作品《乱弹》中的音乐创作 [Музыкальное творчество в пьесе Чэнь Цигана «Луань Тань»],” Обзор китайской и зарубежной музыки. 2016. №. 5. С. 45-54.

языках (Вань Мэньгин¹³, Вэньнань Ван¹⁴, Жуйхань Ян¹⁵, Юйсинь Оуян¹⁶, Фуна Ван¹⁷, Чжао Чэнь¹⁸). В центре внимания авторов – отдельные сочинения Чэнь Цигана, а также выявление национальных истоков его творчества. Между тем работы, в которой рассматривался бы феномен диалога китайской и французской культур в творчестве Чэнь Цигана не существует. Важнейшим источником выступил документальный материал – статьи и интервью композитора для китайских и западных печатных изданий¹⁹.

Китайско-французские культурные связи затронуты в исследовании Ляо Йень Цзень Ивонн²⁰ о европейских сэттльментах в Шанхае 1930-1940-х годов. Важным источником информации стали материалы, посвященные китайским композиторам, проходившим обучение во Франции в первой половине XX века (Ма Сыцун, Дин Шаньдэ, Сянь Синхай), а также после завершения культурной революции - в 1980-х – 1990-х годах (Лю Бинь, Мо Упин, Сюй И, Сюй Шуя, Чжан Сяофу, Чжан Хаофу).

¹³ Wan, Mengying. “INSTANTS D’UN OPERA DE PEKIN” FOR SOLO PIANO BY QIGANG CHEN. A project submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the College of Fine Arts at the University of Kentucky. USA: University of Kentucky, 2018. 65 p.

¹⁴ Wennan Wang. MOONLIGHT SHADOWS AND NIGHT THOUGHTS (SYMPHONY NO.1) AND AN ANALYSIS OF QIGANG CHEN’S EXTASE II //A Dissertation Submitted to Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2012. 168 p.

¹⁵ RUIHAN YANG. Musical Idiom and Cultural Expression: Harmony, Timbre, and Gesture In Qigang Chen’s *Wu Xing*. A dissertation submitted to the School of Graduate Studies Rutgers, The State University of New Jersey. In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. USA: New Brunswick, New Jersey. 2020. 124 p.

¹⁶ Yuxin Ouyang. *Lü* for String Quartet; *Extrication* for Clarinet, Percussion, Violin and Cello; and Qigang Chen’s Approach to Pentatonicism in *Reflét D’un Temps Disparu* and *Luan Tan*. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music in the Graduate School of Duke University. 2020. 153 p.

¹⁷ Funa Wang. Beijing Opera Elements in Qigang Chen’s Piano Concerto Er Huang. A Dissertation Submitted to the Graduate School and the School of Music at The University of Southern Mississippi in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. 2017. 66 p.

¹⁸ Zhao Chen. Chen Qigang: compositeur chinois en France // *Einflüsse von kulturellen und historischen chinesischen Elementen auf die individuellen kompositorischen Tonschöpfungen in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts. Dissertation zum Doktor der Philosophie*. Wien: Universität Wien, 2013. P. 134–145.

¹⁹ 葛晨, 辛戈. 寻找自己——对作曲家陈其钢的“未完成”采访[J]. 音乐爱好者, 1995(04):8-10. Гэ Чэнь, Синь Гэ. Найти себя – «незаконченное» интервью с композитором Чэнь Циганом // *Любитель музыки*, 1995. Выпуск 4. С. 8-10; Qigang Chen. Interview by Wei Xu // *Chinese People*, December 20, 2015; Lian Xiansheng. Interview with Chen Qigang // *Culture and Society*, under “Article/Music.” The interview took place on April 1, 2001. This article was serialized in *Philharmonic* magazine in June, July, August and September, 2002; Li, Xiaomeng, Interview with composer Chen Qigang // *Stroll Along the Chinatown Streets*, France, China Central Television, Channel 13. Rebroadcast on China Network Television.

²⁰ Liao, Yen Jen Yvonne. Western Music and Municipality in 1930s and 1940s Shanghai. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music. King’s College London, 2016. 253 p.

Китайская музыкальная традиция изучена несравнимо более основательно: общие вопросы истории и теории, ладовая и метроритмическая организация, национальные жанры и формы музицирования, вопросы китайского инструментария (У Ген-Ир²¹, Пэн Чэн²², Хо Лутин и Ко Хуанхань²³, Стивен Джонс²⁴, Ли Жужу²⁵, Чжан Сигуй²⁶, Чжао Юйси²⁷, Фань Цзуинь²⁸, Чжан Боюй²⁹, Цяо Цзянь-Чжун³⁰ и др).

Укажем классические монографии о китайской традиционной культуре и искусстве на китайском и русском языках: М. Кравцовой³¹, В. Малявина³², Е Чиаи³³, Ли Чжи-Пин³⁴, Цзинь Цзе³⁵ и других.

Проблемы китайского авангарда и поставангарда обсуждаются в работах ведущих российских музыковедов В.Н. Юнусовой, В.Н. Холоповой, диссертациях Дай Юй, Фань Юя, Чэнь Шуюнь, Ли Юнь, Цинь Цинь. Методология изучения современной музыки сложилась в трудах Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Ценовой, Т. Цареградской, Л. Акопяна, С. Савенко, Т. Кюрегян.

²¹ У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие / Ген-Ир У. – СПб.: «Изд-во Планета Музыки»; Изд-во «Лань», 2011. – 544 с.: ил. (Мир культуры, истории и философии).

²² Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/ Пэн Чэн. Нижний Новгород: ННГК им.Глинки, 2011. – 301 с.

²³ Ho, Lu-Ting and Kuo-Huang Han. On Chinese Scales and National Modes // *Asian Music*, 1982. Vol. 14. № 1. P.132-154.

²⁴ Jones, Stephen. *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press, 1995. 422 p.

²⁵ Li, Ruru. *The Soul of Beijing Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. 335 p.

²⁶ Zhang, Xigui. Survey on the Gong and Drum in the Beijing Opera // *Beijing Opera of China*, 2004. Vol. 7. P. 22-23.

²⁷ Чжао, Юйси. Особые лады в китайской народной музыке // Цзинань, Величие музыкального искусства, 2012. № 6. С. 28-29.

²⁸ Фань, Цзуинь. Взаимоотношения между ритмом, тембром, серией и композицией современной музыки в ши фань ло гу // Музыкальное исследование. Пекин: издательство «Музыка народа», 1987. № 4. С. 14-27.

²⁹ Чжан, Боюй. Анализ ритмической организации Цзянсуского ансамбля ши фань ло гу // Музыкальное исследование. Пекин: издательство «Музыка народа», 2001. №3. С. 58-65.

³⁰ Цяо, Цзянь-Чжун. Китайская традиционная музыка. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2009. 483 с.

³¹ Кравцова, М. История культуры Китая /М. Кравцова. СПб.: Лань, 1999. - 416 с.; Кравцова, М. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. /М. Кравцова. - СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1994. - 544 с.

³² Малявин, В. В. Китайская цивилизация /В. В. Малявин. – М.: АСТ/Астрель, 2001. – 632 с.

³³ Yee, Chiang. *Chinese calligraphy: An introduction to its aesthetic and technique*. Cambridge: Harvard University Press, 1973. 250 p.

³⁴ Ли, Чжи-Пин. Китайская каллиграфия. Хунань: Хунаньский университет, 2004. 133 с.

³⁵ Jin, Jie. *Chinese Music*. UK: Cambridge University Press, 2011. – 148 p.

Французская музыкальная традиция XX века представлена именами, важными в контексте влияния на творчество Чэнь Цигана (О. Мессиан, К. Дебюсси, отчасти представители спектральной школы).

Объектом исследования стали избранные инструментальные сочинения, написанные Чэнь Циганом в зрелый период творчества - на рубеже XX – XXI веков, наиболее ярко и показательно демонстрирующие диалог китайских и французских культурных традиций в его наследии.

Предмет исследования – интерпретация китайских и французских культурных традиций в инструментальной музыке Чэнь Цигана 1990-х – 2000-х годов.

Основной материал работы составил корпус инструментальных сочинений Чэнь Цигана, написанных во французский период, в годы, когда стиль композитора окончательно сформировался и обрел оригинальные черты. Выбраны наиболее репрезентативные сочинения 1990-х и 2000-х годов крупной формы: камерные («Мгновения Пекинской оперы» для фортепиано соло), оркестровые («У син» для симфонического оркестра), концерты для солирующего инструмента с оркестром («Эрхуан» для фортепиано с оркестром, «Экстаз II» для гобоя с оркестром), ярко раскрывающие синтез китайских и французских влияний на стиль композитора.

Главный критерий отбора обусловлен стилевым диалогом Чэнь Цигана, сочетающим обращение к китайскому традиционному искусству (духовным и собственно музыкальным корням), и французским музыкальным традициям XX столетия.

Цель исследования – изучить влияния китайской традиционной и французской музыкальной культур на инструментальное творчество Чэнь Цигана рубежа XX-XXI веков.

Задачи исследования:

1. Проследить процесс формирования и развития связей Китая и Франции в сфере музыки в XX веке

2. Обозначить роль китайских композиторов, обучавшихся во Франции в первой половине XX столетия (Ма Сыцун, Дин Шаньдэ, Сянь Синхай) и в 1980-х – 1990-х годах (Лю Бинь, Мо Упин, Сюй И, Сюй Шуя, Чжан Сяофу, Чжан Хаофу) в процессе установления диалога двух культур
3. Проследить жизненный и творческий путь Чэнь Цигана
4. Раскрыть эстетические взгляды композитора с позиции взаимодействия двух национальных традиций
5. Выявить влияния китайского традиционного искусства в инструментальном творчестве Чэнь Цигана 1990-х – 2000-х годов и проанализировать характерные особенности работы с ними композитора
6. Выявить французские влияния на инструментальное творчество Чэнь Цигана рубежа веков

Методологической базой исследования является комплексный подход, позволяющий рассмотреть инструментальные сочинения Чэнь Цигана 1990-х – 2000-х годов через призму интерпретации двух национальных традиций. В диссертации интенсивно применяются музыковедческие методы исследования, при помощи которых выполнен детальный анализ музыкально-выразительных средств избранных сочинений. Кроме того, используется историко-культурологический подход, предоставляющий возможность изучить инструментальные произведения Чэнь Цигана в контексте процесса взаимодействия культур Запада и Востока в XX-начале XXI веков.

Научная новизна определяется избранным материалом и ракурсом его рассмотрения. Представленная работа – первое в России исследование инструментального творчества Чэнь Цигана рубежа веков в аспекте диалога китайской и французской культур.

Впервые на русском языке:

- реконструирована биография и творческий путь композитора;
- предложена периодизация творчества Чэнь Цигана;

- выполнен анализ наиболее репрезентативных инструментальных произведений композитора, написанных в зрелый период творчества (1990-2000-е годы);
- рассмотрено взаимодействие явлений китайской традиционной культуры и французской музыкальной культуры XX века в инструментальном творчестве Чэнь Цигана;
- указаны влияния музыкального языка учителя Чэнь Цигана, крупнейшего французского композитора прошлого столетия Оливье Мессиана на сочинения Чэнь Цигана;
- выявлены техники письма, характерные для инструментального творчества композитора.

На защиту выносятся следующие положения и результаты:

1. Интенсивные культурные контакты Китая и стран Запада (в частности, Франции) в первой половине XX века и в 1980-е – 1990-е годы предопределили стратегию развития современной китайской академической музыки, основанную на взаимодействии национального и интернационального;
2. Творческий путь Чэнь Цигана можно разделить на два этапа: китайский период (1951-1983), связанный с началом формирования стиля с опорой на национальные истоки, и французский период (с 1983 года), обусловленный погружением во французскую музыку XX столетия и обретением равновесия национального и европейского;
3. Чэнь Циган синтезирует восточные и западные традиции в своем музыкальном стиле, выстраивая диалог китайской традиционной культуры (религиозной, философско-эстетической, театральной, музыкальной - жанровой, ладово-интонационной, метроритмической, тембровой) и французской музыкальной культуры XX столетия (влияние К. Дебюсси, воздействие музыкального языка О. Мессиана), западных авангардных техник (ограниченная алеаторика, сонористика, репетитивная техника);

4. Диалог китайской и французской культур проявляет себя на уровне эстетических взглядов композитора.

Теоретическая значимость заключена в создании научно-теоретической базы для дальнейшего изучения творчества Чэнь Цигана и других современных китайских композиторов.

Практическая значимость работы. Исследование предоставляет ценный теоретический и музыкально-аналитический материал для специалистов, изучающих взаимодействие музыкальных культур Китая и Франции. Материалы работы могут быть использованы в учебных курсах по «Истории зарубежной музыки XX века», «Истории неевропейских музыкальных культур», «Теории композиции XX века», «Современной музыке». Результаты работы также могут быть полезны музыкантам-исполнителям.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Достоверность результатов исследования обусловлена изучением широкого спектра источников – фундаментальных музыковедческих трудов по истории и теории музыки на русском, китайском, английском, немецком языках, обращением к апробированным методам исследования, тщательным анализом нотного материала.

Отдельные результаты работы были изложены в пяти публикациях, а также на международных и всероссийских научных конференциях. Автор выступал с докладом на Международной научно-практической конференции «Музыкальное образование и наука» (Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2020), принимал участие во II Всероссийской научно-практической конференции «Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство» (Краснодар, Краснодарский государственный институт культуры, 2020). По материалам диссертации опубликовано 5 статей, в том числе 3 из них в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключение, Библиографии. Исследование включает в себя нотные примеры.

Глава I. Китайско-французские музыкальные связи в XX веке и творчество Чэнь Цигана

1.1. Музыкальная жизнь французского селтльмента Шанхая первой половины XX века

Культурные связи Китая и Франции начали активно развиваться в XIX столетии: после поражения Китая в первой Опиумной войне в 1842 году Цинская империя подписала Нанкинский договор, обязывающий ее открыть морские порты для внешней торговли с западными странами. Военное поражение вынудило династию Цин вступить в соглашение с такими державами, как Франция, Великобритания и Соединенные Штаты. Иностранцы получили карт-бланш на создание собственных общин вдоль побережья Китая, формирование внутренних водных путей и железных дорог. Крупнейшим торговым центром стал Шанхай, в котором сложились три селтльмента – британский, американский и французский, в 1854 году преобразованные в объединенный Муниципальный совет. Однако спустя восемь лет французская концессия вышла из его состава, в то время как англоязычные селтльменты Британии и Америки объединились в Шанхайский международный союз.

Поначалу положения торгового соглашения были идентичны положениям Земельного регламента³⁶, однако впоследствии французский консул пошел гораздо дальше в своих претензиях на юрисдикцию над французской концессией, чем его британский коллега: «Если говорить о Французской концессии (с населением 478, 552 чел.), фактически, да и почти формально, это часть Франции. Концессия никак не сообщается с Международным селтльментом, управляется французским генеральным консулом, и управляется весьма неплохо. Наиболее состоятельные

³⁶ Кодекс Шанхайского британского поселения до его слияния с американской территорией в 1845 г.

иностранцы Шанхая (как и многие китайцы) проживают в концессии, или как ее еще часто называют во “Frenchtown”»³⁷.

Подобное противостояние предопределило культурную автономность французской концессии и своеобразие ее музыкального развития. Особенно ярко самобытность французского сэтльмента проявила себя в период между I и II мировыми войнами.

Межвоенный Шанхай был многонациональным обществом, в котором иностранцы проживали в зоне, поделенной на два района: Международный сэтльмент с населением более миллиона человек и Французскую концессию, где иностранные подданные пользовались экстерриториальными правами. Музыка в этих сэтльментах отражала западный образ жизни, европейскую культуру и, прежде всего, суверенную власть, которая явно отличала западных эмигрантов от жителей Китая. В 1930-х - начале 1940-х годов в Шанхае вырос целый «Французский квартал», муниципалитет, отличный от британского международного поселения и Большого Шанхая, который находился под контролем китайских националистов.

Культурная жизнь французского сэтльмента имела свои особенности: с одной стороны, процветали места развлечений и досуга, а с другой — живая музыка в кафе и ресторанах попала под строгий контроль. Французский муниципальный совет (ФМС) продвигал особую музыкальную идеологию, он пытался полностью контролировать «звуковой ландшафт» концессии, допуская только исполнение академической музыки. Например, ресторану на улице Адмирала Курбе ФМС выдал разрешение на трех условиях: во-первых, духовые инструменты были запрещены, во-вторых, репертуар ограничивался европейской классической музыкой, исполняемой во время послеобеденного чая и ужина, а в-третьих, оркестр мог играть только до десяти часов вечера³⁸. Кроме того, муниципальная полиция имела право отозвать лицензию

³⁷ Селиверстова Ю.А. Влияние иностранной диаспоры на изменения социально-экономической жизни шанхайского общества 1920-1930-х годов // Вестник РУДН, серия Всеобщая история. 2013. №2. С. 19-31. С. 24.

³⁸ См. об этом: Liao, Yen Jen Yvonne. Western Music and Municipality in 1930s and 1940s Shanghai. PhD diss. UK: King's College London, 2016. 253 p. P. 96.

заведения в случае, если местные жители жаловались. Таким образом, официальные лица активно вмешивались в музыкальную практику. Они считали важным сохранить исключительность концессии, и стремились защитить французскую юрисдикцию в Шанхае. Путем лицензирования ФМС ввел форму регулирования музыкальной жизни Френчтауна.

Особое внимание уделялось коммерческим помещениям, например, кафе, бистро, танцевальным залам и каткам, где часто звучала живая музыка в качестве фона. В выдаваемых заведениям официальных лицензиях оговаривалась и музыкальная составляющая, хотя музицирование не было их основным предназначением: часто музыка была либо ограничена, либо полностью запрещена. Например, лицензии на ледовые катки с кафе и ресторанами часто прямо запрещала использование оркестров.

Несмотря на деятельность ФМС, полностью контролировать музыкальный мир концессии было невозможно. Так, в июне 1937 года в «Le Journal de Shanghai» была опубликована реклама на французском языке, которая приглашала публику на гала-концерт в «Аркадию» – известный ресторан и бальный зал концессии³⁹. Концерт должен был начаться в девять часов вечера, то есть значительно позже времени, указанного в постановлениях ФМС (послеобеденный чай и ужин). В программе – выступление певицы-сопрано под аккомпанемент аккордеона (дуэт «Dechesne и Dufour»). Можно предположить, что артисты не ограничивались только классическим репертуаром, как требовал ФМС, а исполняли популярные французские песни, вполне уместные в контексте вечернего ресторана и танцевального зала.

Между тем, несмотря на очевидные нарушения, развлекательные заведения не закрывались и продолжали работать. Несоответствие между муниципальной политикой и музыкальной практикой поразительно, если учесть, в какой степени ФМС стремился регулировать концерты.

³⁹ Liao, Yen Jen Yvonne. Western Music and Municipality in 1930s and 1940s Shanghai. P. 98.

Официальная позиция и коммерческие механизмы сосуществовали своеобразным образом. Состоятельные жители сеттльмента стремились к разнообразному и интересному досугу, неотъемлемым атрибутом которого являлись танцевальные вечера, концерты в джаз барах, посещение кинозалов и показов мод, и т.д. Именно в местах развлечения жителей сеттльмента, выходящих за рамки официальных установлений, концентрировались парижские влияния того времени.

К сожалению, Французский муниципальный совет не представлял документов о концертных выступлениях в концессии, его главной сферой деятельности было лицензирование. Все заявки тщательно рассматривались в департаменте, они касались звукоизоляции зданий, расписания выступлений артистов, выбора музыкальных жанров и количества исполнителей. Особенно тщательно разбирались заявки на летние уличные оркестры, игравшие на террасах кафе и ресторанов. Время музыкального звучания внутри заведений также тщательно регламентировалось. Отметим, что понятие «музыка» ФМС распространял только на классический репертуар, в то время как различные развлекательные программы – ревю, кабаре, танцевальные шоу, рассматривались как «шум».

Во многих кафе, закусочных и других заведениях для зажиточных посетителей, многие из которых принадлежали русским эмигрантам, осевшим в Шанхае, работали музыканты из Европы. В таких заведениях публику развлекали ревю, устраивали песенные программы с исполнением шансон.

Многие жители были настроены враждебно по отношению к развлекательному искусству сеттльмента. Об этом свидетельствуют письма с требованиями не допустить открытие кабаре и ночных клубов. Владельцы шли на выдвигаемые ограничения. Так, С. Ф. Юн (кафе-ресторан «Conkling») писал: «Не будет никаких танцовщиц, в помещении будет выступать классический камерный ансамбль, исполняющий танцевальную музыку»⁴⁰.

⁴⁰ Цит. по: Liao, Yen Jen Yvonne. Western Music and Municipality in 1930s and 1940s Shanghai. P. 104.

ФМС распространил свои ограничения даже на домашнее музицирование: в ансамбли нельзя было включать духовые инструменты, они были под запретом в танцевальных клубах и на площадках под открытым небом. В публичном пространстве оговаривалось количество исполнителей: в кафе-ресторанах ансамбли состояли из струнных инструментов, фортепиано, аккордеона. Исполнение танцевальной музыки на медных духовых инструментах, в сочетании с ожидаемым шумом от посетителей, считалось нежелательным.

Итак, Французский муниципальный совет стремился поддерживать культурный «звуковой фон» и выступал за регламентацию музыкального искусства, ограничиваемого классической музыкой в исполнении камерных ансамблей, играющих в помещении. Его целью было формирование особой музыкальной атмосферы, отличной от звучащего ландшафта других сеттльментов. Настойчивое желание контролировать все проявления культурной активности, безусловно, отличало музыкальную жизнь «маленькой Франции» от настоящей парижской жизни.

Хотя лицензионные документы дают ценную информацию о политике ФМС, они не отражают музыкальную практику во Французской концессии. Поэтому важно обратиться к другой группе источников: отчетам и ежедневным объявлениям в шанхайских газетах. Программы проливают свет на изобилие музыкальной деятельности в престижной части города, а также показывают, насколько свободно владельцы увеселительных заведений относились к официальным ограничениям. Они активно расширяли состав ансамблей, включали в них духовые инструменты, приглашали китайских танцовщиц для развлечения публики.

Иллюстрацией может служить реклама кафе-ресторана «Tkachenko Frères» русских эмигрантов братьев Ткаченко, которую они опубликовали в газете «Le Journal de Shanghai»:

Единственный ЛЕТНИЙ САД для всей семьи
БРАТЯ ТКАЧЕНКО

УЛИЧНОЕ КАФЕ

СЕГОДНЯ ГАЛА ПРОГРАММА

Новые исполнители

Новые песни

Новые танцы

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА с Дж. ФИДЛОНОМ (скрипач)

с 17:30 до 19:00 и с 20.00 до 22:00

ТАНЦЕВАЯ МУЗЫКА с Г. КАМИНЕРОМ

с 10 вечера

ЗАВТРА СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ 35 музыкантов⁴¹

В своей рекламе Ткаченко с гордостью объявляют свое заведение Летним садом для семьи и продвигают различные формы музыкальных и танцевальных развлечений: как классическую, так и эстрадную музыку. Ткаченко организовывали свои собственные музыкальные программы, в частности, эстрадные шоу. Пример можно найти в их рекламе на первой полосе «Le Journal de Shanghai» в мае 1931 года:

Открытие нашего ЛЕТНЕГО САДА и КАФЕ

Британский военный оркестр в 19:30

СПЕЦИАЛЬНОЕ ВАРЬЕТЕ-ШОУ

К. Л. ЩЕМАНСКИЙ (оперный певец)

Оперная певица Мисс Горская и Мисс Казанджай

ТРИО АФАНАСЬЕВА

Украинский ХОР из 30 АРТИСТОВ

С. ФИДЛОН⁴² (известный скрипач, дирижер Симфонического оркестра)

Репертуар был весьма разнообразен: от британского военного оркестра и украинского хора до оперных певцов, трио и скрипача.

Таким образом, на практике в ночных клубах и танцевальных залах выступали не только большие ансамбли с участием духовых инструментов,

⁴¹ Liao, Yen Jen Yvonne. Western Music and Municipality in 1930s and 1940s Shanghai. P. 108.

⁴² Ibid. P. 110.

обеспечивающие музыкальное сопровождение танцам, но также джаз-бэнды, вызывающие большой интерес слушателей, проводились спектакли с музыкой, приглашались девушки-танцовщицы: «вслед за распространением в среде горожан моды на парные танцы стали появляться и профессиональные танцовщицы, которые работали по найму в шанхайских клубах <...> Китайцы называли работавших в клубах девушек *унюй* (*wu-nv*), что дословно переводится как танцующая девушка, девушка-танцовщица. Танцевальные залы 1930-х гг. являлись излюбленными местами проведения досуга, как шанхайской богемы, так и среднего класса»⁴³.

Несмотря на муниципальную политику, лицензированные площадки действовали согласно своим интересам. Реклама заведений и их развлечений размещалась в крупных изданиях для привлечения состоятельных посетителей. Официальные и коммерческие представления о музыке во французском сеттльменте сосуществовали вопреки политике, навязанной администрацией. Полный контроль над репертуаром и исполнительскими коллективами был невозможен.

Однако французские культурные реестры, укоренившиеся на местном уровне, расходились с предпочтениями Французского муниципального совета. Напомним, что ФМС пропагандировал европейскую классическую музыку, стремясь усилить самобытность и исключительность французского сектора. В то время как французские эмигранты и поселенцы сеттльмента не желали ограничивать свой круг музыкальных впечатлений классикой и хотели слушать парижскую эстраду. Ярким примером парижской культуры служит реклама кафе «Ренессанс» на авеню Жоффр в «Le Journal de Shanghai»⁴⁴.

Каждый вечер

Кафе Ренессанс (Европейское кафе) представляет

Мунзеф певец

⁴³ Селиверстова Ю.А. Влияние иностранной диаспоры на изменения социально-экономической жизни шанхайского общества 1920-1930-х годов // Вестник РУДН, серия Всеобщая история. 2013. №2. С. 19-31. С. 28.

⁴⁴ Liao, Yen Jen Yvonne. Western Music and Municipality in 1930s and 1940s Shanghai. P.115.

богемная певица Франциска и ее испанские танцы

Мисс Реже в ее репертуаре популярные песни

и оркестр Шварцледера

Программа, в которой отдельные вокальные номера сменялись танцевальными, напоминала репертуар парижских концертных кафе и мюзик-холлов конца XIX - начала XX веков. Вечерние программы включали сентиментальные романсы, французские и другие национальные народные песни, военные песни, популярные оперные арии, отрывки из оперетт и джаз. В кафе «Ренессанс» вокалисты вполне могли заполнить вечер исполнением известных песен, а затем уступить место оркестру, игравшему танцевальные номера.

Еще один показательный пример ориентации на репертуар современных парижских мюзик-холлов – реклама «L'Art Café и Мюзик-холл» в «Le Journal de Shanghai»⁴⁵.

Каждый день

БОЛЬШАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРОГРАММА

РЕВЮ, ХОРЫ, ДУЭТЫ И СОЛО

БАЛЕТЫ

МОДНЫЕ ПЕСНИ

ХИТЫ ИЗ ПОСЛЕДНИХ ФИЛЬМОВ

ЛУЧШИЙ ОРКЕСТР

Большое внимание уделялось визуальной стороне представления, «L'Art» воссоздал в Шанхае атмосферу настоящего парижского мюзик-холла и это было для них важнее, нежели следование муниципальным требованиям. Отметим, что развлекательные программы ориентировались на французские образцы, в частности, парижские варьете. Именно такой формат заведений был популярен в местном французском сообществе 1930-1940-х годов.

⁴⁵ Liao, Yen Jen Yvonne. Western Music and Municipality in 1930s and 1940s Shanghai. P.117.

Программы пользовались успехом и у представителей других национальностей.

В профессиональной академической концертной практике весьма показательным является репертуар Шанхайского муниципального оркестра (выросшего из Публичного оркестра, основанного еще в 1879 году). Он ясно отражает предпочтения и вкусы дирижеров и, вместе с тем, запрос слушателей на классико-романтические программы. Напомним, что с 1907 по 1917 год оркестром руководил немецкий дирижер Рудольф Бак, затем его сменил итальянец Марио Пачи, управлявший коллективом с 1919 по 1942 годы. Возможно, поэтому французская музыка была представлена заметно меньше австро-немецкой и итальянской, и также связана преимущественно с романтическим стилем. Звучали арии из *opera lirique*: из опер Ш. Гуно «Ромео и Джульетта», Ж. Бизе «Кармен» (ария Микаэлы), Ж. Массне «Иродиада», Г. Шарпантье «Луиза»; арии из Большой французской романтической оперы (Дж. Мейербер «Роберт-Дьявол»), романтические инструментальные сочинения («Овернская рапсодия» для фортепиано с оркестром ор. 73 К. Сен-Санса).

Между тем во второй половине 1930-х - начале 1940-х годов были исполнены отдельные произведения французских импрессионистов - К. Дебюсси (Сюита для фортепиано, фрагмент из кантаты «Блудный сын») и М. Равеля (вторая и третья миниатюра из камерно-вокального цикла «Пять популярных греческих мелодий»). В исполнении всех упомянутых опусов участвовали китайские музыканты, на практике приобщившиеся к французской музыкальной культуре. Таким образом, публика могла получить лишь самое общее представление о французском музыкальном искусстве первой трети XX столетия.

В связи с этим возрастает значимость личных культурных контактов китайских музыкантов с французским искусством. Три крупных китайских композитора, сыгравших значительную роль в становлении национальной

академической музыки, получили образование во Франции – Ма Сыцун, Дин Шаньде и Сянь Синхай.

1.2. Китайские композиторы первой половины XX века во Франции

Ма Сыцун (1912-1987) проявил себя как талантливый музыкант уже в юном возрасте. В одиннадцать лет он впервые взял в руки скрипку, которую его брат привез из Франции. В 1923 году поехал учиться музыке в Париж. Хотя мальчик относительно поздно начал играть на инструменте, он продвигался вперед с огромной скоростью. Спустя пять лет Ма уже поступил в скрипичный класс Парижской консерватории, став первым китайским студентом в этом учебном заведении. Тогда же он проявил интерес и к сочинению.

Друг композитора Ли Лянцин вспоминал: «В течение первых шести месяцев пребывания во Франции у него сменилось четыре скрипичных педагога. В 1925 году он продолжил уроки в Музыкальной консерватории Нанси, филиале Парижской консерватории. Летом 1926 года через своего друга он познакомился со своим пятым учителем - Полем Обердёрфером⁴⁶, известным скрипачом Парижской национальной оперы. Под его руководством Ма проделал долгий путь в искусстве игры на скрипке. В 1928 году Ма был зачислен в Парижскую консерваторию, где посещал класс профессора Бушеврифа, и начал заниматься композицией. Черпая вдохновение в образах классической китайской поэзии, он написал свою первую работу «Семь древних стихотворений (1929)»⁴⁷.

Интерес Ма к композиции проявил себя после тщательного изучения шедевров французского искусства. Он чувствовал особую связь с музыкой Дебюсси, которую описывал такими словами: «Дебюсси был композитором, которым я больше всего восхищался в то время. Я собрал все его сочинения и

⁴⁶ Огюст Поль Обердёрфер (фр. Auguste Paul Oberdoerffer; 1 октября 1874, Венсен — 1941) — французский скрипач.

⁴⁷ Li, Liangqing. Biographies & Notes: Chinese Music 20th century & Beyond, trans. Ling Yuan, Singapore: Foreign Language Teaching and Research Publishing and Cengage Learning Asia, 2012. P. 335.

медленно проиграл их на фортепиано. Поэтому я мог оценить волшебную гармонию, модуляции и некоторые ориентальные мелодии»⁴⁸. Французский мастер стал особенным источником вдохновения для Ма, что нашло отражение в его ранних сочинениях.

В 1929 году по финансовым причинам Ма Сыцун вернулся в Китай. Ему было 17 лет и китайские газеты окрестили его «вундеркиндом». 22 декабря 1930 года он принял участие в концерте Шанхайского муниципального оркестра, исполнив Концерт для скрипки ми-бемоль мажор (К. 268) В.А. Моцарта. Его дебют был долгожданным в китайском обществе, поскольку Шанхайский муниципальный оркестр никогда не представлял китайского солиста на своих регулярных концертах — факт, отмеченный в газетных рекламных объявлениях того времени. Это был редкий случай успеха исполнения западноевропейской классики китайским музыкантом.

Ма Сыцун выступал со скрипичными концертами в Гуанчжоу и Нанкине, его приглашали играть в Японии. Однако уже в 1931 году, получив грант китайского правительства, он вернулся во Францию, чтобы возобновить свое музыкальное образование. Ма был восхищен музыкой европейских композиторов - от Баха до Дебюсси и Стравинского, его интересы включали в себя разнообразные стили от барокко и классицизма до современной французской музыки первой половины XX века. Вместе с тем, он был очарован французскими художниками и писателями: его интересовала живопись - пейзажи Жана-Франсуа Милле и Камиля Коро, литература символизма - стихи Поля Верлена и проза Мориса Метерлинка⁴⁹. В то же время он пытался открыть свою индивидуальность, связанную с принадлежностью к китайской национальной традиции.

В 1931-1932 годах Ма Сыцун проходил обучение у композитора Янко Биненбаума⁵⁰, а также изучал гармонию и контрапункт у западных мастеров,

⁴⁸ См. об этом: Чжан, Цзинвэй. Ма Сыцун, 1912-1987. Китайская федерация литературных и художественных кругов, издательская корпорация Пекин, 2004. С.10.

⁴⁹ Там же. С. 21.

⁵⁰ Янко Биненбаум (1880-1956) родился 28 декабря 1880 года в турецком городе Эдирне, Османская империя (ранее Адрианополь), расположенном на границе с Грецией и Болгарией. Учился в Мюнхене, работал

постигая основы классической музыки. Биненбаум сыграл важную роль в музыкальной карьере Ма и помог сформировать его представления об искусстве. Ли Лянцин писал: «Ма рассказывал о Биненбауме, что [без его руководства] он пошел бы по пути тщеславия и поверхностности и блуждал бы между незрелостью и несовершенством... Биненбаум расширил кругозор Ма Сыцуна в сфере эстетики и философии, внушил ему, что композитор не может обойтись без знаний в различных областях искусства. Ма не только запомнил наставления своего учителя, но и передал их следующему поколению»⁵¹.

Биненбаум советовал ему «учиться строго, но творить свободно»⁵². Он первым подтолкнул начинающего музыканта к поискам своего оригинального стиля. Уже в Париже он начал изучать древнекитайское искусство, литературу и поэзию, а вернувшись в Китай, погрузился в региональный китайский фольклор, повлиявший на его произведения.

Историческое значение наследия Ма Сыцуна отметил музыковед Цзин Цзян в статье «Влияние традиционной китайской музыки на профессиональные инструментальные композиции»: «Выдающиеся композиторы Цзян Вэнье (1910-1983), Тань Сяолин (1911-1948) и Ма Сыцун (1913-1987) <...> начали применять западные композиторские приемы XX века в своих произведениях. Музыкальный талант и знания Ма позволяли ему создавать музыку в любых жанрах и формах, однако с самого начала своей карьеры он предпочитал работать с китайскими элементами»⁵³.

В 1932 году Ма вернулся из Франции на Родину. Гастроли по всей стране принесли ему заслуженный успех. Хотя в Китае выступали многие выдающиеся скрипачи - Фриц Крейслер, Яша Хейфец, Жак Тибо и Шимон

оперным дирижером в Регенсбурге, Гамбурге и Берлине. Автор оперы, балета, трех симфоний, двух увертюр, двух концертов для скрипки, камерных произведений и множества песен и хоров. Умер 4 февраля 1956 года в Шеврезе, Франция.

⁵¹ Li, Liangqing, *Biographies & Notes: Chinese Music 20thcentury & Beyond*, trans. Ling Yuan, P. 335-336.

⁵² Чжан, Цзинвэй. Ма Сыцун, 1912-1987. С. 21.

⁵³ Jing, Jiang. *The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition*. *Asian Music*. Vol.22, No. 2, Views of Music in China Today. Spring-Summer, 1991. P. 85.

Гольдберг, Ма Сыцун был одним из первых национальных музыкантов, дававших сольные концерты для китайской публики.

Кроме того, Ма продолжал сочинять музыку, а также занял пост дирижера и солиста Симфонического оркестра Чжунхуа - первого оркестра, основанного китайскими музыкантами в Чунцине во время Второй мировой войны (1940). В финансовом отношении этот оркестр активно поддерживал сын Сунь Ятсена, бывшего президента Китайской Республики (1912-1949).

После основания КНР талант Ма Сыцуна был высоко оценен Коммунистической партией Китая, и премьер-министр Чжоу Эньлай пригласил его на должность первого президента Центральной консерватории в Тяньцзине, где Ма прослужил с 1949 по 1966 год. Он активно приобщал студентов к миру западной музыки.

Однако после начала культурной революции музыкант был объявлен «агентом буржуазной оппозиции» и отправлен в исправительный лагерь. Год спустя дочь помогла ему бежать в Гонконг, откуда Ма и его семья уехали в Соединенные Штаты Америки. В 1968 году КНР выдала ордер на его арест за государственную измену. Ма так и не вернулся в Пекин и умер в Филадельфии в 1987 году, через два года после того, как с него были сняты все обвинения.

Французское образование, полученное Ма Сыцуном в Париже, оказало заметное влияние на авторский стиль композиции. Если Китай развил его интуицию в отношении родной музыки, то Франция помогла познакомиться с западными музыкальными традициями. По словам самого Ма: «Играя на фортепиано, я начал ценить Баха, Моцарта, Листа и Шопена. Я узнал о современных французских композиторах, таких как Дебюсси, Равель и Пьерне⁵⁴ и т. д.»⁵⁵. Ма Сыцуну особенно нравилось изучать композиторов конца XIX - начала XX веков, он с удовольствием анализировал гармонию импрессионистов. Возможно, обращение Дебюсси к восточной музыке

⁵⁴ Анри Констан Габриель Пьерне (фр. Henri Constant Gabriel Pierné; 1863 — 1937) — французский органист, композитор и дирижёр, сокурник К. Дебюсси.

⁵⁵ Ма Сыцун. Творческий опыт //Новая музыка. 5 ноября 1942. С. 4–5.

явилось причиной исключительной притягательности его сочинений для Ма Сыцуна. Также в Париже он познакомился с творчеством русских композиторов, с популярной во Франции «Могучей кучкой» и балетами И.Ф. Стравинского.

Некоторые приемы в композициях китайского музыканта окрашены во «французские тона». Например, в музыке Скрипичного концерта фа мажор проявляют себя импрессионистские черты: красочные гармонии, выразительные увеличенные интервалы, колористическая трактовка оркестровых тембров, вкус к краскам деревянных духовых инструментов, вуалирование границ формы. Как отмечал китайский теоретик музыки Су Ся в одной из своих статей: «Хотя техника, которую Ма Сыцун использовал в своих сочинениях для оркестра, в основном следовала традициям венской классико-романтической школы, он также находился под сильным влиянием французской импрессионистической музыки»⁵⁶.

В период обучения во Франции Ма Сыцун осознал необходимость синтеза китайских и европейских традиций. Свой путь к цели он начал с изучения музыки близких ему по духу и языку французских композиторов.

Еще одна важная фигура китайской академической музыки XX века – композитор **Сянь Синхай** (1905-1945), также получивший образование во Франции.

В 1929 году при финансовой поддержке друзей Сянь Синхай приехал в Париж из Пекина, где учился в Музыкальном институте при Пекинском университете. Во Франции он познакомился с Ма Сыцуном, который ввел его в круг европейских музыкантов и деятелей искусства. Сянь учился у выдающихся мастеров музыки: в классе скрипки у Обердёрфера (которому его рекомендовал Ма Сыцун), гармонии, контрапункту и фуге у Ноэля Галлона⁵⁷,

⁵⁶ Ся Су. Музыка Ма Сыцуна. Тезисы статей из журналов Центральной консерватории музыки, 1980-1989. С. 22.

⁵⁷ Ноэль Галлон (1891-1966) – французский композитор и педагог.

композиции у Венсана д'Энди⁵⁸, Ги де Лионкура⁵⁹ и Поля Дюка⁶⁰, дирижированию у Марселя Лабея⁶¹. Сянь стал первым китайским музыкантом, получившим столь разностороннее музыкальное образование в Парижской консерватории.

Самыми важными наставниками Сянь Синхая стали Поль Дюка и Венсан д'Энди. Сянь с большим удовольствием погружался в романтическую и импрессионистскую музыку, наполненную эмоциями, но весьма настороженно относился к чуждому и непонятному ему французскому авангарду.

Жизнь Сянь в Париже была очень трудна. Не имея достаточно средств, чтобы прокормить себя, он был вынужден браться за любую низкооплачиваемую работу - официантом в ресторане, помощником парикмахера, охранником, посыльным. Сянь вспоминал об этих годах так: «Я всегда был безработным и голодным, и чувствовал себя беспомощным, потому что мне не у кого было искать поддержки. Всякий раз, когда я находил работу, время на учебу обычно оказывалось слишком ограниченным»⁶².

За шесть лет, которые Сянь провел в Париже (1929-1935), ему удалось написать девять сочинений. Среди них – Скрипичная соната ре-минор, над которой музыкант работал в течение 8 месяцев и Трио для сопрано, фортепиано и кларнета под названием «Ветер». Трио получило высокую оценку С. Прокофьева и прозвучало на радио Парижа⁶³.

После смерти Поля Дюка в 1935 году Сянь не смог продолжать образование, и так и не закончил Парижскую консерваторию⁶⁴. В 1936 году он

⁵⁸ Венсан д'Энди (1851-1931) - французский композитор, органист, дирижёр, педагог, музыкальный критик и публицист, общественный деятель.

⁵⁹ Ги де Лионкур (1885-1961) - французский композитор и музыкальный педагог, ученик Венсана д'Энди и Альбера Русселя.

⁶⁰ Поль Дюка (1865-1935) - французский композитор, музыкальный критик и педагог.

⁶¹ Марсель Лабей (1875-1968) – французский дирижер, пианист, композитор.

⁶² Сянь Синхай. Мой курс музыкального образования, 1940. Автор народных песен: Сянь Синхай. Пекин: Издательская компания, 1949. С. 5.

⁶³ См. об этом: Yiwen Ouyang. *Westernisation, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music*. PhD Thesis Royal Holloway, University of London. 2012. 232 p. P. 104.

⁶⁴ На это указывает Хуан Яйтай (Huang Yau-Tai). См. об этом: С. Liu, Jingzhi Liu *A Critical History of New Music in China*. Chinese University Press, 2010. 911 p. P. 689.

уехал из Франции в Гуанчжоу. Вскоре после возвращения в Китай музыкант продолжил свою композиторскую деятельность, тесно связанную у него с пропагандой коммунистических идей. Однако кроме массовых революционных песен и музыки к кинофильмам ему принадлежит ряд сочинений в европейских жанрах и формах – кантаты, симфонии, рапсодия.

Выдающийся китайский композитор, пианист и педагог **Дин Шаньдэ** (1911-1995) обучался во Франции позднее своих коллег – в 1940-е годы. В 1947 году он отправился в Париж, чтобы освоить европейские техники композиции и лучше познакомиться с музыкальными тенденциями, развивавшимися в Европе. К этому времени он закончил Шанхайскую консерваторию⁶⁵, был известным музыкантом-исполнителем (пианистом и вокалистом), педагогом, преподававшим композицию на музыкальном факультете Шанхайского университета. Европейские методы композиции Дин Шаньдэ начал изучать в Шанхае с немецким теоретиком и композитором Вольфгангом Френкелем. В Парижской консерватории он проходил контрапункт и фугу у Ноэля Галлона, композицию у Тони Обена⁶⁶. В 1948 году он также брал уроки у известного музыкального педагога Нади Буланже. Два года, проведенные во Франции, позволили ему, по его словам, обрести «новую широту видения». Этому способствовали творческие контакты с А. Онегтером, О. Мессианом и А. Корто⁶⁷.

Два произведения - «Китайская народная песня» и Соната для кларнета и фортепиано - были представлены на Радиоконцерте молодых композиторов в Париже. В июле 1949 года Дин Шаньдэ вернулся на Родину.

«Три прелюдии», сочиненные в начале 1948 года, были первым произведением композитора, написанным во Франции под руководством Тони

⁶⁵ В Шанхайской консерватории Дин Шаньдэ обучался у Б.С. Захарова по классу фортепиано, у В.Г. Шушлина по классу вокала, учился играть на пипе (класс Чжу Ина).

⁶⁶ Тони Луи Александр Обен (фр. Tony Louis Alexandre Aubin, род. 8 декабря 1907, Париж — ум. 21 сентября 1981, Париж) — французский композитор. Ученик Н. Галлона и Поля Дюка.

⁶⁷ Об этом пишет: У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2009. 23 с. С. 17.

Обена. Когда музыкант приехал в Париж, он познакомился с широким кругом французских сочинений, которых никогда не слышал в Китае. Прежде его европейские влияния ограничивались главным образом искусством венского классицизма и немецкого романтизма. Во Франции особенное влияние на него оказали Дебюсси, Равель и Форе. В результате он попытался использовать новые способы композиции в своих фортепианных сочинениях.

Так появились «Три прелюдии», отразившие не только увлечение Дин Шаньдэ музыкой импрессионизма, но и свидетельствовавшие о его желании синтезировать французские черты с национальным китайским колоритом. Прелюдии очень афористичны: «По экономии художественных средств и композиционным принципам прелюдии Дин Шан Дэ сопоставимы с поэтической миниатюрой, иероглифическим начертанием или рисунком акварелью»⁶⁸.

В основу первой прелюдии легла пентатонная тема «народной песни “Сяо Лу” (“Маленькая тропинка”), распространенной в Шанбэе, провинции Шаньси, и Внутренней Монголии»⁶⁹. Мелодия пронизана кварто-квинтовыми интонациями.

Рис. 1. Народная песня «Маленькая тропинка».



Миниатюра построена на двух выразительных созвучиях, образующих синкопированный секундовый мотив: мерцающий аккорд с задержанием, включающий в себя напряженную увеличенную кварту

Рис. 2. Дин Шаньдэ. Три прелюдии. Прелюдия №1.

⁶⁸ У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2009. 23 с. С. 19.

⁶⁹ Цзо Хаоси. Особенности претворения национальных и инонациональных характеристик в циклах прелюдий китайских композиторов // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 168–174. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-168-174. С. 170.



«Повисающий» без разрешения тритон создает ощущение тональной неопределенности. На фоне покачивающегося остигатного аккомпанемента парит пентатонная мелодическая линия, перерастающая в орнаментальные фигуры.

Рис. 3. Дин Шаньдэ. Три прелюдии. Прелюдия №1.



Национальный пентатонный колорит успешно соединяется в прелюдии с импрессионистской красочностью, изысканным полифоническим наложением двух самостоятельных линий (в правой и левой руке), фактурной организацией, связанной с охватом большого диапазона, и в тоже время с прозрачностью и воздушностью звучания. Кроме того, в прелюдии «прослеживается присущий Дебюсси композиционный принцип раскрытия исходного импульса - мелодического или мелодико-гармонического оборота, часто выполняющего роль заставки в его прелюдиях»⁷⁰.

Во второй прелюдии пентатонная мелодия изложена параллельными квинтами, также вызывающими непосредственные ассоциации с миниатюрами Дебюсси. Сохраняется широкий диапазон в объеме четырех октав, создающий пространственный эффект, и остигатное фигуративное движение.

⁷⁰ У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма. С. 19.

Рис. 4. Дин Шаньдэ. Три прелюдии. Прелюдия №2.



Основной мотив развивается посредством постепенного расширения, добавления все новых элементов к первоначальной фразе.

Рис. 5. Дин Шаньдэ. Три прелюдии. Прелюдия №2. Первая фраза мелодии.



Она проходит в верхнем регистре, акцентируя пентатонные интервалы большой секунды, малой терции, чистой кварты и квинты. Вторая фраза является вариантным продолжением первой.

Рис. 6. Дин Шаньдэ. Три прелюдии. Прелюдия №2. Вторая фраза мелодии.



В третьей фразе мелодия обретает объем за счет добавления параллелизмов и заканчивается диссонирующим аккордом.

Рис. 7. Дин Шаньдэ. Три прелюдии. Прелюдия №2. Третья фраза мелодии.



В третьей прелюдии композитор обратился к национальной опере куньцзюй «Ю Чжан Цзи», заимствовав лирическую пентатонную мелодию «Цинь Тяо», хорошо знакомую ему с юности.

Рис. 8. Дин Шаньдэ. Три прелюдии. Прелюдия №3. Основная тема.



Дин Шаньдэ проводит ее в среднем регистре на фоне повторяющихся разложенных аккордов, своим остинатным движением напоминающих фактуру первой прелюдии. Гармония сопровождения очерчивает увеличенное трезвучие – d-ges-b / ges-b-d. Тем самым вновь, как и в первой прелюдии, композитор гармонизирует национальную пентатонную тему (в правой руке) напряженным диссонантными красками (аккомпанемент в левой руке).

Рис. 9. Дин Шаньдэ. Три прелюдии. Прелюдия №3.



Вариантное развитие темы связывает ее со второй прелюдией. Широкое дыхание музыке придает необычная полиметрическая организация: четырехдольный метр в мелодии (4/2) сочетается с редким размером аккомпанеента – 24/8, вызывая ощущение неуловимого мерцания двухдольности и трехдольности.

Таким образом, Дин Шаньдэ один из первых в китайской академической музыке художественно убедительно объединил китайскую и французскую

традиции. Национальное начало воплощается прежде всего посредством пятиступенной ладовой организации и цитирования традиционной музыки, а влияние французского импрессионизма можно усмотреть на уровне гармонии, фактурно-тембровой организации, оstinатности, не классических метрических решений.

Среди музыкантов, обучавшихся во Франции в 60-х годах прошлого столетия, назовем также композитора Тон Шерхен-Сяо (1938), дочь дирижера Германа Шерхена и его жены композитора Сяо Шусянь. Она родилась в Швейцарии, но годы юности провела в Китае (1949-1960) - изучала китайскую музыку, училась играть на пипа в консерваториях Пекина и Шанхая. Вернувшись в Европу, училась у В. Хенце, О. Мессиаана, Д. Лигети и начала сочинять сложную интеллектуальную музыку - подчеркнуто французскую по духу.

Итак, музыкальное взаимодействие двух традиций – китайской и французской – в творчестве китайских композиторов было заложено выдающимися национальными музыкантами в 1930-1940- годы. В Париже они в первую очередь восприняли музыку французского романтизма и импрессионизма, привлекая их своей ладогармонической и оркестровой красочностью. Однако впоследствии, в силу политических причин, эти взаимосвязи не могли быть продолжены, а в годы культурной революции оказались насильственно прерваны. Лишь после 1978 года, в период реформ и открытости Дэн Сяопина стало возможным возобновление активных культурных контактов между двумя странами.

1.3. Китайские композиторы второй половины XX века во Франции

В 1978 году возобновилось обучение в китайских университетах, и музыканты, пережившие культурную революцию, многие из которых были уже в достаточно взрослом возрасте, продолжили свое профессиональное образование. Самыми известными из них являются: Цюй Сяосун, Чжоу Лун,

Чэнь И, Чжан Сяофу, Е Сяоган, Чэнь Циган, Го Вэньцин, Су Гун, Тань Дунь из Центральной консерватории в Пекине; Гэ Ганьжу, Шэн Цзунлян (Брайт Шэн) и Сюй Шуя из Шанхайской консерватории; Хэ Сюньтянь и Цзя Дацунь из Сычуаньской консерватории; и Тан Цзяньпин из Шэньянской консерватории.

Программа консерваторий включала в себя изучение западных дисциплин - гармонии, полифонии, анализа музыкальных форм и оркестровки, а также курсов китайской музыки. Однако в учебной программе практически отсутствовала западная музыка XX века. Отчасти это произошло из-за проводившейся Китаем политики изоляционизма от Запада в предыдущие три десятилетия, что не позволило профессорам получить необходимые знания в этой области, а отчасти потому, что официальная идеология препятствовала изучению авангарда.

Таким образом, постижение современной музыки было отдано на откуп самим студентам, как правило, посредством просмотра доступных партитур и прослушивания записей. Кроме этого, приглашались западные музыканты, которые выступали с лекциями и проводили семинары, однако их деятельность не носила систематического характера. Это объясняет почему, помимо культурных и эстетических причин, большинство композиторов того поколения сформировали эклектический подход к ассимиляции и освоению языка современной западной музыки и не придерживались единой системы.

Критики назвали музыку, сочиненную молодыми музыкантами в 1980-х годах, «музыкой Новой волны» (*Синьчао иньюэ*). В Пекине было проведено несколько симпозиумов по обсуждению феномена музыки Новой волны, получившей как поддержку музыкальной общественности, так и резкую критику с ее стороны. Во второй половине 1980-х Тань Дунь, Е Сяоган, Цюй Сяосун, Сюй Шуя и Го Вэньцин дали серию концертов в Пекине, состоящих исключительно из их собственных сочинений; этот период стал временем расцвета музыки Новой волны.

Большинство композиций не имеют развернутой программы, хотя, как правило, сопровождаются названиями, конкретизирующими господствующее в музыке настроение. Композиторы часто черпают вдохновение в классической китайской литературе, в фольклоре, и, в отличие от старшего поколения, избегают патриотических и революционных тем. В целом, их музыка выражает личные мысли и чувства, они не обращаются к политической тематике.

Творчество композиторов Новой волны отмечено заметным влиянием авангардных западных техник, таких как додекафония, алеаторика, репетитивность, сонорика; музыканты смело применяют пространственные эффекты (*spatial music*), экспериментируют с метроритмом, немзыкальными звуками и шумами, однако все эти приемы авторы подчиняют национальной китайской эстетике и художественной практике. Композиторы цитируют темы из региональных опер, народных песен и традиционной китайской инструментальной музыки. Поиск продуктивного художественного синтеза современных методов композиции с древнейшими религиозными представлениями, философскими системами, фольклорными ритуальными жанрами, особенностями пятиступенной ладовой организации, тембра и ритма характеризует многих композиторов китайской Новой волны. Одним из их важнейших достижений является подъем китайской инструментальной музыки на новый уровень и создание обширного репертуара в этой жанровой сфере.

После окончания национальных консерваторий талантливые китайские музыканты, при поддержке государственных стипендий, отправлялись продолжать обучение за рубежом – в США и Европу. В 1990-х годах многим из них удалось сделать карьеру на Западе, при этом они хорошо известны и в Китае. Остановимся на композиторах, избравших местом совершенствования мастерства Францию.

Одним из первых в потоке молодых китайских композиторов, приехавших в Париж, был Чэнь Циган. Среди других музыкантов: Ли Ин, Лю Бинь, Мо Упин, Сюй Шуя, Сюй И, Чжан Хаофу, Чжан Сяофу.

Ли Ин (1956, Тяньцзинь) – дочь Ли Хуадэ – известного дирижера и директора Центральной консерватории Пекина. С 1981 года она обучалась в Центральной консерватории в классе консервативного композитора Ши Фу. Она закончила консерваторию в 1983 году после специального ускоренного курса, доступного только детям-вундеркиндам. Приехав в Париж в 1985, она некоторое время училась у Жака Кастереда⁷¹ и французского композитора японского происхождения Ёсихиса Тайра (Yoshihisa Taira)⁷². Сфера ее композиторских интересов связана с романтическими оркестровыми сочинениями. Одна из наиболее значительных работ – «Каприз Шань Гэу» («Caprice du Shan Geu» для оркестра, 1986).

Лю Бинь в 1979 году поступил на кафедру теории музыки и композиции Шанхайской консерватории музыки, выиграв первую премию в конкурсе на лучшее новое произведение. В 1984 году Лю Бинь получил степень бакалавра, а затем приступил к работе в Шанхайском национальном оркестре в качестве композитора и дирижера; в 1988 году уехал во Францию изучать композицию в Нормальной школе музыки в Париже. Его творчество тесно связано с национальной традицией. Среди произведений: «Король Юэ Гоцзянь», «Гонг и барабан висят в небе», «Эта ночь, моя лодка», «Новолуние» и другие.

Мо Упин (1958, Пекин – 1993, Париж) обучался в Центральной консерватории Пекина с 1983 по 1988 годы в классе композиции у профессора Ло Чжунжуна и в классе дирижирования у профессора Ли Хуадэ. Со студенческих лет обращался преимущественно к камерной музыке. Среди первых произведений - «Цы на мелодию “Шуйдяогэтоу”, праздник луны» (1983), «Горная песня» (1985, для флейты, сопрано, скрипки и арфы), которую

⁷¹ Жак Кастерעד (фр. Jacques Castérède, 1926 - 2014) - французский композитор, ученик О. Мессиаана.

⁷² Ёсихиса Тайра (1937-2005) – японско-французский композитор, ученик О. Мессиаана.

высоко оценил композитор Исан Юн⁷³. Струнный квартет «Обряд жертвоприношения в деревне» (1987) с цитатой традиционной китайской пьесы для пипа «Флейта и барабан на закате» принес ему мгновенный успех на национальной и международной музыкальной сцене, получив приз на Днях мировой музыки в Гонконге в 1988 году, а позднее прозвучал в Токио и Амстердаме в исполнении квартета Ардитти.

В 1990 году он отправился в Париж, чтобы за свой счет учиться в Нормальной школе музыки у композитора Ёсихиса Тайра. Во время своего пребывания во Франции Мо Упин оказался в сложных материальных условиях, однако продолжал активно сочинять музыку. В Париже он написал несколько успешных камерных сочинений: «Фань I» (1991, для вокала и девяти инструментов, с цитатой народной мелодии *сань ши ли пу* («Деревня в тридцати милях»)), «Для скрипки соло» (1991), «Ao» (1992, для фагота, арфы, ударных и контрабаса) и «Фань II» (1992, для двенадцати инструментов). «Фань II» для мужского голоса и ансамбля (1991) выиграл приз Азиатского фестиваля искусств в июне 1991 года (Япония).

Сочинения 1990-х годов демонстрируют сложность, интеллектуализм и силу выражения, ставящие музыканта в ряд подлинных новаторов китайской музыки. Кроме того, он был превосходный вокалист – исполнитель собственных произведений.

Сюй И (1963, Нанкин) изучала композицию у Чэнь Минчжи в Шанхайской консерватории, которую закончила в 1986 году. Среди ее ранних сочинений выделяются камерные пьесы для традиционных инструментов, такие как «Бездонная пропасть в бесконечности» (1984), трио «Сюй Су» («Пустая долина», 1986), «Хань шань си» для сопрано, *дицзы*, *эрху* и *гуцинь* (1986).

В Париже Сюй И училась у Жерара Гризе, одного из основоположников спектральной музыки, и в 1994 году получила первую премию на конкурсе

⁷³ Исан Юн (1917-1995) - южнокорейский и немецкий композитор, один из видных азиатских представителей музыкального авангарда.

отделения композиции в Нормальной школе музыки. С 1996 по 1998 год впервые в китайской истории Сюй И трижды выигрывала Римскую премию (Prix de Rome), которая присуждается молодым французским художникам уже более 300 лет.

Пьесы «*Нэй дун*» («Интервал перемещения») для сопрано, скрипки, кларнета и фортепиано (1987) и «*Тао и*» для магнитофонной ленты (1991) были с успехом исполнены на женских композиторских фестивалях в Вашингтоне и Нидерландах. Среди других сочинений - Струнный квартет «За ошибку» («Pour L'Erreur», 1989), «В одиночестве» («Seul(e)») для кларнета соло, струнных и ударных (1989), «Невесомость» («Apesanteur») для флейты, двух голосов, двух ударных и струнных (1990), «*Цзю Гун*» для струнных инструментов (1990), «*Дагуй* (для Жерара Гризе)» для флейты, кларнета, ударных, скрипки и виолончели, «Недеяние» для басовой флейты и трубы (1999). Музыка Сюй И в основном рефлексивная и спокойная по характеру, часто источником вдохновения для композитора выступает национальная китайская философия.

Сюй И назвала свою музыкальную технику «системой И-Цзин»⁷⁴ и часто сочетает в своих композициях современные приемы письма, такие как спектральный анализ звука, с идеями даосизма. В 2004 году Сюй И написала трио для ударных инструментов под названием «1+1=3». Это «уравнение» является ярким примером ее мировоззрения, построенного на убеждении, что одна культура, встречаясь с другой, рождает третью, являющую собой сплав первых двух, но при этом новую и оригинальную.

Типичное для произведений Сюй И влияние даосской культуры проявило себя в сочинении «Полная пустота» («Le plein du vide» для 14 акустических

⁷⁴ Интервью с Сюй И. https://www.bilibili.com/video/BV1Bb411674v?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения 5.04.2021). Интерес к «Книге перемен» находим также в творчестве китайского композитора Чжао Сяошэна. Обучаясь в США, он познакомился с алеаторическими экспериментами Джона Кейджа в «Музыке перемен», и позже разработал собственную, строго рациональную систему композиции, опираясь на «И-Цзин».

инструментов и восьми электронных записей, 1997), одной из ее самых узнаваемых работ на сегодняшний день.

Большое место в творчестве Сюй И занимает пространственная музыка (spatial music). Например, в пьесе «Песнь муз» («Chant des Muses», 2015) композитор находится за спинами слушателей, три тенора расположились в углу концертного зала, инструменталисты расставлены по строгой схеме.

Чжан Хаофу (1952, Сиань) - является одним из самых известных и влиятельных современных китайских композиторов. В 1997 году он получил должность профессора композиции в Королевской консерватории в Брюсселе. В 2007 году Министерство культуры Бельгии назначило его членом государственного Комитета по современной музыке. С детства Чжан Хаофу постигал искусство игры на скрипке, фортепиано и национальных инструментах, а в 1977 году успешно поступил на композиторское отделение Сианьской консерватории, где учился у таких профессоров, как Жао Юйянь (известный композитор, в прошлом заведующий кафедрой композиции Сианьской консерватории). После окончания учебы в 1982 году он работал штатным композитором в художественной труппе Китайского радио (1982-1987). На Родине он получил несколько наград национального конкурса композиторов и премий за музыкальное творчество в сфере кино и телевидения.

1987 год стал поворотным для Чжан Хаофу: он поступил в Королевскую консерваторию музыки в Брюсселе (Бельгия) в класс профессора Ж. Фонтана, а также в Нормальную школу музыки в Париже в класс профессора Ё. Тайра, и получил дипломы по композиции в обоих учебных заведениях в 1992 году. В это же время он посещал мастер-класс по композиции в консерватории в Люцерне (Швейцария) у известного российского композитора Эдисона Денисова. В 1992 году в результате сложного конкурса он выиграл право работать в престижном IRCAM (Институте исследования и координации акустики и музыки) в Париже.

Его произведения исполнялись на многих крупных фестивалях современной музыки в Европе, Канаде, Китае, Японии и Тайване. С ним сотрудничали и заказывали сочинения многие известные оркестры и театры, в том числе: Филармонический оркестр Радио Франции, Национальная опера Бельгии, Национальный оркестр Бельгии, Филармонический оркестр Фландрии, Ансамбль Интерконтемпорен, Королевский камерный оркестр Валлонии, Брюссельский молодежный симфонический оркестр, Гонконгский оркестр, Симфонический оркестр Фландрии, Пекинский симфонический оркестр, Тайбэйский оркестр, Центральный китайский оркестр и др.

В 1990 году его произведение «Ход времени» («Le Cours du Temps») для ансамбля духовых и ударных инструментов получило первую премию на Четвертом Международном конкурсе композиторов в Гавре (Франция). В декабре того же года он стал лауреатом первой премии со своим произведением «Сумерки» («Crépuscule») для виолончели и оркестра на Тринадцатом Международном конкурсе композиторов имени Валентино Букки в Италии. В 2002 и 2006 годах он был трижды награжден Бельгийской королевской академией искусств за Вторую и Третью струнный квартеты, и пьесу «Хранилище эфира» («La Voûte Éthérée») для фортепиано. В 2007 году Королевская консерватория Брюсселя наградила его премией «Наследие Дарше Фрер» за выдающиеся достижения в области композиции.

С 1995 года Чжан Хаофу ежегодно получал гранты, выделяемые Фондом Министерства культуры Бельгии для выдающихся композиторов. В октябре 2001 года в Брюсселе был организован авторский концерт из его произведений, который имел большой успех. В 2003 и 2004 году на бельгийском национальном конкурсе пианистов Dexia его произведение «Берег реки» («Riverside») для фортепиано соло было выбрано в качестве обязательного для исполнения конкурсантами.

Музыка Чжан Хаофу хорошо известна в Азии. В феврале 2008 года на Гонконгском фестивале искусств состоялась премьера его произведения для оркестра китайских народных инструментов «Чанъаньская симфония». В

октябре 2010 года пьеса «Цинхайское небо» для виолончели с оркестром была опубликована Пекинским народным музыкальным издательством в рубрике «Репертуар современных китайских композиторов».

С 2002 года музыкант начал работать в нескольких учебных заведениях Китая в качестве приглашенного профессора: в Сианьской консерватории музыки, Столичном (Пекинском) нормальном университете (2005) и Синхайской консерватории музыки (2008). В 2007 году Пекинский фестиваль современной музыки пригласил его выступить с серией лекций на тему «Авторские сочинения и европейская современная музыка».

С 2009 года Чжан Хаофу – постоянный член жюри на конкурсе в Люксембургской консерватории. В 2013 и 2014 годах был приглашен в консерваторию Меца (Франция) в качестве председателя жюри на конкурсе по композиции. В 2013 году был членом жюри первого международного конкурса композиции, организованного совместно Люксембургом и Гонконгом. В 2014 году вошел в состав жюри 8-го Международного конкурса электронной музыки «L' Espace du Son» в Бельгии.

В своих композициях Чжан Хаофу обращается к традиционной китайской музыкальной культуре, народной музыке различных регионов Китая (в основном северо-западных провинций), китайской опере. Композитор синтезирует национальное начало с современными европейскими композиционными техниками и идеями, давая новую жизнь традиционной музыке.

Сюй Шуя родился в 1961 году в провинции Цзилинь. Он брал уроки игры на виолончели и учился композиции в Шанхайской консерватории (1979-1983) у Дин Шаньдэ и Чжу Цзяньэра. Читал лекции в родной консерватории до отъезда в Париж в декабре 1988 года. Среди его ранних сочинений выделяются Скрипичный концерт (1982), Струнный квартет (1982), «Песня Мяо» (1982), Симфоническая поэма «Впечатления Западной Хунани» (1983), «Песня водяного дракона» для меццо-сопрано, флейты, альты и вибратона (1983), Концерт для виолончели «Со» (1984), «Погребение» для

симфонического оркестра и хора (1985-1986), «Осенняя фантазия», «Осенние мысли» (1985-1986), «Древние оды» для хора и семи исполнителей (1986), пьеса «В ожидании осени» для трех флейт, струнного квартета и 52 струнных инструментов (1985) и симфония «Кривая» («La Courbe», 1986). Эти сочинения демонстрируют широкий круг влияний – от К. Дебюсси до Д. Лигети, и от И. Стравинского до Т. Такемицу, а также увлечение западными техниками.

Эксперименты композитора продолжились в XXI веке: им были написаны Симфония «Нирвана» (2001), опера в трех действиях «Снег в августе»; танцевальная драма «Слезы Марко Поло» (2000); вокальный концерт «Душа Рама» (2002).

В 1992 году оркестровое произведение Сюй Шуя «Закат, кристалл» получило главный приз на Международном конкурсе композиторов в Безансоне (Франция), став первым китайским лауреатом этого конкурса. В 1992 году электронное сочинение «Тайи № 2» выиграло Гран-при 21-го Международного конкурса композиторов электронной музыки в Бурже (Франция) и получило 15-й Международный приз электронной музыки в Луцци-Луссоло (Италия).

Чжан Сяофу (1954, Чанчун) играл на фаготе и эрху в местном оркестре Чанчуня (провинция Цзилинь). С 1977 по 1983 год учился композиции в Центральной консерватории Пекина в классе У Цзюцзяна. В 1989 поехал в Париж брать уроки композиции у Ёсихиса Тайра и Иво Малека⁷⁵. В 1992 году Чжан Сяофу получил докторскую степень в Нормальной школе музыки, а в 1993 году - степень магистра в области современной электронной музыкальной композиции в Консерватории Эдгара Вареза. После окончания учебы Чжан Сяофу вернулся на родину с передовыми технологиями электронной музыки и творческими идеями из Франции и основал первый в

⁷⁵ Иво Малек (1925, Загреб) – французский композитор хорватского происхождения, дирижер и педагог. С 1955 года живет во Франции, с 1972 по 1990 год – преподаватель Парижской консерватории. Среди его учеников Жерар Пессон, Дени Дюфур, Филипп Леру.

Китае профессиональный центр современной электронной музыки (СЕМС) в своей альма-матер - Центральной консерватории в Пекине.

В числе его сочинений рубежа 1980-1990-х годов выделяются камерные сочинения – «Три оды весне» для бамбуковой флейты соло и китайского оркестра (1988), Струнный квартет (1989), «Сюань» - пять пьес для сопрано, кларнета и ударных (1990). После возвращения из Франции им были написаны масштабные электронные композиции, пьесы для оркестра народных инструментов, камерная и симфоническая музыка, мультимедийные проекты, музыка к кинофильмам и спектаклям.

Чжан Сяофу - один из самых авторитетных представителей современной электронной музыки в Китае, он опирается на актуальные музыкальные технологии и образное творческое мышление, воспитанное на китайской традиционной истории и культуре.

Итак, некоторые из названных композиторов живут в Париже уже много лет, адаптируя черты французской музыки в своих произведениях: влияния простираются от Дебюсси и Равеля до Булеза, от Форе до Мюрая. В их творческом пути много общего. Ли Ин, Мо Упин, Сюй И и Сюй Шуя начинали карьеру Нормальной школе музыки. Мо Упин и Сюй Шуя приехали из Шанхая в 1988-1989 годах и стали студентами класса Ива Малекса в Национальной консерватории. В 1990-е годы студия IRCAM стала центром притяжения для многих китайских музыкантов, желающих экспериментировать с электронной и компьютерной музыкой, что было абсолютно невозможно в их родной стране.

Развитие электронно-акустических композиций в основном протекало за пределами КНР, в более благоприятном культурном климате. Такие композиторы как Чжан Хаофу, Чжан Сяофу, Сюй Шуя, Сюй И получили возможность работать с электронной музыкой либо в IRCAM, либо во Французской национальной консерватории. Наиболее активна в этой сфере оказалась Сюй И. В 1990 году она написала «*Тай и*» - динамичную пятиминутную пьесу для магнитофонной ленты, основанную на электронно

модифицированных звуках продольной бамбуковой флейты сяо. В 1991 году появилось более рефлексивное продолжение - «Тай и П» для флейты соло и магнитофонной ленты. Оба сочинения свидетельствуют об энтузиазме и профессиональном владении методами сочинения электронной музыки. Сюй продолжила работать в этой сфере, заимствуя материал из китайской оперы и фольклора.

Композиторы Сюй И и Сюй Шуя черпают вдохновение в даосизме, но их философские идеи выражаются главным образом посредством западных техник. Трудно найти китайского композитора, сравнимого с Сюй Шуя по степени сложности его партитур, хотя интеллектуализм языка никогда не был для него самоцелью. Его ранние сочинения, написанные в Китае, демонстрируют преобладание лирики и меланхолических эмоций, «осенние» настроения даже фигурируют в названиях его пьес. В 1990-х годах он обратился к более драматичным и энергичным образам.

Сочинения Чжан Сяофу ближе к неакадемической музыке - нью-эйдж, экспериментальному джазу и даже року. Его сочинение «Инь, фантастическая музыкальная поэма» для флейты сяо и синтезаторов (1988) заставляет вспомнить музыку Терри Райли.

Крупнейшей фигурой китайско-французского культурного пространства современности стал Чэнь Циган.

1.4. Творческий путь и эстетические взгляды Чэнь Цигана

Чэнь Циган родился в Шанхае 28 августа 1951 года в интеллигентной творческой семье. Его отец – Чэнь Шулян - был известным каллиграфом и художником, мать Сяо Юань – пианисткой и учителем музыки⁷⁶, старшая сестра также стала музыкантом. Когда отец возглавил Пекинскую академию

⁷⁶ Сяо Юань училась игре на фортепиано в Сянхуской педагогической школе и Фуцзяньском национальном институте музыки, а после образования КНР (с 1949 г.) занималась музыкальным менеджментом на киностудии.

изящных искусств, семья переехала в Пекин, где Чэнь и провел детство. Отец будущего композитора восхищался традиционной культурой Китая, в особенности Пекинской оперой, умел играть на некоторых традиционных национальных инструментах, таких как дицзы, эрху и шэн. Семейные традиции, связанные с изучением древней национальной культуры – классической китайской поэзии, живописи, каллиграфии и музыки, оказали большое влияние на формирование личности музыканта. Посещение Пекинской оперы оставило неизгладимый след в его памяти⁷⁷.

Отец даже хотел, чтобы мальчик изучал китайскую оперу и впоследствии стал актером национального театра: «Папа научил меня многим ариям, что пробудило во мне интерес к Пекинской опере»⁷⁸, - отмечал Чэнь. Он обожал наблюдать, как мать учит его сестру игре на фортепиано и с удовольствием переворачивал страницы на пюпитре. Кроме того, семья подарила Чэнь веру в собственные силы: «я происходил из состоятельной семьи, поэтому мне всегда было присуще чувство собственного достоинства. Это жизненно важно, как для композиции, так и для самоощущения»⁷⁹, - вспоминал композитор.

В 13 лет, после окончания начальной школы, Чэнь решил поступать в Среднюю музыкальную школу при Центральной консерватории Пекина по классу кларнета: «Я захотел учиться в средней школе при Центральной консерватории. В то время по воскресеньям там проводились просветительские концерты. Моя мама привела меня на такой концерт, где я услышал двух прекрасно играющих детей. Я сказал маме, что тоже хочу учиться, но она считала это невозможным из-за низкого уровня моей подготовки: в школу поступали дети со всей страны, пройдя сложные вступительные испытания. По счастливому совпадению, как раз тогда правила

⁷⁷ Мин Янь. Поздний цветок: Исследование музыки Чэнь Цигана. Симфония: Ежеквартальный журнал Сианьской консерватории музыки. 2007. Вып. 26, no. 1. С. 42.

⁷⁸ Лянь, Сяньшэн. Интервью с Чэнь Циган //Культура и Общество (Статьи о музыке). На кит. яз. Интервью размещено 1 апреля 2001 года на сайте: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/c3/403> (дата обращения 3.03. 2021).

⁷⁹ Там же.

поступления изменились. Средняя школа планировала набрать детей, у которых не было музыкального образования, и учить их игре на духовых инструментах. В возрасте 12 или 13 лет еще не поздно было начать учиться играть на духовых. Я потратил около двух месяцев на подготовку к экзамену и в итоге получил хорошие оценки. Члены приемной комиссии решили, что у меня отличная музыкальность, хороший слух и способности к пению»⁸⁰. О занятиях в школе музыкант вспоминал: «в соответствии с требованиями мы изучали сольфеджио, историю китайской и западной музыки, фортепиано и национальные музыкальные инструменты»⁸¹.

В 1966 году занятия были прерваны по политическим причинам: началась культурная революция, которая перевернула жизнь Чэнь Цигана. Учебные заведения закрылись, западная музыка и обучение на европейских инструментах были запрещены. Отца приговорили к тюремному заключению как «буржуазный», «контрреволюционный элемент» и отправили работать в сельский трудовой лагерь. Чэнь оказался буквально «вырван» из привычного ему окружения и не понимал, что происходит. Как ребенок из буржуазной семьи он был направлен в лагерь военной подготовки в юго-восточную часть Китая на «идеологическое перевоспитание». Три года он служил солдатом и не мог играть на инструменте: «В годы культурной революции Средняя школа при Центральной консерватории была переведена в Цинфэндянь, военный лагерь в городе Баодин (провинция Хэбэй). В те годы все школы были распределены между военными лагерями и фермами. Нашу школу перевели в большой военный лагерь. Мы жили с солдатами под их управлением целых три года. То, что мы пережили тогда, невозможно забыть <...> Это был опыт жизни и смерти»⁸². «На время “перевоспитания” все контакты с внешним

⁸⁰ Лянь, Сяньшэн. Интервью с Чэнь Циган //Культура и Общество (Статьи о музыке). На кит. яз. Интервью размещено 1 апреля 2001 года на сайте: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/c3/403> (дата обращения 3.03. 2021).

⁸¹ Чэнь Циган, Интервью с Вэй Сюй //Китайский народ. 20 декабря 2015 года. Размещено на сайте 27 июля 2016 года. http://elite.youth.cn/i_news/201512/t20151220_7441397.htm. (дата обращения 1.02. 2020).

⁸² Лянь, Сяньшэн. Интервью с Чэнь Циган //Культура и Общество (Статьи о музыке). На кит. яз. Интервью размещено 1 апреля 2001 года на сайте: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/c3/403> (дата обращения 3.03. 2021).

миром и членами семьи были полностью прерваны, нам было запрещено общаться со сверстниками “с глазу на глаз”. Мы не голодали, но жесткий контроль над нашей интеллектуальной и эмоциональной жизнью был очень тягостным»⁸³. Спустя много лет композитор отмечал: «Мой опыт за десятилетие культурной революции - от 15 до 25 лет - был болезненным, но он по-своему обогатил меня и оставил неизгладимый след. Когда вы пережили интеллектуальное и психологическое давление, почувствовали, что значит не контролировать свою судьбу, так долго не могли видеть в будущем ничего, кроме тьмы, когда те, кто наделен высоким политическим и моральным авторитетом, осудили вас, не оставив иного выбора, кроме как молчать и терпеть это, тогда возникает ощущение, что между жизнью и смертью нет большой разницы»⁸⁴.

В 1971 году политика принуждения была смягчена, и Чэнь разрешили музыкальные занятия. Спустя два года он был принят на работу первым кларнетистом в Ансамбль песни и пляски города Ханчжоу провинции Чжэцзян, исполнявшим национальный революционный репертуар. В этот период его интересы начинают смещаться в сторону сочинения музыки. В оркестре музыкант проработал пять лет: первые три года в качестве кларнетиста, а затем – как дирижер, параллельно самостоятельно занимаясь композицией и оркестровкой: «Некоторые из моих одноклассников играли на гобое, тромбоне, трубе, скрипке и виолончели. Я многому научился у них»⁸⁵. После окончания культурной революции в стране начала постепенно восстанавливаться система образования, в 1977 году были объявлены наборы в колледжи и университеты.

⁸³ Цит. по: Greg Cahill. Political Turmoil & Personal Tragedy Inform Composer Qigang Chen's Emotional New Violin Concerto //Strings. October 16, 2019. <https://stringsmagazine.com/political-turmoil-personal-tragedy-inform-composer-qigang-chens-emotional-new-violin-concerto/> (дата обращения 3.03.2021).

⁸⁴ Цит. по: Greg Cahill. Political Turmoil & Personal Tragedy Inform Composer Qigang Chen's Emotional New Violin Concerto //Strings. October 16, 2019. <https://stringsmagazine.com/political-turmoil-personal-tragedy-inform-composer-qigang-chens-emotional-new-violin-concerto/> (дата обращения 3.03.2021).

⁸⁵ Лянь, Сяньшэн. Интервью с Чэнь Циган //Культура и Общество (Статьи о музыке). На кит. яз. Интервью размещено 1 апреля 2001 года на сайте: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/c3/403> (дата обращения 3.03.2021).

В 1978 году Чэнь вернулся в Пекин на прослушивание в Центральную консерваторию: он вошел в число 26 абитуриентов, благополучно выдержавших все испытания и сдавших экзамены. В первые годы после открытия консерватории конкурсы были огромные: на каждое место претендовало по 80-100 человек. Чэнь получил высшие баллы за игру на кларнете (проходил на курс под номером первым) и стал двенадцатым по композиции: в результате он без сомнения выбрал сочинение. В 1978 году Чэнь был зачислен в знаменитый класс композиции Пекинской консерватории к Ло Чжунжуну, у которого проучился 5 лет, осваивая обязательные теоретические дисциплины – гармонию, полифонию, инструментовку. Среди его сокурсников были Тань Дунь, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Чэнь И, Чжоу Лун, составившие костяк Новой волны.

27-летний Чэнь Циган был одним из самых старших и наименее опытных композиторов, он был исполнителем-практиком, не имевшим должной теоретической подготовки. В то время как его сокурсники уже активно осваивали европейские техники письма и поражали педагогов старшего поколения своими новаторскими произведениями на концертах Новой волны в начале 1980-х годов, Чэнь только постигал основы ремесла – гармонию и контрапункт на уроках Ло Чжунжуна.

Роль этого музыканта огромна: Ло по праву завоевал славу «духовного отца» современной китайской музыки. Во время обучения в Шанхайской национальной профессиональной музыкальной школе он посещал класс по композиции у педагогов Дин Шаньдэ (1911-1995) и Тань Сяолиня (1911-1948) – обучавшегося в Йельском университете у П. Хиндемита в 1942-1946 годах. Благодаря их урокам Ло заинтересовался современной музыкой, и продолжал ее самостоятельное изучение даже в самые неблагоприятные для этого годы.

Исключительный многолетний интерес к европейским музыкальным открытиям XX века привел его к изучению и практическому освоению серийной техники. В 1980 году вышла в печати его песня «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки», вошедшая в историю как первое додекафонное

сочинение, опубликованное в Китае⁸⁶. Ло Чжунжун был в числе первых композиторов, начавших синтезировать западные техники письма с национальными истоками: ему удалось наполнить серию китайскими ладовыми оборотами, движением по звукам пентатоники.

Не менее примечательным представляется повышенный интерес Ло к ритму и тембру, чрезвычайно важным средствам выразительности китайской традиционной музыки. Например, композитор обращался к отдельным темброво-ритмическим формулам *ло гу*⁸⁷ (музыка для гонгов и барабанов), которые впоследствии использовал Чэнь Циган. Хотя Чэнь оказалась чужда серийная техника, он пошел по пути, проложенным его учителем, работая над слиянием западноевропейских и национальных китайских культурных традиций.

На втором курсе консерватории музыкант написал пьесу «Чэнь Гэ» (1979) для кларнета и фортепиано. В этом сочинении автор опирался как на национальные лады - пентатонику, гептатонику *чжэньшэн*⁸⁸, так и на западноевропейские ладовые системы мажора и минора. Пьеса «Чэнь Гэ» – один из самых ранних опытов композитора, в котором он пытался соединить эстетические константы китайской культуры, родной музыкальный язык с западноевропейской музыкальной практикой.

«Я был полон решимости научиться всему, что мне могли дать педагоги», - вспоминает композитор. - «Я был хорошим студентом в Центральной консерватории и искренне старался освоить все то, чему меня учили. Однако у меня не было таких необычных идей, как, скажем, у Тань Дуня. На втором курсе он написал пьесу под названием «Печаль после

⁸⁶ См. об этом: Фань, Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02 /Юй Фань. – Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2019. – 243 с. С. 47.

⁸⁷ Жанр традиционной китайской музыки для духовых и ударных инструментов.

⁸⁸ Семиступенный лад, совпадающий с европейским лидийским звукорядом.

отъезда». Сегодня ее трудно назвать вызывающей, но в те годы она выходила за пределы учебной программы. Поэтому учителя отказывались ее слушать»⁸⁹.

Исследователь Фрэнк Коувенховен отмечает, что даже сокурсники Чэнь Цигана – Тань Дунь, Цюй Саосун, Е Сяоган, Чэнь И, Чжоу Лун и другие не воспринимали его как композитора всерьез⁹⁰. Возможно, он был более одарен в лингвистической сфере, хорошо знал французский и английский задолго до того, как на иностранных языках заговорили его коллеги. В то время как другие писали авангардные пьесы, шокирующие китайскую аудиторию в начале 1980-х годов, Чэнь почти ничего не сочинял, кроме романтических миниатюр и оркестровых пьес. Под руководством своего педагога Ло Чжунжуна он сконцентрировал свое внимание на технике - гармонии и контрапункте, ощущая, что ему все еще не хватает фундаментальных знаний, позволяющих писать по-настоящему профессиональные музыкальные произведения.

Благодаря своим китайским учителям (прежде всего Ло Чжунжуну) и зарубежным педагогам, читавшим лекции и проводившим мастер-классы в консерватории, Чэнь впервые познакомился с западными техниками письма XX века. Среди приглашенных преподавателей был профессор Кембриджского университета Александр Гёр, который анализировал со студентами сочинения Шенберга, Мессиана, Булеза, Ксенакиса, пробудив у многих из них желание продолжить обучение за рубежом. Впоследствии Чэнь отмечал: «Мое самое важное достижение консерваторских лет было связано с изучением современной западной музыки и систематической самостоятельной работой»⁹¹.

⁸⁹ Лянь, Сяньшэн. Интервью с Чэнь Циган //Культура и Общество (Статьи о музыке). На кит. яз. Интервью размещено 1 апреля 2001 года на сайте: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/c3/403> (дата обращения 3.03. 2021).

⁹⁰ Kouwenhoven, Frank. Developments in Mainland China's New Music. Part II: From Europe to the Pacific and Back to China //China Information, 1992. Vol.7. №2. - P. 30-46. P. 37.

⁹¹ Лянь, Сяньшэн. Интервью с Чэнь Циган //Культура и Общество (Статьи о музыке). На кит. яз. Интервью размещено 1 апреля 2001 года на сайте: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/c3/403> (дата обращения 3.03. 2021).

В 1983 году Чэнь блестяще закончил консерваторию (с дипломом бакалавра) и получил грант Китайского правительства, предоставлявший возможность поехать за границу для дальнейшей учебы в магистратуре⁹². В основном будущие композиторы выбирали университеты США, но Чэнь остановил свое внимание на Франции.

В Париже он неожиданно для самого себя оказался учеником О. Мессиана. В интервью Вэй Сюй⁹³ Чэнь поделился поистине «волшебной» историей знакомства с классиком французской музыки XX века. В первое же воскресенье в Париже у Чэнь дома закончились все продукты, и он отправился за ними в магазин, не зная, что во Франции в воскресный день все магазины закрыты. Растерявшись, он заговорил с человеком, который любезно пригласил его к себе на обед. За разговором выяснилось, что он хороший друг Мессиана. В результате «приветливый джентльмен» дал Чэнь адрес мастера и посоветовал написать ему письмо с просьбой о занятиях. К изумлению молодого композитора, Мессиан ему ответил и спустя два месяца пригласил на встречу.

После первого знакомства китайский музыкант начал брать частные уроки у французского мэтра (Мессиан уже не преподавал в Парижской консерватории, Чэнь стал его последним учеником). Он проучился у него с 1984 по 1988 год. Обучение было оплачено при помощи гранта французского правительства, который Чэнь получал четыре года подряд. Он подружился с маэстро и много общался с ним: «Мессиан часто приглашал меня на всевозможные концерты и лекции, помогал строить профессиональные связи во французском музыкальном мире. Он даже помог мне материально. Благодаря его рекомендации и поддержке моя жена наконец смогла перебраться во Францию. Летом 1989 года, когда мой шестилетний сын Юйли приехал из Пекина, Мессиан и его жена пригласили нас на свою виллу в

⁹² На государственную программу магистратуры по музыке Министерство образования выделяло только одно место в год.

⁹³ Чэнь Циган. Интервью с Вэй Сюй //Китайский народ. 20 декабря 2015 года. Размещено на сайте 27 июля 2016 года. http://elite.youth.cn/i_news/201512/t20151220_7441397.htm. (дата обращения 1.02. 2020).

предгорьях Альп, где мы провели незабываемый летний отпуск»⁹⁴. Позже Чэнь признавался, что именно Мессиаан помог ему найти свой уникальный авторский голос: «Ни один учитель не смог бы заменить мне Мессиаана <...> Сразу же после моего прибытия во Францию он сказал мне: “Ты должен быть собой. Если я однажды услышу какую-нибудь музыку и пойму, что она твоя, хотя мне об этом не сказали, ты станешь успешным композитором”»⁹⁵. Мессиаан внушал своему китайскому ученику мысль о необходимости искать свой собственный музыкальный стиль: «Я надеюсь постепенно увидеть в том, что вы пишете, больше собственного творчества, что-то личное, то, что не писал бы больше никто»⁹⁶.

Под руководством Мессиаана Чэнь искал возможность воплотить элементы традиционной китайской культуры посредством современных композиционных техник. Например, в своей камерной пьесе для флейты и арфы «Сувенир» (1985) Чэнь обогатил нисходящий пентатонный тетрахорд C-B-G-F микротоновой интонацией (C-B-G интонируются на 1/4 тона ниже) для выражения меланхолического настроения. В разработке темы Чэнь обратился к хроматическому звукоряду и второму ладу ограниченной транспозиции Мессиаана (1/2 тона+1 тон), использовал разнообразные штрихи - glissando, микротоновое интонирование, эхообразные переключки для создания легкой, воздушной атмосферы.

Совет Мессиаана Чэнь Цигану идти своим путем и оставаться самим собой стал девизом всей его жизни, поддерживал его в поисках собственного стиля. Мессиаан, в свою очередь, стал «убежденным сторонником музыки Чэнь»⁹⁷: «Исключительный интеллект и отличный внутренний слух позволили ему

⁹⁴ Цит. по: Greg Cahill. Political Turmoil & Personal Tragedy Inform Composer Qigang Chen's Emotional New Violin Concerto //Strings. October 16, 2019. <https://stringsmagazine.com/political-turmoil-personal-tragedy-inform-composer-qigang-chens-emotional-new-violin-concerto/> (дата обращения 3.03.2021).

⁹⁵ Лянь, Сяньшэн. Интервью с Чэнь Циган //Культура и Общество (Статьи о музыке). На кит. яз. Интервью размещено 1 апреля 2001 года на сайте: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/c3/403> (дата обращения 3.03. 2021).

⁹⁶ Цит. по: Ruihan Yang. Musical Idiom and Cultural Expression: Harmony, Timbre, and Gesture In Qigang Chen's Wu Xing. PhD dissertation. USA: New Brunswick, New Jersey, 2020. 124 p. P. 16.

⁹⁷ Frank Kouwenhoven. Chen Qigang. Oxford Music Online <http://www.oxfordmusiconline.com.libezp.lib.lsu.edu/subscriber/article/grove/music/49468?q=chen+qigang&searc=quick&pos=1&start=1#firsthit> (дата обращения 15. 04 2020)

быстро понять европейскую музыку и музыку так называемой “авангардной школы”; в сочинениях Чэнь показывает подлинное творчество и большой талант, а также совершенное слияние китайского образа мышления с европейскими музыкальными идеями»⁹⁸.

О. Мессиан оказал колоссальное влияние на процесс становления композиторского стиля Чэнь Цигана. Композитор вспоминал: «В Китае вы учитесь жить в коллективе, подчиняться каждому. При необходимости вы полностью попадаете в распоряжение общества. Мессиан был первым, кто сказал мне, что нужно быть верным себе. Он «разбудил» меня. Четыре года я был его единственным учеником. Я - его последний ученик. У меня была возможность общаться с ним и было время осознать, насколько он гениален. Это фундаментально для художника, но мало кто из нас достаточно смел, чтобы взглянуть правде в глаза. Мне понадобилось много лет, чтобы понять, кто я на самом деле»⁹⁹.

Глубоко укорененный в китайской традиционной культуре и народной музыке, Чэнь соединил принципы музыкального мышления Востока и Запада, отразившие его собственный межкультурный опыт. О. Мессиан отмечал: «Я внимательно ознакомился с музыкальными произведениями Чэнь Цигана, и могу сказать, что его композиции демонстрируют настоящую изобретательность, большой талант и способность к полной ассимиляции китайского мышления с европейскими музыкальными концепциями. Все его сочинения, написанные с 1985 года, замечательны по мысли, внутренней поэзии и средствам выражения. Я желаю Чэнь Цигану самого большого успеха, потому что он этого заслуживает»¹⁰⁰.

⁹⁸ Мин Янь. Поздний цветок: Исследование музыки Чэнь Цигана. С. 42-43.

⁹⁹ Цит. по: Wennan Wang. MOONLIGHT SHADOWS AND NIGHT THOUGHTS (SYMPHONY NO.1) AND AN ANALYSIS OF QIGANG CHEN'S EXTASE II //A Dissertation Submitted to Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2012. 168 p. P. 106.

¹⁰⁰ Qigang Chen. Biography of Music Composer: Qigang Chen. <http://www.chenqigang.com/biography.php> (Дата обращения 7.07. 2019).

Чэнь также занимался в Парижской консерватории у Иво Малека, Бетси Жолас¹⁰¹, Клода Баллифа¹⁰² и Жака Кастереда¹⁰³. Кроме того, он принял участие в семинаре для композиторов, организованном Институтом исследования и координации акустики и музыки (IRCAM) в Париже, посещал мастер-классы Франко Донатони¹⁰⁴ в Музыкальной академии Киджи в Сиене (Италия). В 1988 году Чэнь Циган получил *Diplôme Supérieur de Composition* (Высший диплом по композиции) в Нормальной школе музыки, а в 1989 – докторскую степень по музыковедению в Университете Сорбонны (Париж IV).

От ученических сочинений китайских лет, демонстрирующих старательное освоение европейских форм и жанров прошлых эпох («Каприс» (1979), «Вступление, басса остинато и fuga» (1983) и др.) Чэнь переходит к более самостоятельным опусам. Произведения, которые он написал во Франции, отражают последовательное развитие, каждая работа представляет собой шаг вперед.

Пьеса «И» для кларнета и струнного квартета (1986) стала первым убедительным исследованием современных западных техник композиции. «Путешествие мечты» для секстета (1987, посвящено К. Дебюсси) возводит мост между двумя мирами – миром французского импрессионизма и авангардной музыки. Этот опус был отмечен специальным призом в Дармштадте. «Юань» («Начало») для большого оркестра (1988) – первая проба пера в области современного оркестрового письма, в этом сочинении Чэнь попытался перенести тембровую тонкость своих камерных пьес на большой состав симфонического оркестра. Также он добавил несколько китайских ударных инструментов, но только хорошо осведомленные слушатели смогут

¹⁰¹ Бетси Жолас (1926) – французский композитор, пианист, органист. Изучала композицию у Д.Мийо и О.Мессиаана. С 1971 по 1974 годы – ассистентка Мессиаана в Парижской консерватории, с 1975 – профессор теоретических дисциплин и композиции в консерватории.

¹⁰² Клод Баллиф (1924-2004) – французский композитор, преподаватель Парижской консерватории в период с 1971 по 1990 годы (вел курсы композиции и анализа).

¹⁰³ Жак Кастерעד (1924-2016) – французский композитор и пианист, ученик О. Мессиаана, профессор Парижской консерватории.

¹⁰⁴ Франко Донатони (1927-2000) – итальянский педагог, редактор и композитор, близкий авангарду. Ученик Г. Петрасси, он преподавал на летних курсах современной музыки в Дармштадте вместе с Б. Мадерной.

различить восточные тембры в очень сложной партитуре. «Юань» оказался ярче и выразительнее его предшествующих пьес. Повышенный интерес к тембровой сфере проявил себя в инструментовке. Следование в этом направлении привело к созданию сочинений «Огни Гуанлиня» для инструментального ансамбля (1989) и «Лирическая поэма» для баритона и камерного ансамбля (1990). «Огни Гуанлиня» были вдохновлены образами из увиденного им китайского кинофильма, который «подсказал» Чэнь гармонию и тембровые краски, инспирировал новый для композитора союз звука и изображения.

Многие удачные программные сочинения в творчестве Чэнь Цигана связаны с синтезом слова и музыки, впервые реализованным в «Лирической поэме». Композитор черпал вдохновение в китайской классической поэзии Су Ши и вокальных техниках традиционной Пекинской оперы. Музыка отразила глубокие переживания Чэнь, вызванные не только разлукой с семьей, но и отрывом от родины. Ему удалось выразить эти двойственные эмоции в совершенном слиянии и единстве китайских и западных элементов. Для исполнения своего сочинения Чэнь нашел прекрасного вокалиста Ши Кэлун – китайского баритона, проживающего в Париже, владеющего как оперным вокалом, так и китайскими традиционными приемами интонирования слова.

В начале 1990-х годов появилась пьеса «Пламя теней» («Feu d'Ombres», 1991) для саксофона-сопрано и ансамбля духовых инструментов, а также сочинения для акустических инструментов и электроники, созданные в IRCAM (1991-1992).

В «Лирической поэме II» (1991) Чэнь освободился от очевидного подражания западным образцам, сдерживавшего его в технике и выразительности, в формировании его собственного уникального стиля. В то время, по его словам, он не хотел, чтобы его воспринимали как «китайского» композитора, однако постепенно его музыка почти незаметно сблизилась с культурными традициями Азии.

Отношение Чэнь Цигана к современной французской музыке было сложным и неоднозначным. Чэнь дистанцировался от определенных авангардных техник, в особенности от сериализма и от его чрезвычайно влиятельного французского представителя - Пьера Булеза. Чэнь отмечал: «Мне не нравится выбирать между Востоком и Западом, рациональным и иррациональным, национальным и интернациональным, я предпочитаю от каждого взять то, что приносит мне пользу. Все, что может помочь мне в поисках моего индивидуального стиля. Я чувствую, что мне уже хватает смелости отказаться следовать музыкальной моде, особенно здесь, в Париже, в столице культурного снобизма. Это дается мне не просто»¹⁰⁵.

Во Франции Чэнь приобрел известность и признание в академических кругах, стал победителем нескольких престижных музыкальных конкурсов. В 1986 году он получил первую премию на Международном конкурсе композиторов в Париже (Buffet Crampon) с пьесой «И». Выиграл приз «Stipendienpreis» на 34-м летнем фестивале в Дармштадте с пьесой «Путешествие мечты». В 1988 - победил на Международном конкурсе симфонических сочинений в Триесте (Citta di Trieste, Италия) с пьесой «Юань». В 1989 выиграл грант имени Лили и Нади Буланже, в 1991 году становился лауреатом премии Эрве Дюжардена (Hervé Dujardin), организованной Обществом композиторов и музыкальных издателей (SACEM, вручается ежегодно лучшему композитору моложе 40 лет). В 1992 году стал лауреатом Международного конкурса сочинений для органа Сен-Реми в Провансе. Получил Римскую премию в 1993, главный приз города Парижа в 2000, Национальную премию за культурные достижения в 2008.

Ему заказывали сочинения самые известные мировые коллективы и исполнители: французское радио, Карнеги-Холл, IRCAM, «Nieuw Ensemble» (Голландия), Фонд С. Кусевицкого, Международный конкурс пианистов имени Оливье Мессиана, Национальный конкурс духовых инструментов

¹⁰⁵ Цит. по: Kouwenhoven, Frank. Developments in Mainland China's New Music. Part II: From Europe to the Pacific and Back to China //China Information, 1992. Vol.7. №2. - P. 30-46. P. 38.

(Франция), Министерство культуры Франции, Монреальский симфонический оркестр, Национальный оркестр Франции, филармония Страсбурга, симфонический оркестр Штутгартского радио и др. С 1985 по 2007 годы произведения Чэнь издавало французское издательство Жерара Бийо, а с 2008 – лондонское издательство Boosey & Hawkes. Его сочинения записывают лучшие звукозаписывающие студии мира - EMI и Virgin Classics.

С конца 1990-х годов Чэнь регулярно участвует в разного рода творческих проектах. В 1998 году он возглавил жюри IX Международного конкурса сочинений в Безансоне (Франция), в 1999 – он член жюри Международного конкурса сочинений в Гонконге. В 2004 – занял пост композитора Страсбургского симфонического оркестра (впервые на эту должность был приглашен не француз). В 2008 году был приглашен в качестве музыкального директора церемонии открытия и закрытия Олимпийских игр в Пекине, для которых написал песню «Ты и я».

Сейчас Чэнь Циган – автор более 40 сочинений в разных жанрах: он часто пишет для камерных составов и симфонического оркестра, активно работает в жанре концерта, меньший интерес проявляет к хоровой музыке и театру (четырёхактный балет был написан по мотивам кинофильма Чжан Имоу «Подними красный фонарь»). Чэнь написал музыку к трем фильмам лауреата кинематографических премий Чжан Имоу – «Под ветвями боярышника» (2010), «Цветы войны» (2011) и «Возвращение домой» (2014), два последних были номинированы на премию «Лучшая оригинальная киномузыка» на 6-ом Азиатском кинофестивале и 51-ом китайском конкурсе «Золотая лошадь». Сотрудничество с Чжан Имоу принесло Чэнь Цигану известность во всем мире.

Его сочинения звучат в Европе, США и Азии, входят в репертуар многих известных исполнителей. 20 февраля 2018 года в Париже состоялся авторский концерт Чэнь Цигана, на котором прозвучали лучшие сочинения композитора. Это был первый концерт Парижского оркестра (Orchestre de Paris), целиком состоящий из произведений азиатского композитора.

Как и многие его соотечественники, представители Новой волны, он продолжает сочетать в своем творчестве национальные музыкальные традиции с западными приемами письма. Примером такого рода синтеза могут служить многие его сочинения, среди которых «Лирическая поэма II» для баритона и инструментального ансамбля (1991), концерт для гобоя с оркестром «Экстаз» (1995)¹⁰⁶, концерт для виолончели с оркестром «Отражение исчезнувшего времени» (для виолончелиста Йо-Йо Ма, 1996)¹⁰⁷, оркестровая пьеса «У син» («Пять элементов», 1999), «Мгновения Пекинской оперы» для фортепиано соло (2000), «Распустившиеся ирисы» («Iris Devoilee» для большого симфонического оркестра, трех женских голосов и трех традиционных китайских инструментов, 2001), концерт для фортепиано с оркестром «Эрхуан» по заказу Карнеги-холла (для пианиста Ланг Ланга, 2009).

Чэнь отмечает, что западная музыка не смогла его полностью изменить: «Музыка – это слишком личное, и я не могу писать свои сочинения, повинуюсь лишь западному стилю»¹⁰⁸. Вместе с тем, огромное влияние на него оказала французская музыкальная культура, сочинения Дебюсси, Равеля, Мессиаана, и даже французских спектралистов Ж. Гризе и Т. Мюрая, с которыми он общался в середине 1980-х годов. Чэнь говорит современным языком, соединяющим в себе китайское и европейское (французское) начало.

Трагически переломным для композитора стал 2012 год, когда его единственный сын – продюсер Чэнь Юйли - погиб в автомобильной аварии в Цюрихе (Швейцария). Композитор решил сохранить музыкальную студию сына, весь персонал, оборудование и продолжить его работу. Так, запись саундтрека к фильму «Возвращение домой» была закончена через 16 месяцев после смерти Чэнь Юйли.

¹⁰⁶ Концерт для гобоя с оркестром «Экстаз» существует в четырех авторских версиях: для гобоя и оркестра, для гобоя и инструментального ансамбля, для гобоя и китайского традиционного инструментального ансамбля, для гобоя и китайского традиционного оркестра.

¹⁰⁷ Концерт для виолончели с оркестром «Отражение исчезнувшего времени» существует в нескольких авторских инструментальных версиях: редакция для эрху с оркестром «Исчезнувшее время» (2002), «Отражение исчезнувшего времени II» для виолончели с оркестром китайских народных инструментов (2011) и переложение для альты с оркестром «Исчезнувшее время» (2012).

¹⁰⁸ Мин Янь. Поздний цветок: Исследование музыки Чэнь Цигана. С. 45.

Всегда тяготевший к одиночеству и уединению, в 2014 году музыкант принял приглашение о сотрудничестве с колледжем (Академией) Гунген в городе Лишуй (провинция Чжэцзян), более чем в 400 километрах от Шанхая: «Я присоединился к своему другу в его школе Гунген для детей из бедных семей, расположенной в горном регионе Сюйчан»¹⁰⁹. Академия изолирована от внешнего мира, и для того, чтобы попасть в нее, необходимо переправиться на пароме через водохранилище реки У-си¹¹⁰. На 100 с лишним акрах земли раскинулись плодородные поля, красивые пруды, тутовые деревья, бамбуковые леса – композитора окружает красивейшая природа юга Китая. С тех пор, как Чэнь Циган посетил Академию, он проводит здесь в общей сложности около пяти месяцев в году, работая над композициями и выполняя заказы от оркестров со всего мира.

После 2014 года композитор создал целый ряд выдающихся опусов: вариации для симфонического оркестра «Луань Тань» (2010-2015) по совместному заказу Гонконгского филармонического оркестра, Радио Франции и Королевского Ливерпульского филармонического оркестра; концерт для скрипки с оркестром «Радость страдания («La joie de la souffrance», 2017) по совместному заказу Музыкального фестиваля ВМФ, Мельбурнского симфонического оркестра, Шанхайского международного конкурса скрипачей имени Исаака Стерна, Национального оркестра Капитолия Тулузы и Симфонического оркестра Нью-Джерси; вторую редакцию «Путешествия мечты» («Itinéraire d'une illusion», 2017) для симфонического оркестра по совместному заказу Симфонического оркестра Национального центра исполнительских искусств (КНР), Нью-Йоркского Карнеги-холла, Зюйденидерландской филармонии, Национального оркестра Капитолия Тулузы и Парижской филармонии; кантату «Цзян Чэн Цзе» («Ты ушла. Я живу») для голоса, смешанного хора и оркестра (2017) по совместному заказу Оркестра Национального центра исполнительских

¹⁰⁹ Мин Янь. Поздний цветок: Исследование музыки Чэнь Цигана. С. 45.

¹¹⁰ Строительство уникальной Академии заняло 3 года (2009-2012).

искусств (КНР), Фестиваля в долине Гламорган, Сиднейского симфонического оркестра и BBC Radio 3. Исполнение этих значительных произведений ознаменовало не только достижение вершин зрелого музыкального стиля композитора, но и углубление его музыкально-философских идей.

В последние годы Чэнь – приглашенный профессор ведущих консерваторий Китая - Пекинской и Шанхайской. В 2015 году Чэнь Циган организовал в Академии Гунген фестиваль современной музыки. В программах 2015 и 2017 годов приняли участие студенты со всего мира. Композитор проводил занятия в форме открытых семинаров, предполагавших свободные дискуссии о музыке и музыкальных проблемах. В течение недели студенты могли общаться друг с другом, обсуждая различные вопросы современной музыкальной композиции. Чэнь предложил свой формат общения: вместо академической манеры взаимодействия учителя и ученика он моделирует пространство для открытых дискуссий и обмена мнениями. Никогда до этого не работавший в консерватории и не принимавший частных учеников, Чэнь Циган передает свой творческий опыт группе молодых любителей музыки.

Система эстетических взглядов композитора кристаллизовалась во Франции, обнаруживая идеи, общие для китайской и французской культур. В развернутом интервью Жэнь Сяолуну музыкант полно и объемно изложил свою философско-эстетическую позицию. Одна из ключевых концепций Чэнь Цигана связана с положением об органической природе творчества и музыкального искусства: «Настоящее музыкальное творение подобно дереву, растущему из земли, подобно жизни, конечный результат которой не может быть известен заранее»¹¹¹. Напомним, что себя музыкант уподобляет китайскому дереву, произрастающему на французской почве, а свои

¹¹¹ Чэнь Циган. Портрет в музыке. Интервью Жэнь Сяолуну с Чэнь Циганом // Ода друзьям. Буклет концертного сезона 2017/2018 года Китайского национального центра исполнительских искусств. На кит. языке. С. 202-206.

произведения - детям, обретающим свою самостоятельную жизнь и творческую судьбу после «рождения»: «Я воспринимаю каждое сочинение как своего ребенка, который будет расти и постепенно превзойдет меня. Когда люди говорят обо мне, их внимание больше сосредоточено на моей работе, а не на мне как личности. Это мое благословение, а также моя самая большая трансформация как артиста»¹¹². В другом интервью Чэнь Циган говорил: «Когда произведение закончено, композитор – “родитель”, в сущности, беспомощен <...> дирижер или исполнитель должен выступить в роли “приемного родителя”. Без их любви и заботы музыкальный “ребенок” не сможет вырасти. Но самое важное условие, при котором музыкальное произведение сможет развиваться и занять место в репертуаре, заложено в его “генах”»¹¹³.

Творчество для композитора связано с бесконечным процессом самопознания, рефлексии, самосовершенствования. Музыкант отмечал: «я не хочу относиться к музыке только как к карьере и полон решимости писать произведения, которая доставляют мне удовольствие и соответствует моим ожиданиям»¹¹⁴. Музыка, по мнению Чэнь Цигана, способна силой своего воздействия преобразовывать другие виды искусства и влиять на жизнь людей: «В музыке можно без каких-либо ограничений проявить свое воображение в полной мере, поэтому музыка может воздействовать и видоизменять другие виды искусства и даже преобразовывать фундаментальную структуру социальных отношений»¹¹⁵. Идея главенства музыки и «омузыкаливания» искусств сближает мировоззрение Чэнь Цигана с романтической системой взглядов.

¹¹² Там же.

¹¹³ Цит. по: Greg Cahill. Political Turmoil & Personal Tragedy Inform Composer Qigang Chen's Emotional New Violin Concerto //Strings. October 16, 2019. <https://stringsmagazine.com/political-turmoil-personal-tragedy-inform-composer-qigang-chens-emotional-new-violin-concerto/> (дата обращения 3.03.2021).

¹¹⁴ Чэнь Циган. Портрет в музыке. Интервью Жэнь Сяолуна с Чэнь Циганом //Ода друзьям. Буклет концертного сезона 2017/2018 года Китайского национального центра исполнительских искусств. На кит. языке. С. 202-206.

¹¹⁵ Там же.

В контексте рассуждений об органической природе музыки звучит мысль о естественном, натуральном происхождении феномена звука, «природном» обосновании тональности, ее соответствии психо-акустическим законам восприятия: «Музыка зародилась в природе задолго до человеческой цивилизации. Как и любой звук природы, музыка происходит от частоты вибрации. Музыка — самый удивительный вид искусства; он непосредственно связан с миром природы. В нынешних спорах между тональной и атональной музыкой все согласны с тем, что тональность естественна в своих акустических явлениях. Музыка, которая исходит от природы обязательно будет стремиться ей подражать. Поэтому при разрушении тональности звуковые соотношения будут неприятными для человеческого уха. Изначально, люди случайно обнаружили сходство между музыкальным выражением и законами природы. Позже, когда была открыта согласованность между ними, установились правила создания музыки, такие как мелодия, гармония и другие принципы»¹¹⁶. Напомним, что о родстве музыки и природы много писал Дебюсси: «Музыка – как раз то искусство, которое ближе всего к природе»¹¹⁷.

Абсолютизация звука, исследование его изначальной обертоновой природы, позволяет провести некоторые параллели со спектральной музыкой. Французская «Groupe de l'Itineraire» («Группа Маршрут»), основанная учениками О. Мессиана Тристаном Мюраем, Роже Тессьером, Жераром Гризе, Михаэлем Левинасом в 1973 году, обратилась к исследованию генезиса звука. По их мнению, «музыка заключена уже внутри каждого отдельного тона, а не только в их сочетаниях»¹¹⁸. Ж. Гризе писал: «Для начала – воспримем со всей серьезностью звук. Мы – музыканты, и наши модели, наш материал – звук»¹¹⁹. И хотя Чэнь Циган технически не обращался к спектральному анализу звука

¹¹⁶ Чэнь Циган. Портрет в музыке. Интервью Жэнь Сяолуна с Чэнь Циганом.

¹¹⁷ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы /пер. с фр. и комментарии А. Бушен; ред. и вступит. статья Ю. Кремлев. М.: Музыка, Л., 1964. 278 с. С. 38.

¹¹⁸ Мюрай Т. Путешествия в микрокосме звука //Музыкальная академия. 1999. №2. С. 161-163. С. 162.

¹¹⁹ Цит. по: Кривицкая Е. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.- СПб.: Центр ГИ, 2021. 336 с. С. 237.

при помощи компьютера, его также привлекала тембровая характеристика звука, возвращение к ритуальным, мистическим истокам музыкального искусства, созерцательность и статика, четвертитоновая техника. Осознание звука как самоценного феномена, обусловленное у Чэнь Цигана влиянием китайской национальной традиции, оказалось близким французской музыкальной культуре, включающей в себя исследования обертонового спектра Ж.Б. Рамо и импрессионизм Дебюсси.

Мессиян поддерживал творческий союз своих учеников-спектралистов, отмечая эмоциональность их сочинений: «Они больше не хотят музыки рассудочной, абстрактной и сложной. Это люди, которые любят музыку, искренность, сердце. Я верю, что это то, что означает возрождение»¹²⁰.

Эмоциональность – чрезвычайно важная составляющая музыкального искусства Чэнь Цигана: «Самая важная функция музыки связана с выражением эмоций, психологических состояний и духовной жизни людей <...> она лучше любого другого вида искусства подходит для выражения тех человеческих чувств, которые в противном случае остаются бесформенными и вербально невыразимыми»¹²¹. Композитору близок ностальгический, меланхоличный тон высказывания, возвышенная грусть: «У каждого свой независимый духовный мир. Мой тонкий, ностальгический, страстный, сложный и сентиментальный мир в постоянном самосовершенствовании... на протяжении всей истории самая трогательная музыка — это в основном произведения с меланхолическими мыслями. Веселой музыкой трудно произвести впечатление на наш разум, возможно потому, что в нашей жизни очень мало счастливых моментов, намного меньше того времени, которое мы тратим на поиски и исследования. Тем более, что жизнь продолжается, у нас накапливается все больше ностальгических чувств и воспоминаний»¹²².

¹²⁰ Цит. по: Кривицкая Е. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. С. 239.

¹²¹ Цит. по: Greg Cahill. Political Turmoil & Personal Tragedy Inform Composer Qigang Chen's Emotional New Violin Concerto //Strings. October 16, 2019. <https://stringsmagazine.com/political-turmoil-personal-tragedy-inform-composer-qigang-chens-emotional-new-violin-concerto/> (дата обращения 3.03.2021).

¹²² Чэнь Циган. Портрет в музыке. Интервью Жэнь Сяолуна с Чэнь Циганом. С. 202-206.

Тоска по прошлому часто переплетается с воспоминаниями о детстве, об ушедшей культуре: «Использование музыкальных элементов Пекинской оперы в “Эрхуан”, как и в других моих работах, основан не на музыковедческих исследованиях или разработках. Напевы Пекинской оперы напоминают мне о моей семейной жизни и детстве. Все люди моего поколения, выросшие в Пекине, очень хорошо знают эти мелодии. Сегодня они постепенно исчезают, а жизнь молодежи захлестнула западная поп-культура. Вот почему в моем обращении к ним есть нить меланхолии. Традиционная китайская музыка имеет особый характер. Тонкое использование ее элементов, языка, который я знаю лучше всего и который мне ближе всего, постепенно стал моим основным способом самовыражения»¹²³.

Показательно высказывание композитора о процессе создания сочинения «Отражение исчезнувшего времени», написанного в 1996 году: «Мои мысли тогда были таковы - лучшее в жизни ушло, самая чистая эпоха прошла. Теперь в наших ушах задерживаются всевозможные современные звуки, а те мягкие резонансы китайских струнных инструментов, когда-то окружавшие нас, становятся неслышными»¹²⁴. Это сочинение было написано на основе чувств, а также в надежде воскресить любовь людей к хорошим вещам из прошлого»¹²⁵.

Меланхолические чувства часто носят у Чэнь Цигана личный, сокровенный, интимный характер. Не случайно так часто композитор обращается к жанру *in memoriam*, связанному с памятью об ушедших, но дорогих сердцу людях. Например, «Экстаз» памяти друга Мо Упиня, скрипичный концерт «Радость страдания» памяти погибшего сына. В кантате на стихи Су Ши «Цзян Чэн Цзе» пронзительно звучит тема одиночества и разлуки с любимой. Эмоциональный отклик слушателя, его сопричастие, сопереживание важно для композитора и это сближает его с учителем

¹²³ Чэнь Циган. Портрет в музыке. Интервью Жэнь Сяолуна с Чэнь Циганом. С. 202-206.

¹²⁴ В концерте для виолончели с оркестром «Отражение исчезнувшего времени» в качестве основной темы используется традиционный напев для гуцуня.

¹²⁵ Чэнь Циган. Портрет в музыке. Интервью Жэнь Сяолуна с Чэнь Циганом. С. 202-206.

Мессианом, который отмечал: «В тот момент, когда слушатель ощутит потрясение, шок от того, как это красиво, что музыка его трогает, - цель достигнута!»¹²⁶.

Сочинение музыки для Чэнь также представляет очень интимный, личностный процесс, требующий уединения. В 2001 году композитор писал: «Я не могу быть со своей семьей, пока я работаю. Мне необходимо полное одиночество. Когда я писал «У син» я почти два месяца ни с кем не разговаривал, я потерял язык. У меня нет учеников, потому что я ужасно боюсь слишком близко подойти к человеку. Он цепляется за тебя, узнает твою жизнь все больше и больше, эта идея слишком ужасна для меня, мне не хватает смелости»¹²⁷. Слово «одиночество» часто звучит в интервью Чэнь Цигана.

Глубоко личные эмоции в некоторых сочинениях находят отражение в красивой мелодической линии, с выразительной опорой на национальные пентатонные лады, в мелодии, своими тембровыми красками напоминающей человеческий голос. Композитор отмечал: «я не следую сознательно за определенным трендом писать мелодию с аккомпанементом, скорее это средство соответствует моему темпераменту, интересам, всем влияниям и образованию, которое я получил, это результат поиска стиля, который выражает мои мысли наиболее полно»¹²⁸. Важную роль в эстетике композитора играет категория прекрасного, любования красотой жизни, природы, искусства. Культ красоты и созерцания прекрасного сближает Чэнь не только с китайской традиционной культурой, но и с французской эстетикой, в частности, идеями Мессиаана и Дебюсси, который писал: «Надо, чтобы красота была ощутима, чтобы она доставляла нам наслаждение немедленное»¹²⁹.

¹²⁶ Цит. по: Кривицкая Е. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. С. 320.

¹²⁷ Цит. по: Бянь Хэ и Чжао Лян. О Чэнь Цигане - одиноком пути //Китайский голос по всему миру. Пекин. 2001. №10. С. 81.

¹²⁸ Чэнь Циган. Портрет в музыке. Интервью Жэнь Сяолуна с Чэнь Циганом. С. 202-206.

¹²⁹ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы /пер. с фр. и комментарии А. Бушен; ред. и вступит. статья Ю. Кремлев. М.: Музыка, Л., 1964. 278 с. С. 169.

Таким образом, Чэнь тесно переплетает в своем творчестве китайские и французские черты, осуществляя синтез традиций на глубоком философско-эстетическом и музыкальном уровне. «Глубокое влияние на меня оказал мой ученический опыт в Китае. Когда я отправился учиться за границу, мне было уже 32 года, и я прошел через китайскую систему образования, несущую сильное влияние национального искусства и идей. Что ж, эти две культуры естественным образом интегрировались во мне. Мне посчастливилось получить жизненный опыт и в Китае, и во Франции»¹³⁰.

Оставшись жить в Париже, Чэнь целиком погрузился в новую культурную среду, с восторгом изучал французскую музыку XX века. Постепенно он все сильнее ощущал тоску по дому, осознавал необходимость возвращения к собственным корням и национальным традициям. Возможно, чувство одиночества обусловлено внутренней раздвоенностью, постоянным балансированием между двумя культурами. Несмотря на тесную эмоциональную связь с французским искусством, Чэнь всегда настаивал на доминанте «китайских ингредиентов» в своей музыке. «Когда я сплю, то вижу сны на китайском, потому что это – мой родной язык»¹³¹, - говорит композитор. Проживая много лет за пределами своей страны, он смог иначе взглянуть на музыкальные традиции Китая и переосмыслить методы их претворения в собственных сочинениях. Сочетая национальное и европейское, он всегда стремится к индивидуальности, органичности и естественности.

Таким образом, рецепция французского культурного опыта в Китае осуществлялась постепенно и последовательно. В первой половине XX века центром западной музыки в Китае стал Шанхай. Однако в силу автономности и целенаправленной культурной изолированности французского селтльмента, его влияние на китайскую музыкальную общественность было ослаблено.

¹³⁰ Чэнь Циган. Портрет в музыке. Интервью Жэнь Сяолуна с Чэнь Циганом. С. 202-206.

¹³¹ Бянь Хэ и Чжао Лян. О Чэнь Цигане - одиноком пути //Китайский голос по всему миру. Пекин. 2001. №10. С. 81.

Существенную роль в процессе знакомства китайских музыкантов с французской музыкой сыграло их обучение в Парижской консерватории у видных европейских мастеров – композиторов, теоретиков, концертирующих музыкантов. Ма Сыцун, Сянь Синхай и Дин Шаньдэ смогли получить профессиональное музыкальное образование и основательно познакомиться с французским искусством. Ма Сыцун и Дин Шаньдэ сумели убедительно претворить французские влияния в собственном творчестве. Наиболее стилистически близкими им в тот момент оказались романтические и импрессионистские произведения мэтров французской музыки, в то время как антиромантические и авангардные опусы остались за пределами их творческого внимания и не были освоены.

Процесс обучения китайских музыкантов в Париже продолжился после окончания культурной революции в последнее двадцатилетие XX века. Целый ряд талантливой музыкальной молодежи Новой волны из КНР получил возможность освоить техники европейского послевоенного авангарда, погрузиться в современную западную музыкальную культуру и в результате синтезировать древние национальные традиции с актуальными приемами письма.

Самым ярким китайско-французским композитором поколения Новой волны стал Чэнь Циган. В китайский период творчества он осваивал национальное традиционное искусство, облакая его в романтические жанры и формы. Переехав в Париж, он погрузился в изучение французской музыки XX века. В круг наиболее близких ему художественных явлений вошли импрессионизм Дебюсси, музыкальный язык его учителя О. Мессиана, авангардные техники письма. Любовь к красочным ладогармоническим и оркестровым приемам Дебюсси сближает Чэнь Цигана с предшествующим поколением китайских композиторов – Ма Сыцуном и Дин Шаньдэ.

Глава II. Синтез китайских и французских традиций в инструментальных сочинениях Чэнь Цигана второй половины 1990-х годов

2.1. «Экстаз II» (1997)

Концерт для гобоя с оркестром «Экстаз» был написан в 1995 году по заказу Deutscher Kammerphilharmonie и Министерства культуры Франции. Премьера состоялась 11 октября 1995 года в Бремене. Сочинение прозвучало в исполнении Родриго Блюменстока и Deutscher Kammerphilharmonie под управлением Томаса Хенгельброка, было записано фирмой EMI/Virgin и вошло в альбом «Экстаз», который был удостоен премии «5 звездных дисков» по мнению журнала BBC Music и признан одним из лучших музыкальных альбомов 2006 года Академией Charles Cros во Франции.

В «Экстазе» автор соединил китайские и французские музыкальные традиции. Пьеса приобрела популярность и стала одним из наиболее часто исполняемых сочинений композитора. В 1997 Чэнь сделал переложение для камерного оркестра («Экстаз II», премьера прошла в Авиньоне)¹³².

«Экстаз» был написан под впечатлением от смерти друга – композитора Мо Упина. Чэнь был потрясен его кончиной. Музыканты вместе учились в Центральной консерватории Пекина у одного педагога по специальности – Ло Чжунжуна. Мо занимался с 1983 по 1988 год, а позже продолжил обучение у Ива Малека в Париже, уроки которого посещал и Чэнь Циган. Подобно другим представителям Новой волны, Мо успешно синтезировал китайский фольклор с языком европейского авангарда. Его творческий путь прервался в самом расцвете: в 1993 году он умер от рака печени в Париже в возрасте 34 лет.

¹³² Если «Экстаз» был написан для парного состава 2.1.2.2 - 2.2.0.0 - 2 perc et cordes (7.6.5.4.3); то «Экстаз II» исполняет камерный ансамбль: 1.1.1.1 - 1.1.0.0 - perc, p-no, hp, 2 vl, vla, vlc et cb. Партия гобоя осталась неизменной.

О своем опусе Чэнь Циган говорил так: «Когда я сочинял “Экстаз”, у меня было сильное чувство, которое я хотел выразить... В то время я был шокирован смертью друга, и в тоже время моя собственная эмоциональная жизнь была нестабильной, также переживала взлеты и падения. Я написал о том, что чувствую, не обращая большого внимания на композиционные методы, которые изучал ранее. Там может быть некоторая шероховатость в этой части, но я думаю, что это красивая шероховатость...»¹³³.

В интервью Ли Шучиню композитор отмечал: «В “Экстазе” я попытался выпутаться из сложностей современной музыки со всеобъемлющей идеей о том, что традиционные понятия гармонии, мелодии, формы и техники исполнения более не являются главными приоритетами. Китайская традиционная культура занимает здесь важнейшее место»¹³⁴.

В своей пьесе Чэнь цитирует народную мелодию «*Сань ши ли пу*» («Деревня в тридцати милях»), которую Мо Упин использовал в сочинении «Фань I» для мужского голоса и инструментального ансамбля (1991). Эта работа была удостоена награды на Азиатском фестивале искусств в том же году, а затем была широко представлена в Европе и Азии.

Рассмотрим вторую редакцию сочинения «Экстаз II» на предмет выявления китайских и французских традиций.

Концерт включает в себя 5 тем-цитат. Основная тема «*Сань ши ли пу*» - широко известная горная песня *шань гэ* из северной провинции Шэньси. *Шань гэ* принято петь на улице. Ей свойственна свободная ритмика и высокий диапазон. Тексты как правило импровизируются, часто употребляются распевы слогов, фальцетное пение, длинные ферматы на высоких звуках. Большинство горных песен связано с лирической тематикой, поэтому в них часто чередуются мужские и женские реплики¹³⁵.

¹³³ Чэнь Циган. Интервью // Народная музыка. 1998. Вып. 6. С. 5.

¹³⁴ Ли Шучинь. Интервью с Чэнь Циганом // Журнал Центральной консерватории музыки. 1997. № 2. Р. 91-93. С. 92.

¹³⁵ См. об этом: Kuo-huang Han. Folk Songs of the Han Chinese: Characteristics and Classifications // Asian Music 1989. Вып. 20, No. 2. Chinese Music Theory (Spring – Summer). P. 116; Lu-Ting Ho, Kuo-huang Han. On Chinese Scales and National Modes // Asian Music. 1982. Вып. 14. No. 1. P. 139.

Рис. 10. Песня «Деревня в тридцати милях»



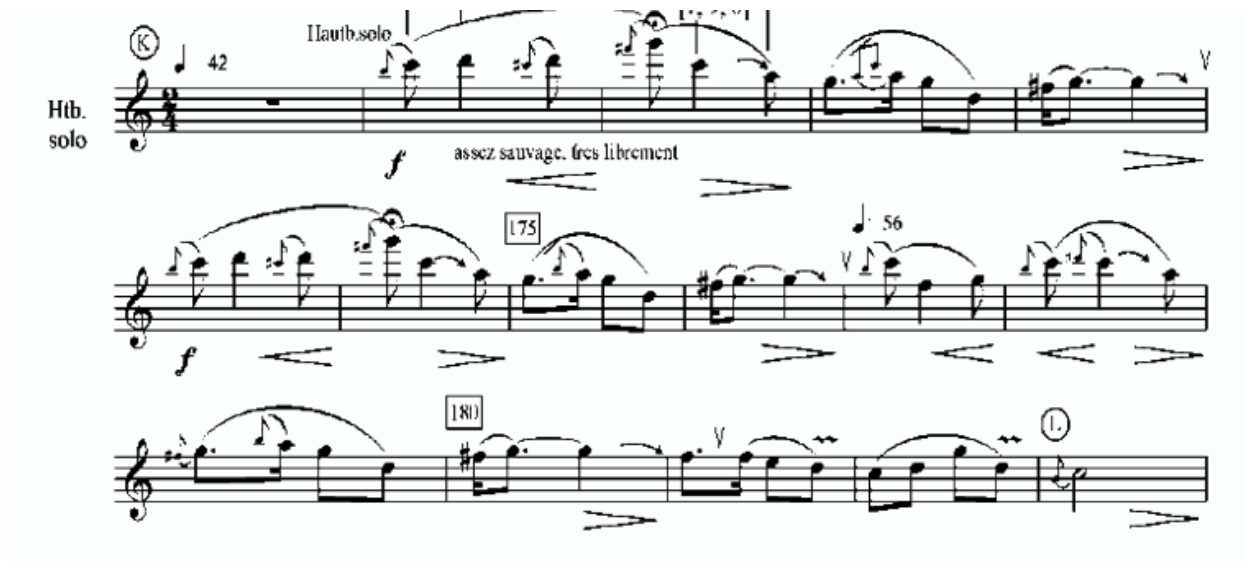
Текст песни «Деревня в тридцати милях» рассказывает историю любви юноши и девушки. Мелодия состоит из четырех фраз и написана в пентатонном до *чжи*-ладу (с-d-f-g-a). В пьесе тема впервые появляется целиком в партии гобоя в тт. 169-184. Мелодия украшена изысканной орнаментикой – форшлагами, мордентами, задержаниями с хроматическими звуками. Подобные приемы очень характерны для китайского фольклора.

Чэнь Циган отмечал: «Когда исполнитель Пекинской оперы поет мелодию, например, три ноты до-ре-ми, он будет петь с интонациями Пекинской оперы, в которой принято добавлять к мелодии многочисленные украшения. Этот тип пения отражает значительное влияние культурной среды. Подобный подход невообразим для западных исполнителей. Под воздействием этого типа пения я намеренно добавляю разнообразную орнаментику в мелодию “Экстаза”»¹³⁶.

Опираясь на китайский фольклор и традиции Пекинской оперы, Чэнь Циган обратился к национальной технике варьирования *цзяхуа*, связанной с добавлением соседних звуков и орнаментики для украшения мелодии. Основные тоны темы первоисточника – песни «Деревня в тридцати милях» - в пьесе «Экстаз II» часто подвергаются варьированию и звучат с дополнительными украшениями.

Рис. 11. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 168-183. Партия гобоя соло.

¹³⁶ Чэнь Циган. Интервью // Народная музыка. 1998. Вып. 6. С. 6.



Между тем звук е, добавленный автором к оригинальной мелодии в такте 181, нельзя интерпретировать как орнаментальный тон: *чжи*-лад расширяется до гексатоники – шестиступенного звукоряда *c-d-e-f-g-a*. Исследователи указывают, что в народных песнях и местном традиционном театре *цинъюан* центральной провинции Шаньси распространен красочный гептатонический звукоряд *циншан* (по структуре аналогичный миксолидийскому ладу). Можно предположить, что композитор опирался на его усеченный вариант, без VII ступени лада *жунь*. Если рассматривать *чжи*-лад от *c* как часть разветвленной системы *гун* лада от f^{137} , то выстраивается гептатонный звукоряд *f-g-a-c-d-e* с пропущенной IV ступенью *цинцзюе*. Кроме того, в контексте музыкальных традиций театрального жанра *цинъюан*, распространенного на северо-западе Китая, звук *e* можно интерпретировать как тон *ку инь* («печальный тон»), привносящий в интервальную структуру лада полутон *e-f*.

Под влиянием фольклорного стиля исполнения горных песен автор выделяет фермой пронзительный звук *g* - самый высокий в диапазоне этой

¹³⁷ О ладовой системе китайской народной музыки см.: Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/ Пэн Чэн. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2011. – 301 с.

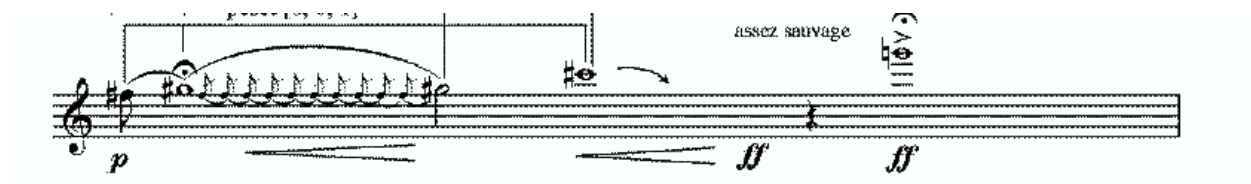
темы (см. тт. 170, 174), а также выставляет важную ремарку «дико, весьма свободно».

Лирическая по характеру мелодия предполагает большую степень ритмической свободы в процессе пения. Композитор писал по этому поводу: «Самая экстремальная черта китайской традиционной музыки - свобода ритма из-за отсутствия устойчивой системы его записи ... Когда я сочинял концерт для гобоя на меня также повлияла эта концепция, она давала исполнителю больше свободы. Длинные ферматы часто появляются в сольной партии. Однако, как долго выдерживать фермату решает солист, независимо от того, сколько придется ждать оркестру»¹³⁸.

Единство и разнообразие тематического материала сочинения обусловлено преобладанием пентатонных интонаций c-d-g-a – четырехступенного ангемитонного чу-звукоряда, состоящего из б.2, ч.4, ч.5, м.3, на котором построена мелодия песни «Деревня в тридцати милях». Остальные темы пьесы произрастают из этого интонационного источника. Чэнь положил фольклорную тему в основу мелодического материала всего произведения, подвергнув его последовательному мотивному развитию. Ключевые трихордовые интонации – c-d-g (б.2+ч.4), g-a-c (б.2+м.3) проходят через все сочинение, появляясь в разных ладах. Все важные тематические элементы пьесы связаны с песенным первоисточником.

Первый элемент появляется во вступлении. Он построен на трихордовой интонации fis-gis-cis (б.2+ч.4) и завершается выразительным ходом на тритон (g, ремарка «дико» предвосхищают аналогичный прием в изложении темы песни).

Рис. 12. Чэнь Циган. Экстаз II. Вступление. Партия гобоя соло.



¹³⁸ Ли Шучинь. Интервью с Чэнь Циган // Журнал Центральной консерватории музыки, 1997. № 2. Р. 92.

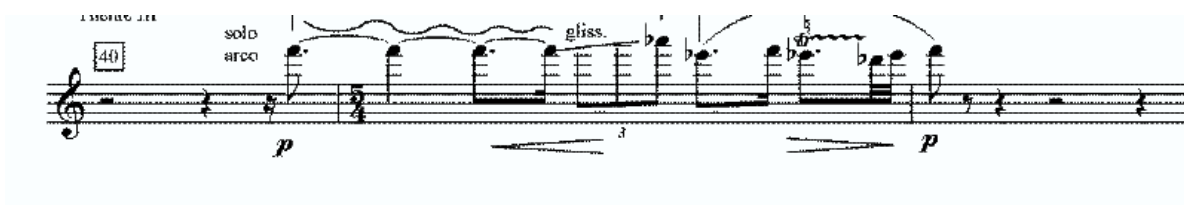
В 12 такте появляется второй элемент, построенный на трихордах e-fis-h (6.2+ч.4) и fis-gis-h (6.2+м.3).

Рис. 13. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 12-15. Партия гобоя соло.



В такте 40 вступает третий элемент с интонациями es-f-as (6.2+м.3)

Рис. 14. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 40-42. Партия гобоя соло.



Четвертый элемент развивается из интонационного зерна песни (f-g-b) и тритоновой интонации из первого сегмента, заполненного целотоновым ходом (b-as-ges-e).

Рис. 15. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 111. Партия гобоя соло.



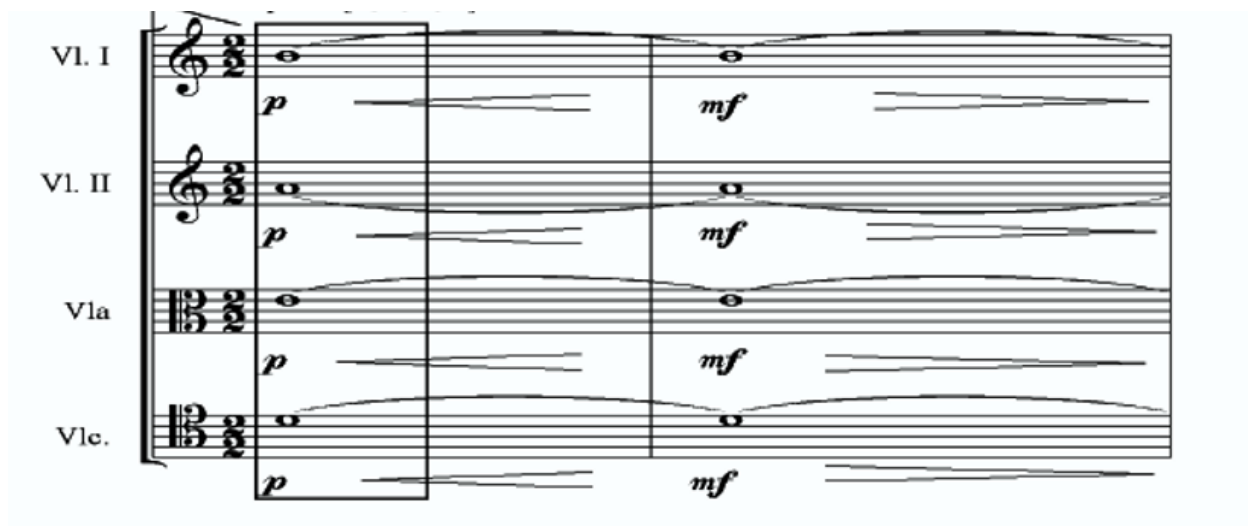
Таким образом, весь мелодический материал взаимосвязан и содержит интервалы большой секунды и чистой квинты.

Автор отмечал, что как правило выстраивает композицию по принципу «произрастания», начиная с краткого мотива, который постепенно расширяется и обрастает фигурациями, интервалами, прихотливой ритмикой, пока пьеса не будет полностью «выстроена». «В этой пьесе, с точки зрения композиционной практики, все как раз наоборот. Я начинаю с самой полной и обширной презентации материала, а именно с кульминации... Затем я очищаю его, пока не проявится сущность материала. Эта основа, таким образом,

составляет главный мотив произведения, его интервалы и гармонию, формируя пьесу как целое...»¹³⁹.

Композитор указывал, что гармонический материал «Экстаза II» определяется основным пентатонным интонационным комплексом сочинения, приводя к тождеству мелодической горизонтали и гармонической вертикали. При этом для Чэнь Цигана первостепенное значение имеет мелодическая линия, которая продуцирует гармонию, поскольку китайская музыка монодийна по своей природе. Проведение мелодии песни у солиста от а (a-h-e-d) сопровождается педальными тонами оркестра на тех же звуках.

Рис. 16. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 274-275. Партии струнных инструментов.

The image shows a musical score for four string parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc.). The score is in 2/2 time and consists of two measures. In the first measure, all parts play a half note with a piano (*p*) dynamic. In the second measure, all parts play a half note with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notes are: VI. I (G4), VI. II (F4), Vla (E3), and Vlc. (D2). The notes are connected by a slur across both measures, indicating a sustained or glissando effect.

Аналогично построен следующий фрагмент: пентахорды в партии гобоя – f-g-b-c и des-es-ges-as «свертываются» в вертикаль - поддерживаются струнными и затем ударными инструментами.

Ключевые сегменты могут дополнять друг друга и даже «конфликтовать» между собой по вертикали. В начале второго элемента (тт. 11-15) мелодия гобоя в пентатонном е гун-ладу e-fis-gis-h-cis сопровождается диссонантным остинатным созвучием м.2 + тритон c-des-g в исполнении бас-кларнета, контрафагота и контрабаса со сложным полиритмическим рисунком.

¹³⁹ Цит. по: Nancy Yunwha Rao. Hearing Pentatonicism Through Serialism: Integrating Different Traditions in Chinese Contemporary Music //Perspectives of New Music. 2002. Vol. 40, no.2 (Summer). P. 213-214.

Рис. 17. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 11-15.

The musical score consists of two systems of four staves each. The instruments are Cl. b., Cbsn., Hrb. solo, and Cb. The time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings (f, sfp, p, sim) and complex rhythmic patterns with triplets and slurs. A box containing the number '15' is located above the Cl. b. staff in the second system.

Подобно тому как в основе ритмической организации лежат сложные полиритмические наложения, сочетающие двухдольность и трехдольность, в интонационной сфере можно говорить о полимодальных сочетаниях. Например, при втором проведении темы песни «Деревня в тридцати милях» инструменты проводят одну и ту же мелодию в разных гексатонных ладах: флейта и кларнет в гексатонике от с с-d-e-f-g-a, гобой – в гексатонном ладу от fis fis-gis-ais-h-cis-dis, а фагот – в ладу h-cis-dis-e-fis-gis.

Рис. 18. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 191-197.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Horn (Hrb.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 2/4 time and consists of two measures, 194 and 195. The melody is a chromatic scale in the right hand of each instrument, starting on a note and moving up step by step. The dynamics are marked as *f* (forte) at the beginning of measure 194 and *sfp* (sforzando) at the end of measure 195. There are also some markings like *V* and *w* above the notes in measure 195.

Таким образом, мелодия проходит терпкими параллельными тритонами и малыми секундами, образуя двенадцатиступенный хроматический звукоряд. Фактура позволяет говорить о прямом влиянии гетерофонного стиля китайской народной музыки.

Часто гармония возникает как результат соединения различных тематических блоков со своей ладовой структурой. Ярким примером могут служить переходные разделы сочинения. Так, в приведенном фрагменте обнаруживаем диссонантный аккордовый комплекс, который включает в себя пентатонный *шан*-лад от *as as-b-des-es-ges*, созвучие м.2 + тритон *es-e-b*, уже проходившее во втором элементе в начале пьесы и нисходящий целотоновый ход *b-as-ges-e* (второй мотив 4 сегмента).

Рис. 19. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 140-141.

Musical score for measures 140-142. The score includes parts for Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn), Trumpet (Tr.), and Piano (Pno). The woodwinds play a melodic line with accents and dynamic markings of *sf*. The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices and a dynamic marking of *f*.

В тактах 225-226 композитор соединяет четырехступенный ангемитонный звукоряд as-b-des-es, трихорд a-h-e в объеме квинты (инициальная интонация песни), целотоновый ход es-des-h-a и выразительный тритоновый ход es-e-b.

Рис. 20. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 225-226.

Musical score for measures 225-226. The score includes parts for Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn), Trumpet (Tr.), and Bassoon (Cb.). The woodwinds play a melodic line with accents and dynamic markings of *p*. The bassoon part includes the instruction "sourdine" and a dynamic marking of *f*.

Кластер в т.96 возникает в результате наложения трихордов f-g-a и ges-as-b, озвученных в разложенном виде в партии солиста.

Рис. 21. Чэнь Циган. Экстаз II. Т. 96.

The musical score for 'Ecstasy II, Op. 96' by Chen Yi is presented in a multi-staff format. It includes staves for Piano (Pno), Harp (Hpe), Percussion (Perc.), and Solo Horn (Htb. solo). The time signature is 2/4. The Pno, Hpe, and Perc. staves feature a cluster of notes (f, g, a, ges, as, b) in the right hand, with a mezzo-piano (mp) dynamic. The Htb. solo staff shows a melodic line starting with a circled 'E' and a boxed '96', with a piano (p) dynamic. A box labeled 'Vibra avec archet' is placed over the Perc. staff.

Таким образом, Чэнь Циган соединяет по вертикали как родственные пентатонные звукоряды, включающие в себя множество общих тонов (звукоряды кварто-квинтового соотношения – от с, f, g), так и звукоряды, не имеющие общих тонов (малосекундового f-ges и тритонового соотношения).

Подобно тому, как О. Мессиа́н выстраивал сложнейшие гармонические вертикали, соединяя несколько ладов ограниченной транспозиции в полимодальных сочетаниях, Чэнь Циган, следуя за учителем, пытается соединить в единый аккорд пентатонные и гексатонные звукоряды.

Так, в тактах 50-52 Чэнь сопоставляет три пентатонных комплекса: родственные пятиступенные гун-звукоряды от es (es-f-g-b-c) и b (b-c-d-f-g); от с (c-d-e-g-a) и g (g-a-h-d-e); от as (as-b-c-es-f) и es (es-f-g-b-c). Солист при этом

озвучивает тоны из каждого пентатонного комплекса, образующие ключевую для пьесы интонацию f-g-b-c песни «Деревня в тридцати милях».

Рис. 22. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 50-52.

Еще одним примером сочетания пентатонных звукорядов может служить фрагмент сочинения, в котором взаимодействуют родственные гун-звукоряды от с и g (партии скрипки и альты, т. 71), а также максимально удаленный от с гун-лад на тритон гун-лад от ges (фортепиано, арфа, ударные).

Объединяясь в партии солиста, лады порождают насыщенное хроматическое звучание, напоминающее 12-тоновый звукоряд.

Таким образом, Чэнь Циган опирается на жестко-рациональные принципы работы с интонационным материалом, стараясь «вывести» все значимые интонационные комплексы из первоначального материала песни.

Тематической основой, смысловым центром пьесы является песня «Деревня в тридцати милях»: весь материал построен на активном мотивном развитии первоисточника. Мелодию автор проводит в середине сочинения, подготавливая слушателя к ее появлению посредством тщательно продуманной работы с ключевыми интонациями оригинала. Несмотря на трансформацию и последовательное развитие, а также смену характера тема остается узнаваемой, автор сохраняет основной интервальный состав. Постепенно из пентатонных интервалов – большой секунды, чистой кварты, чистой квинты, малой терции кристаллизуется мелодия песни, которая звучит как единое целое.

Кроме вариационных принципов развития, в пьесе можно усмотреть черты сонатности: экспозиции, напоминающей сонатную, разработки и варьированной репризы. После краткого вступления начинается экспозиция, открывающаяся первой группой элементов (главная партия - сегмент 2 и сегмент 3), выросших из интонаций песни. Развитие ведущего мотива приводит к переходному разделу (связующей партии), который можно разделить на две части, интонационно связанных с темой первоисточника (второй раздел более самостоятельный – сегмент 4). Вторая группа тем начинается с целостного проведения мелодии песни (побочная партия). Разработка основана на развитии связующей партии. Сегмент 4 приводит к сокращенной репризе, в которой отсутствует первая группа тем. Если в экспозиции вторая группа тем звучала в системе *f* *гун*-лада, то в репризе возвращается в системе *b* *гун*-лада. Завершает сочинение кода с двумя каденциями.

Между тем, Чэнь не только цитирует народную песню *Сань ши ли пу* и использует систему пентатонных ладов, но также работает с ритмическими структурами Пекинской оперы и с приемами игры на национальном инструменте *соне*¹⁴⁰.

Сона обычно входит в состав традиционных китайских ансамблей, участвующих в семейных обрядах - на свадьбах и похоронах (чаще всего – в северной части Китая). Инструмент обладает ярким, сильным, резким звуком. Пронзительный тембр или, по выражению Чэнь, эффект «плачущего» звука, можно воспроизвести на гобое в высоком регистре (*altissimo*). Подобный прием и обнаруживаем в пьесе «Экстаз II».

Также композитор использует технику цепного дыхания, вызывающую ассоциации с исполнением на *соне*. В традиционном китайском инструментальном музицировании мастер игры на *соне* способен «бесконечно» озвучивать свои пассажи при помощи цепного дыхания, до тех пор, пока слушатели не начнут аплодировать его искусству. Чэнь заинтересовался этой техникой, считая ее наиболее характерным выражением традиционной китайской музыки.

Рис. 23. Экстаз II. Тт. 112-117. Партия гобоя соло. Авторская ремарка *respiration continue* «непрерывное дыхание».

The image shows a musical score for a Flute solo in 4/4 time, measures 112-117. The score is written on three staves. The first staff begins with a circled 'G' and a tempo marking of quarter note = 80. The music is marked *pp* (pianissimo) and includes the instruction *respiration continue* in parentheses. The notation consists of a continuous stream of notes, with a box containing the number '115' above the third staff. The piece concludes with a final note marked with a sharp sign and a fermata.

¹⁴⁰ *Сона* - китайский язычковый музыкальный инструмент, близкий шалмею.

Еще одна типичная для *соны* техника исполнения – прием двойного удара языка в быстром темпе, помогающий извлекать сильный, резкий звук. Прием широко используется в пьесе «Экстаз II» в исполнении известных китайских гобоистов Лян Вана и Чжэн Хуана.

Рис. 24. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 143-148. Партия гобоя соло.



Автор применяет прием глissандирования, детонации (как интонационного «колебания» звука), микротоновость, широкое вибрато.

Рис. 25. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 286-290. Партия гобоя соло.



Использование этих методов связано либо с поиском выразительных звуковых эффектов, либо с имитацией характерных приемов звукоизвлечения на *соне*. В результате активного внедрения специфических особенностей игры на традиционном инструменте звучание гобоя меняется: композитор словно «снимает» с него многовековой багаж западноевропейского музыкального опыта, превращая в восточный духовой инструмент, наделяет его «диким», витальным характером для воплощения национального колорита и исключительных, сильных эмоций.

Композитор опирается на метроритмические формулы Пекинской оперы, в частности, на свободный метр *яобань*, иногда называемый также

цзинь да мань/сань чан, при котором на фоне быстрой метрической пульсации исполнители поют свою партию медленно и свободно. Композитор указывал на интуитивное влияние *яобань* в концерте: «Все, что касается китайской традиционной музыки воспринимается мной, скорее, интуитивно. Я лишь немного знаю о *цзинь да мань/сань чан* в Пекинской опере. На самом деле я использовал этот прием в пьесе “Экстаз II” инстинктивно. Тем не менее, большая часть того материала, к которому я обращался, была взята мной просто наугад, об этом сразу догадался бы профессиональный исполнитель Пекинской оперы, потому что эти приемы невероятно разнообразны. Они звучат совершенно иначе каждый раз, когда применяются в китайской музыке»¹⁴¹. *Яобань* предполагает свободную метрическую пульсацию, и относится к типу однодольного метра, применяемого в системе метро-темпов *баньши* Пекинской оперы.

Ритмическая организация многих пассажей в концерте «Экстаз II» соотносится с традициями Пекинской оперы. Фактура построена на взаимодействии нескольких репетитивно повторяющихся паттернов в простом размере 2/4. Сначала «включается» остиная формула у вибратона, вобравшая в себя восемь тридцатьвторых длительностей. Далее над репетитивными паттернами струнных «парят» долго выдерживаемые мелодические тоны у деревянных духовых, будто бы «пропеваемые» в медленном темпе. В этом приеме можно усмотреть влияние *цзинь да мань/сань чан* (доли, пропетые медленно и свободно на фоне быстрой метрической пульсации).

Рис. 26. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 134-141.

¹⁴¹ Ли Шучинь. Интервью с Чэнь Циган // Журнал Центральной консерватории музыки, 1997. № 2. Р.93.

135

Fl.

Cl.

Vibra solo

Perc.

pp

pp

pp

f

Très exact

p

f

Très exact

p

f

f

f

f

f

f

Кроме многообразных китайских традиций, в концерте заявляют о себе французские музыкальные влияния, однако их проявления очень сдержанны и не нарушают общего национального колорита.

Чэнь отмечал важность детали, нюанса во французской музыке, ставших для него особенно значимыми после того, как он открыл для себя Дебюсси и Равеля. В «Экстазе II» некоторые приемы в гармонии и фактуре вызывают ассоциации с сочинениями Дебюсси. Например, обращение к многотерцовым аккордам – ундецимаккордам и терцдецимаккордам, квартаккордам и

квинтаккордам, аккордовым параллелизмам. Отдельно отметим использование целотоновых звукорядов. Композитор опирается на национальные традиции пентатонной ладовой организации, ангемитоники, осуществляя оригинальную связь между пентатоникой и целотоновостью, плавно и естественно «достраивая» пентатонику до целотоники.

Например, в пассаже гобоя в такте 344 полностью проходит целотонная гамма.

Рис. 27. Чэнь Циган. Экстаз II. Т. 344. Партия гобоя соло.



Исключительная метрическая свобода, использование сложного переменного метра, заставляют провести параллели с произведениями О. Мессиана, основанными на теории добавочной длительности. Длительность, добавленная к простой ритмической фигуре с помощью точки, ассоциируется с приемом Мессиана.

Рис. 28. Чэнь Циган. Экстаз II. Т. 183-190. Партия гобоя соло.



Принципы ладовой организации, основанные на полимодальных соотношениях различных пластов фактуры, мы рассматривали выше.

Также композитор применяет прием ограниченной алеаторики. Чэнь выстраивает каноническую имитацию с нефиксированным метроритмическим сдвигом (музыкант отмечает момент начала исполнения фрагмента и продолжительность его звучания). Деревянные духовые инструменты и фортепиано свободно озвучивают повторяющиеся паттерны, пока не

начинается следующий раздел формы. Каждый инструмент (флейта-пикколо, гобой, кларнет, фортепиано, скрипка и альт) исполняет свой собственный звуковысотный материал, ориентируясь на прописанные в партитуре мелодические контуры, это и рождает имитационные переключки в разных пластах фактуры. Тактовые черты нивелируются (незаметны на слух), но они необходимы, чтобы помочь музыкантам осознать свое место в общей музыкальной ткани.

Рис. 29. Чэнь Циган. Экстаз II. Тт. 42-45. Ограниченная алеаторика.

Musical score for measures 40-45. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Clarinet (Cl.), Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola (Vla). The Piccolo and Clarinet parts feature a melodic line starting at measure 40, marked with a first fingering (1) and a dynamic of *p*. The Violin I part includes a *solo arco* section with glissando and trill ornaments. The Violin II part consists of a rhythmic pattern of sixteenth notes, with dynamics ranging from *p* to *mp*. The Viola part features a melodic line with glissando and trill ornaments. A double bar line is present at the end of measure 45.

Musical score for measures 45-50. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Horn (Hrb.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno), Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola (Vla). The Piccolo, Horn, and Piano parts feature a melodic line starting at measure 45, marked with a first fingering (1) and a dynamic of *p*. The Violin I part includes a *solo arco* section with glissando and trill ornaments. The Violin II part consists of a rhythmic pattern of sixteenth notes, with dynamics ranging from *p* to *mp*. The Viola part features a melodic line with glissando and trill ornaments. A double bar line is present at the end of measure 50.

Итак, концерт «Экстаз II» отразил процесс поиска синтеза традиционных элементов китайского искусства и современных средств музыкальной выразительности. Чэнь обращается к китайской культуре на

разных уровнях: ладовом (пентатоника), мелодическом (цитата фольклорной горной песни и варианты принципы ее развития, орнаментальные приемы развития), метроритмическом (однотактный метр *яобань*), фактурном (элементы гетерофонии), тембровом (подражание музицированию на *соне*), соединяя национальные музыкальные «коды» с характерными чертами французской музыки. Французские черты реализуются в красочных многотерцовых созвучиях-диатонических звукорядах, целотоновых вертикалях и горизонталях, свойственных Дебюсси, сложной метрической организации, образующейся в результате добавочных длительностей, напоминающих стиль Мессиана.

Между тем, Чэнь органично переплавляет различные культурные традиции в единое целое, продумывая музыкальную ткань до мельчайших деталей. Концерт свидетельствует о рациональном подходе к процессу композиции. Весь музыкальный материал произрастает из единого источника – песни «Деревня в тридцати милях», который впервые полностью проводится лишь в побочной партии. Однако его ключевые интонации, изложенные в начале произведения, организуют все музыкальное пространство, придавая ему единство и тематическую концентрацию. Многоэлементность музыкального материала позволяет композитору свободно оперировать отдельными сегментами, сочетая их в различных вариантах.

Опираясь на пентатонику как основной принцип ладовой организации китайской музыки, Чэнь прибегает к полимодальным наложениям, в результате которых возникают 12-ступенные хроматические созвучия-кластеры.

Фактурная организация основана на полиритмическом соединении пластов, каждый из которых может быть связан с остинатным движением и собственной метрической пульсацией.

Форма сочинения вобрала в себя как национальные традиции вариационного развития вокального материала, так и европейские сонатные законы построения.

2.2. «У син» (1999)

Понятие «пять элементов» принадлежит к числу основополагающих категорий китайской философии. У син («пять стихий», «пять действий», «пять фаз», «пять рядов») обозначает «универсальную классификационную схему, согласно которой все основные параметры мироздания - пространственно-временные и двигательно-эволюционные - имеют пятичленную структуру»¹⁴². В результате союза мироустроительных сил – *инь* и *ян*¹⁴³ – рождаются пять стихий.

Теория У син отразила культ природы, свойственный древнекитайским представлениям о Вселенной. В главе «Хун Фань» («Великий образец») из классического трактата «Шу Цзин» («Канон документов», IV век до н.э.) утверждается, что мир состоит из пяти основных элементов: «Первейшее называется “пятью фазами”. Пять фаз: первая – Вода, вторая – Огонь, третья – Дерево, четвертая – Металл, пятая – Почва. Вода увлажняет и течет вниз, Огонь горит и поднимается вверх, Дерево [поддается] сгибанию и выпрямлению, Металл поддается ковке, Почва принимает посев и дает урожай»¹⁴⁴.

Основа учения о пяти первоэлементах была заложена еще Цзы Сы (V - IV вв. до н. э.) и Мэн-цзы (IV - III вв. до н. э.), но окончательно оформилась у Цзоу Яна (III в. до н. э.)¹⁴⁵. Известный философ, рассматривавший все процессы сквозь призму взаимодействия *инь* и *ян*, Цзоу Ян отмечал: каждая стихия обладает собственной кинетической энергией, способной к росту или

¹⁴² Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5 т. Т.1. Философия. М.: Восточная литература РАН, 2006. – 727 с. С. 451.

¹⁴³ См. об этом: Кобзев А.И. Китайская книга книг. Вступительная статья //Щуцкий Ю.К. Китайская классическая «Книга перемен». 2-е издание исправленное и дополненное. Под редакцией А.И. Кобзева. М.: Наука, 1993. 629 с.

¹⁴⁴ Цит. по: Терехов А.Э. Катастрофические последствия пренебрежения этическими нормами в трактате «У син чжи» династийной истории «Хань Шу» //Asiatica: Труды по философии и культурам Востока. Вып.6. Отв. редактор С.В. Пахомов. - Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2012. – 167 с. С. 131-149. С. 134.

¹⁴⁵ См. об этом: Лисевич И.С. Моделирование мира в китайской мифологии и учение о пяти первоэлементах // Теоретические проблемы восточных литератур. М.: Наука, 1969. - С. 262-268. С. 266.

спаду в различных циклах. Во второй половине I века н.э. историком Бань Гу был составлен труд «*У син чжи*» («Трактат о пяти фазах»), в котором элементы были выстроены в ином порядке: Дерево-Огонь-Земля-Металл-Вода – в соответствии с логикой их взаимопорождения: «Почему пять первоэлементов чередуют свои царствования? Потому, что они последовательно взаимопорождают друг друга. Поэтому [у каждого из них] есть конец и начало. Дерево порождает огонь, огонь порождает землю, земля порождает металл, металл порождает воду, вода порождает дерево»¹⁴⁶.

В контексте даосской мироописательной системы каждая стихия имеет свои особенности, но все они теснейшим образом связаны между собой взаимопереходами - «взаимопорождением» и «взаимопреодолением» («взаимопокорением»), отражающими всемирный закон развития и изменения. «Пять рядов» в концепции *У син* наделены как положительным, так и отрицательным зарядом, уравнивающим друг друга. Равновесие энергии *ци* служит для поддержания стабильности элементов, обеспечивая баланс: ни одна из «пяти фаз» не должна подавлять другую. Дихотомия полярно противоположных полюсов проясняет взаимопорождающую и взаиморазрушающую природу *У син*. Так, вода питает дерево, древесина дает пищу огню, пепел наполняет землю, а почва содержит металл. Вместе с тем: «Взаимный вред, который наносится пятью первоэлементами друг другу, заложен в природе неба и земли. Множество побеждает немногое, поэтому вода побеждает огонь. Тонкое побеждает крепкое, поэтому огонь побеждает металл. Твердое побеждает мягкое, поэтому металл побеждает дерево, плотность побеждает рыхлость, поэтому дерево побеждает землю. Наполнение побеждает пустоту, поэтому земля побеждает воду»¹⁴⁷. Взаимоотношения пяти первоэлементов - неперемнное условие поддержания порядка и гармонии в окружающем мире.

¹⁴⁶ Бань Гу. Бо ху тун // Древнекитайская философия. Эпоха Хань. Составитель Ян Хиншун. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 523 с. - С. 225-252. – С. 233.

¹⁴⁷ Там же. С. 234.

Таким образом, теория *У син* отразила древнее понимание человеком сущности вещей и их структуры, а потому нашла преломление в представлении о пространстве (восток, юг, центр, запад, север), времени (весна, лето, последний месяц лета, осень, зима), в медицине (пять органов человеческого тела - печень, почки, легкие, селезенка и сердце, пять органов чувств - глаза, язык, рот, нос, уши), психологии (пять эмоций - гнев, радость, мысль, грусть, страх), музыке (пентатоника), кулинарии (пять вкусов - кислый, горький, сладкий, острый, соленый), метеорологии (холод, жар, сушь, влага и ветер) и т. д.¹⁴⁸.

Универсализм китайской мироустроительной системы описан, в частности, в трактате Дун Чжуншу (II век до н.э.) «*Чунь цю фань-лу*» («Обильные росы весен и осеней»), созданном в эпоху Хань. В главе «Смысл пяти элементов» читаем: «Дерево, которое расположено на востоке, порождает дыхание весны, огонь, который расположен на юге, порождает дыхание лета, металл, который расположен на западе, порождает дыхание осени и вода, которая расположена на севере, порождает дыхание зимы. Поэтому дерево главенствует над рождением, а металл — над смертью. Огонь главенствует над теплом, а вода — над холодом <...> Земля занимает центральное положение»¹⁴⁹.

Чэнь Циган воплотил ключевую концепцию китайской философии в звуковых образах. В 1999 году он написал пятчастную симфоническую сюиту «У син», ставшую одним из самых исполняемых его произведений. Чэнь опирается на древние корни национальной культуры – как философские (теория *У син*), так и музыкальные (пентатоника, подражание китайскому инструментарию, ритмотембровым паттернам традиционных ансамблей ударных инструментов), соединяя их с авангардными средствами

¹⁴⁸ См. об этом: 王尚 Ван Шан. 陈其钢管弦乐组曲《五行》研究. Исследование симфонической сюиты «У Син» Чэнь Цигана. 中央音乐学院, 2010. 04, 北京, 53 页//Магистерская диссертация. Китай: Центральная консерватория Пекина, 2010. 53 с.

¹⁴⁹ Дун Чжуншу. Чунь цю фань-лу //Древнекитайская философия. Эпоха Хань. Составитель Ян Хиншун. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 523 с. – С. 111-127. - С. 126.

выразительности второй половины XX века – сонорно-тембровой звукоокрасочностью письма. Тем самими композитор переплетает две неразрывно связанные ипостаси своей творческой натуры – национальную идентичность, инспирирующую обращение к уходящим в глубину веков китайским культурным истокам, и французскую ветвь европейского музыкального искусства, с которой музыкант был уже очень тесно связан к концу 1990-х годов.

Присущая китайскому мировоззрению целостность восприятия всех вещей и явлений в их нерасторжимой взаимосвязи, нашла у Чэнь Цигана отражение в пяти изысканных симфонических миниатюрах «У син» (продолжительность каждой пьесы – две минуты). Сочинение наполнено утонченными тембровыми красками, динамическими и фактурными контрастами, изобретательными звукоизобразительными эффектами. Сонористическая музыка и круг ее выразительных свойств – «”точечные” и тянущиеся кластеры, звуковые “пятна” и “россыпи”; *glissandi* различной продолжительности и амплитуды <...> крайние уровни динамики (*ppp*, *fff*) и нетрадиционные способы звукоизвлечения»¹⁵⁰ - помогли ярко и убедительно воплотить звуки природные стихий.

Выбор сонористики и приемов ограниченной алеаторики не был случаен: особенные синестетические возможности «сонорной живописи» уже находили претворение в музыке Д. Лигети, Я.Ксенакиса, К.Пендерецкого, С. Губайдулиной и других. Исследователи отмечают: «Поскольку в сонорном звучании при восприятии на первом месте находится тембровая сторона, то в действии ассоциативного слухообразного механизма заметно усиливаются конкретно материальные, внемusикальные представления. Фактически имеет место синестетическая (межчувственная) реакция»¹⁵¹. В этом контексте важное значение приобретают названия сочинений, направляющие фантазию

¹⁵⁰ Акопян, Л.О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь / Л.О. Акопян – М.: Практика, 2010. - 855 с. С. 538.

¹⁵¹ Теория современной композиции / под ред. В.С. Ценовой. М.: Московская консерватория, «Музыка», 2005. - 624 с. С. 385.

слушателя в нужное автору русло. Активизация зрительных ассоциаций при прослушивании сонорных композиций вполне соответствует замыслу Чэнь Цигана, насытившего музыку яркими звукоизобразительными деталями.

Композитору не свойственна масштабность и широкий штрих, он тяготеет к камерности, интимности высказывания, повышенному вниманию к красоте звучания, проявляющему себя в ладогармонии и инструментовке. Музыкант обращается к большому оркестровому составу с расширенной группой медных и ударных инструментов: 2 флейты и флейта-пикколо, 3 гобоя и английский рожок, 3 кларнета и бас-кларнет, 3 фагота и контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона и туба, ударные (в каждой части свой состав), арфа, фортепиано, челеста, струнные.

Цикл «У син» выстроен в согласии с жизнеутверждающим принципом взаимопорождения первоэлементов: Вода – Дерево – Огонь – Земля – Металл. Согласно древнекитайским представлениям о мире, водная стихия – первоисточник жизни на земле. В первой части автор рисует образ воды: падающие с неба капли характеризуются мягко артикулируемыми звуками-точками¹⁵². Изобразительные приемы поручены различным инструментам, что привносит красочное мерцание: в начале первого раздела альты и виолончели *pizzicato*, там-там и вибрафон с медленным вибрато интонируют на *pianissimo* с первой октавы, создавая «прозрачный» звук. Каждая «капелька» высвечивается своим тембром. Постепенно на смену инструментальному миксту приходят чистые краски струнных и арфы, а затем высоких деревянных духовых.

Пуантилистические точки дополняют россыпи взлетающих и ниспадающих струй. Вся музыкальная ткань пронизана легкими пассажами – волнообразными, нисходящими или восходящими фразами, ритмически

¹⁵² При анализе сонорной композиции мы опираемся на терминологию, сложившуюся в русскоязычном музыковедении, в частности на труды: Теория современной композиции / под ред. В.С. Ценовой. М.: Московская консерватория, «Музыка», 2005. - 624 с.; Высоцкая, М.С., Григорьева, Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учеб. пособие /М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.

свободно сочетающимися друг с другом (автор обращается к ограниченной алеаторике). Ощущению хрупкости и прозрачности способствует динамика, охватывающая диапазон от *piano* до четырех *pianissimo*. Характерная атмосфера «игры воды» создается при помощи «бесплотных» тембров высоких деревянных духовых (флейты и кларнеты), «звонящих» ударных (вибрафон, две маримбы, там-там, тарелки, колокольчики, металлические колокола), а также арфы, фортепиано и челесты, в то время как струнные инструменты озвучивают «педальные» тоны-линии, либо подражают тембру древней китайской цитры, связанной в национальной традиции с медитацией и поиском гармонии.

Иконография волны, образуемая арпеджированным движением, наиболее близка европейским музыкальным идиомам и в особенности французским (достаточно вспомнить сочинения Ф. Листа, М. Равеля, красочный оркестр К. Дебюсси, рисующий водную стихию). Интонационное наполнение пассажей различно – в первом разделе доминируют пентатонные звукоряды, рисующие чистые воды источника, во втором разделе они сменяются атональными, диссонирующими созвучиями и хроматикой, создающими эффект «замутненного» потока. Уже в первых тактах кларнет, фагот и первая маримба озвучивают волну, «напоенную» звуками пентатонного *гун*-лада от *f*, в то время как вторая маримба опирается на атональные переливы: такие быстрые смены ладового состава, смешение пентатоники и хроматики придают музыке плавность, размытость и туманность звучания.

Рис. 30. «У син». Часть I «Вода». Тт. 1-2. Партия ударных инструментов.

Vibraphone $\bar{\chi}$ (moieur lent) (slow motor speed)

1 pp Marimba $\bar{\chi}$ (**) très doux very soft (**)

2 pp Marimba $\bar{\chi}$ (**) très doux very soft (**)

3 pp Marimba $\bar{\chi}$ (**) très doux very soft (**)

4 Tam-tam p frotter avec une pièce métallique rub with a piece of metal

jouer sans aucun accent no accent whatsoever

jouer sans aucun a no accent whatsoever

Волнообразная фактура у фортепиано на pianissimo и переборы струн у арфы (glissandi) вызывают ассоциации с музицированием на гучжэн, связанным в национальной традиции с медитацией и поиском гармонии.

Рис. 31. «У син». Часть I «Вода». Тт. 3-7. Партии арфы, фортепиано и челесты.

Harpe Harp

Piano (aussi Celesta) Piano (also Celesta)

gliss

slow gliss

pp pp f

В китайской теории У син «дух воды» обладает как положительными, так и отрицательными характеристиками: чистая прозрачно-хрустальная вода несет спокойствие и умиротворение, бурный мутный поток, сносящий все на

своем пути, связан с энергией хаоса и разрушения. Для каждого из этих полюсов Чэнь Циган находит свои краски: пентатонику, чистые квинты для создания светлого образа, трели, атональные и диссонантные краски - для темного. В драматургии пьесы заложено вечное движение по кругу – от света и уравновешенности в первом разделе к хаосу темных глубин во втором и постепенное возвращение к гармонии в третьем.

Согласно традиционной теории *У син* дерево символизирует рост, силу, энергию, расцвет жизни. Не случайно оно «произрастает» из воды: влажная среда «питает» древесину. Композитор подчеркивает взаимосвязь этих стихий общими интонациями и тематическими переключками: начало части отмечено возвращением ключевого элемента предыдущей пьесы – волнообразного движения (уже в первом такте контур волны появляется в партии деревянных ударных инструментов).

«Дерево» - самая краткая из всех частей цикла, однако она наполнена движением, развитием, приводящим к яркой кульминации. Чэнь Циган уподобляет стихию дерева одному из человеческих темпераментов – меланхолии («парению в иных сферах») ¹⁵³. Сущность элемента находит выражение в тембре деревянных ударных инструментов: часть открывают темпл-блоки и деревянные коробочки, затем их тему подхватывают маримбы, вибрафон, фортепиано и арфа, а рикошет струнных на *fortissimo* и сильные «удары по струне самым кончиком смычка» (близкие *col legno battuto*) ¹⁵⁴ напоминают громкий стук «деревянной рыбы» – буддийского ритуального инструмента. Автор добивается нужного эффекта, разделив 12 деревянных коробочек 12 темпл-блоков на две группы. В результате каждая из 4 групп

¹⁵³ См. об этом: Zhao Chen. Chen Qigang: compositeur chinois en France //Einflüsse von kulturellen und historischen chinesischen Elementen auf die individuellen kompositorischen Tonschöpfungen in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts. Dissertation zum Doktor der Philosophie. Wien: Universität Wien, 2013. S. 134-145. S. 139.

¹⁵⁴ Ремарки автора: «свободно скользить смычком между краем подставки и грифом», «ударить по струне самым кончиком смычка», чередование *arco/ pizzicato/ col legno battuto* можно считать классикой авангарда. Аналогичные приемы находим в сонористических пьесах К. Пендерецкого.

играет искусно расходящиеся оstinатные ритмические паттерны, вступающие в сложнейшие полиритмические соотношения (ноноли, децимоли, октоли).

Несмотря на свободное соотношение пластов и применение техники ограниченной алеаторики, в интонационном рисунке пассажей у разных инструментов прослеживается ясное и упорядоченное симметричное строение. Особенно ярко это качество проявляет себя в партии ударных инструментов.

Рис. 32. «У син». Часть II «Дерево». Т.1. Партия ударных инструментов.

The image shows a musical score for Percussion instruments, labeled "Perc." on the left. It consists of four staves, numbered 1 through 4. Each staff has a 5/8 time signature and a key signature of one flat. The notation includes rhythmic patterns with dynamic markings *p* (piano) and *ff* (fortissimo).
- Staff 1: "6 Temple-blocks X 10". The pattern consists of six groups of ten notes, each group starting with a dynamic *p* and ending with *ff*.
- Staff 2: "6 Wood-blocks X 9". The pattern consists of six groups of nine notes, each group starting with a dynamic *p* and ending with *ff*.
- Staff 3: "6 Temple-blocks X". The pattern consists of six groups of notes, each group starting with a dynamic *p* and ending with *ff*.
- Staff 4: "6 Wood-blocks X 10". The pattern consists of six groups of ten notes, each group starting with a dynamic *p* and ending with *ff*.
The notes are primarily eighth and sixteenth notes, creating a complex, layered rhythmic texture.

«Стучащие» тембры, усиленные арфой и фортепиано, выходят в этой части на первый план, в то время как струнные и духовые в основном выполняют «поддерживающую» функцию за счет оstinатного движения – свободных мягких *glissando* (ограниченная алеаторика), полифонической многоголосной объемной фактуры, прихотливых полиритмических наложений триолей, квинтолей, секстолей восьмыми и шестнадцатыми длительностями, а также репетитивных пассажей, подражающих ритму и тембру ударных в низком регистре.

Общая сильная доля «собирает» все паттерны вместе, а в процессе непрерывного развертывания они порождают неуловимое неупорядоченное, кажущееся хаотичным движение звуков. Как и в предыдущей части Чэнь опирается на пентатонику (h гун-лад), вплетая в нее тритоновую интонацию h-f в партии вторых скрипок, привносящую диссонирующий оттенок. Плотный подвижный поток многослойных репетитивных паттернов вызывает ассоциации с фактурной организацией музыкальной ткани в «Книге для оркестра» В. Лютославского.

Рис. 33. «У син». Часть II «Дерево». Т. 21-23. Партия струнных инструментов.

The image shows a musical score for a string ensemble, consisting of seven staves labeled V.I., V.II., VI., VII., VIII., IX., and X. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo), and some phrasing slurs. The score is written in a key signature with one flat and a 4/4 time signature.

Жизненная сила и скрытая энергия заложены в акцентированной ритмической фигуре из пяти тридцатьвторых длительностей в приглушенном «постукивании» по струнам фортепиано, настойчиво громкой динамике басового барабана и восходящем глиссандо бамбуковых колокольчиков. Ее сменяет характерный репетитивный «стучащий ритм» из пяти восьмых, разделенных паузами (возникает в конце части у двух маримб с эхообразным откликом у барабанов и деревянных коробочек).

Рис. 34. «У син». Часть II «Дерево». Тт. 25-27. Партия ударных инструментов.

The image shows a musical score for percussion instruments, organized into four systems (1, 2, 3, 4). Each system contains two staves. System 1: Bass drum (Grande caisse) and Log drum (Tambour de bois). System 2: Marimba and Wood-blocks. System 3: Marimba and Log drum. System 4: Log drum and Wood-blocks. The score includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *f*, *p*, and *ppp*. The time signature is 5/4.

В главной кульминации части (тт. 22-23) витальный ритм шестнадцатыми «обретает голос», хроматизируется и звучит у всего оркестра: на реплику деревянных духовых, труб, ударных и фортепиано «отвечает» группа медных инструментов.

Третья часть – «Огонь» - также вырастает из предыдущего материала: дерево легко воспламеняется и ярко горит. Источником вдохновения, по признанию композитора, стало «пламя в домашней печи»¹⁵⁵. Огонь с древности является амбивалентным символом, он ассоциируется не только с теплом, но также с хаосом и разрушением. Музыка рисует разные состояния

¹⁵⁵ Zhao Chen. Chen Qigang: compositeur chinois en France //Einflüsse von kulturellen und historischen chinesischen Elementen auf die individuellen kompositorischen Tonschöpfungen in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts. Dissertation zum Doktor der Philosophie. Wien: Universität Wien, 2013. S. 134-145. S. 141.

импульсивного и непредсказуемого духа огня – от едва тлеющих углей в первых и последних тактах до всепожирающей стихии пожара в кульминационном разделе.

Часть отмечена громкой динамикой и мощным звучанием медной группы. Подобно разлетающимся искрам проходит каскад нисходящих хроматических пассажей у деревянных духовых, усиленных ксилофоном и маримбой. Разгорающееся пламя композитор изображает при помощи трелей¹⁵⁶ у трех кларнетов и струнных, а также восходящих гаммообразных пассажей и устремленных ввысь *glissando* у струнных и деревянных, звучащих на фоне диссонирующего тремоло вибратона и двух маримб. Образ пылающего огня дополняют тарелки и там-там. Энергично «взбирающиеся» вверх фразы и сложно организованный репетитивный подвижный поток в конце пьесы тематически связывают «Огонь» с предыдущей частью.

Рис. 35. «У син». Часть III «Огонь». Тт. 7-11. Партия деревянных духовых инструментов.



The image shows a musical score for woodwind instruments, specifically Part III 'Fire'. The score is written for seven staves: Flute 1 (Fl.1), Flute 2 (Fl.2), Horn 1 (H.1), Horn 2 (H.2), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), and Clarinet 3 (Cl.3). The instruments are labeled as follows: Fl.1, Fl.2, H.1, H.2, Cl.1 en Si, Cl.2 en Si, Cl.3 en Si, and Ban. 1. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The music is characterized by descending chromatic passages and repetitive rhythmic motifs.

¹⁵⁶ Трели и оstinатные паттерны в конце пьесы вызывают некоторые аллюзии на поздние сочинения А.Н. Скрябина, связанные с образами огня.

Четвертая часть рисует образ Земли, символизирующий устойчивость, гармонию и умиротворение. Почва в китайской культуре олицетворяет теплоту и женственность, служит метафорой матери-земли, дающей жизнь и питающей все сущее. Теория *У син* подчеркивает силу, прочность и незыблемость земной тверди, а также ее всеохватную широту: «она наиобширна; она вмещает в себя все вещи. То, что должно родиться, выходит [из ее лона], то, что должно умереть, возвращается [в нее] <...> Среди пяти первоэлементов [земля]—самая почитаемая»¹⁵⁷. Если другие элементы имеют выраженный вектор движения (вода стекает вниз, дерево тянется к солнцу, языки пламени стремятся ввысь), то земля бесконечно простирается во всех направлениях, а потому воплощает покой и уравновешенность. В этой части композитор рисует объемное музыкальное пространство, вызывающее ассоциации с бескрайним пейзажем. Вместе с тем автор подчеркивает свою

¹⁵⁷ Бань Гу. Бо ху тун // Древнекитайская философия. Эпоха Хань. Составитель Ян Хиншун. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 523 с. - С. 225-252. – С. 228.

связь с «родной землей»¹⁵⁸, пронизывая музыкальную ткань интонациями пентатоники.

На фоне выдержанных педалей-кластеров у струнных, сотканых из чистых квинтовых созвучий и наслаивающихся друг на друга (C-G-D-A-E-H-Fis-Cis) «вспыхивают» тремоло фортепиано, арфы и ударных. Состояние статики и тишины помогает создать динамика *pianissimo* и мягкие тремолирующие чистые квинты на расстоянии тритона у ксилофона, маримбы и фортепиано.

Затихшие струнные оттеняют основную тему – свободную импровизационную мелодию у флейты-пикколо и альты в гетерофонной фактуре.

Рис. 36. «У син». Часть IV «Земля». Тт. 12-17. Партии флейты-пикколо и альты.



В основе «мелодии земли», начинающейся с вершины источника, лежит трихордовый мотив g-b-c, инкрустированный терцовым опеванием тона c звуками d и e (партия альты). Показателен начальный скачок на чистую квинту g-c, играющую в сочинении важную роль. В партии флейты-пикколо «остов» темы обрастает прихотливой орнаментикой. Характерной чертой мелодии является сложный синкопированный ритм с пунктиром, триолями и септолями. Фундаментом звукоряда g-b-c-d-e выступает тритон b-e, характеризующий многие лады малых народностей Китая, проживающих в южной части страны. Струнные дополняют звукоряд тоном а, вызывая

¹⁵⁸ Zhao Chen. Chen Qigang: compositeur chinois en France //Einflüsse von kulturellen und historischen chinesischen Elementen auf die individuellen kompositorischen Tonschöpfungen in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts. Dissertation zum Doktor der Philosophie. Wien: Universität Wien, 2013. S. 134-145. S. 142.

ассоциации с неполным дорийским ладом от *g* или миксолидийским ладом от *c*.

К концу певучей кантиленной мелодии на нее начинают наслаиваться краткие репетитивные «реплики» тридцатьвторых длительностей у первой и второй скрипок в высоком регистре, оживляющие застывший пейзаж. Через всю пьесу проходит интервал чистой квинты, символизируя незыблемость и устойчивость земли, а многослойная фактура с замершими аккордами-педалями рисует бесконечные просторы.

«Металл» - наиболее энергичная и напряженная пьеса, замыкающая цепочку взаимопревращений. В ярком кульминационном финале Чэнь подчеркивает жесткость металла при помощи диссонирующих гармоний и резких колючих тембров. Выявляя особенности первоэлемента – единственного «искусственного» материала из пяти стихий *У син*, Чэнь отходит от чистых красок пентатоники, и прибегает к хроматике и даже 12-тоновой технике¹⁵⁹.

Пьеса контрастирует прозрачной фактуре и медленному темпу предшествующей части своим активным движением, холодными блестящими красками медных духовых инструментов, реплики которых подобно «эхо» отражаются в партиях струнных и ударных.

Часть открывается активным восходящим трехзвучным хроматическим ходом, последовательно проходящим пять раз, поднимаясь из глубины низкого регистра к верхнему – у тромбонов и труб, труб и валторн, гобоев и флейт, двух маримб и арфы и у фортепиано. Крещендирующие фразы демонстрируют яркость тембровой окраски, напор и энергию. Устремленное вверх полутоновое движение укладывается в рамки чистой квинты *fis-cis*, при этом в верхнем голосе всегда оказывается ячейка *h-c-cis*.

Рис. 37. «У син». Часть V «Металл». Тт. 1-2. Партии духовых инструментов.

¹⁵⁹ На обращение композитора к 12-тоновой технике указывается в исследовании: Ruihan Yang. *Musical Idiom and Cultural Expression: Harmony, Timbre, and Gesture In Qigang Chen's Wu Xing* // Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy Graduate Program in Music. New Brunswick, New Jersey: School of Graduate Studies Rutgers, The State University of New Jersey, 2020. 124 p.

♩ = 112

Fl. 1 et 2
Fl. 3
Hrh. 1 et 2
Hrh. 3
Cl. 1 en Si
Cl. 2 et 3 en Si
Ban 1 et 2
Ban 3
Cora 1 et 3
Cora 2 et 4
Trp. 1
Trp. 2 et 3 en Si
Tb. 1
Tb. 2 et 3
Tuba

Динамичность финалу придает свободная форма, сотканная из контрастных разделов. Первый фрагмент представлен отрывисто акцентированными шестнадцатыми длительностями на fortissimo, мощно и резко звучащими у вибратона, маримбы, колокольчиков, арфы, фортепиано и струнных, подобно ударам молотка по наковальне.

Рис. 38. «У син». Часть V «Металл». Тт. 3-6. Партия струнных инструментов.

The image shows a musical score for brass and percussion instruments. The instruments listed are VI. I, VI. II, Vla., Vcl., and Cb. The score is written in 12/8 time and features complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *ff*, *mf*, *mp*, *pp*, *ppp*, and *pppp*. There are also instructions like "Sul A (*)", "le reste others", "near ll", "near the", and "each." The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

В коде этот тип движения станет частью многослойной фактуры, образующей сложный полиритмический рисунок. В совокупности звуки трех самостоятельных пластов складываются в 12-тоновый ряд. Высокие по тесситуре деревянные духовые инструменты, а также ксилофон и маримба громко озвучивают четырехнотные репетитивные паттерны тридцатьвторыми, переплетающиеся между собой в сонорных канонических имитациях. Фаготы, арфа, фортепиано и струнные продолжают «чеканить» отрывистые остинатные шестнадцатые (*ff*), подчеркивая звуковысотность ударных. Медная секция из четырех валторн, трубы и двух тромбонов цементирует весь материал выдержанной аккордовой педалью.

Рис. 39. «У син». Часть V «Металл». Тт. 41-42. Партии медных духовых и ударных инструментов.

The image displays a complex musical score for percussion instruments, organized into three systems. The top system consists of eight staves, with the first four staves containing dense, rhythmic patterns of notes and rests, and the last four staves showing a more sparse, rhythmic accompaniment. The middle system features three staves with melodic lines and rests. The bottom system is labeled 'Xylophone' and contains three staves with rhythmic patterns. To the right of the bottom system, there are two staves for 'Cymbals' and 'Susp. cymb.' (Suspended Cymbal), with a legend below them indicating the notation for 'Cymbals sup.' and 'Susp. cymb.'. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and includes first and second endings marked '1st' and '2nd'.

На смену агрессивным «металлическим» шестнадцатым приходят аккорды на *staccato* с чередованием контрастной динамики *forte-piano*. Напряженность созвучиям придает ладовая организация, основанная на звукоряде *c-d-e-f-ges-as-b*, сотканном из трех увеличенных кварт.

Во втором разделе, продолжая игру акцентированными диссонантными созвучиями на *fortissimo*, автор выстраивает 12-тоновую серию у струнных инструментов. Собрав воедино звуки, «рассыпанные» в пуантилистической

музыкальной ткани, получаем двенадцатитоновый ряд g-c-a-cis-gis-d-h-b-e-fis-dis-f, за которым следует аккордовая педаль на piano.

В третьем разделе Чэнь развивает идею многопластовой полиритмической фактуры, построенной на симультанном развитии самостоятельных репетитивных паттернов ¹⁶⁰. Плотные вертикальные созвучия сменяет текучее линейное движение девяти хроматизированных остинатных ячеек в партиях деревянных духовых инструментов. Отметим, что композитор обращается к низкому регистру и опирается на диссонантный хроматический звукоряд c-cis-d-dis. Насыщенный непрерывным бурлением подвижный поток создает ощущение растворения, статики и одновременно активной работы на микроуровне (близкий сонористический прием автор применил в части «Дерево»).

Рис. 40. «У син». Часть V «Металл». Тт. 31-35. Партии деревянных духовых.

The image shows a page of a musical score for woodwinds. It consists of nine staves, labeled on the left as Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Cl. 1 en Si, Cl. 2 en Si, Cl. 3 en Si, Ban 1, Ban 2, and Ban 3. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano) throughout. A box with the number '35' is visible in the upper right corner of the score. The overall texture is dense and rhythmic.

¹⁶⁰ Заметим, что подчеркнуто механические остинатные нагнетания, часто с полиритмическими наложениями, вызывающие ассоциации с репетитивной техникой минимализма, характерны для зрелых сочинений Д. Лигети. См. об этом: Акопян, Л.О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь / Л.О. Акопян – М.: Практика, 2010. - 855 с. - С. 303.

Волнообразное покачивающееся движение возвращает к характеру тематизма первой части «Вода», метафорически замыкая череду взаимопревращений пяти фаз *У син*.

Итак, основные элементы мироздания нашли у Чэнь Цигана оригинальное музыкальное воплощение в пятичастной оркестровой сюите. Универсализм древнекитайской философской системы выразился в единстве контрастного противопоставления стихий, обусловленного законом взаимопокорения, и в то же время их тесной взаимосвязи, инспирированной энергией взаимопорождения. Потенциальная бесконечность природного круговорота подчеркивается возвращением музыкального материала первой части в коде финала.

В смене темпо-жанровых и образных характеристик частей просматривается логика сонатно-симфонического цикла. Первая часть «Вода» носит вступительный характер: звук рождается из тишины, из небытия, едва слышным шорохом с «волшебным» тембром колокольчиков. Из хаоса возникает гармония восходящих чистых квинт у кларнета (лейтинтонация «У син»). Активное «Дерево», с его резким сопоставлением *forte* и *piano*, ясным ощущением развития и расширяющегося пространства, выполняет функцию «сонатного *allegro*». «Огонь» - скерцо, наполненное игровой стихией, характерными форшлагами и постоянной сменой контрастных элементов. «Земля» - медленная часть, единственная в цикле отмеченная проведением кантиленной мелодии в национальном стиле и во многом возвращающая к началу сюиты (глиссандо на *pianissimo* и прозрачными педалями у струнных). «Металл» - динамичный и стремительный финал, синтезирующий приемы предыдущих фаз: мерцание разнотембровых «точек» и *pizzicato* струнных вызывают в памяти первую часть, однако «точки» в исполнении меди приобретают агрессивный наступательный характер; синкопы, динамические вспышки и подвижные потоки у струнных напоминают вторую часть, нагнетательные остинатные паттерны – заключение третьей части.

В музыке равновесие «пяти стихий», достигаемое посредством столкновения и синтеза материала, реализуется на разных уровнях. Наиболее наглядно его можно проследить в ладовой организации, как взаимодействие пентатоники и хроматики (доходящей до 12-тонового ряда). Отметим, что чистые краски квинтовых, трихордовых оборотов, пятиступенные звукоряды *гун*-лада преобладают в частях, связанных с семантикой жизни и роста («Вода», «Дерево», «Земля»), хроматические пассажи и диссонантные вертикали доминируют в частях, ассоциирующихся с силой разрушения («Огонь»), либо со стихией контроля, власти («Металл»). Дихотомию пентатоника-хроматика композитор закладывает уже в первой части и искусно проводит ее через весь цикл.

Важнейшим фактором сюиты «У син» как сонористической композиции выступает фактурная организация. Автор отдает предпочтение прозрачной музыкальной материи, его «экономность» в использовании средств выразительности заставляет слушателя воспринимать постепенно нарастающую плотность звучания как событие, уместное в кульминационных зонах. Простые фактурные формы (точки, россыпи, линии) плавно перетекают в более сложные составные (подвижные потоки, симультанное развитие нескольких самостоятельных пластов)¹⁶¹. Их естественное чередование, подобное природному «дыханию», бесконечному перетеканию друг в друга *инь* и *ян*, отражается и в динамике, простирающейся от едва различимых неясных шорохов на *pppp* до «взрывов» оглушительной мощи всего оркестра на *ffff*.

Пространство и время неразрывно связаны в сонористической композиции Чэнь Цигана: «краткие недлящиеся» вспышки отдельных звуков-точек органично дополняются «длящимися континуальными» кластерами и линиями (часто вибрирующими, тремолирующими, глиссандирующими,

¹⁶¹ О терминологии см.: Высоцкая, М.С., Григорьева, Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учеб. пособие /М.С.Высоцкая, Г.В.Григорьева – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с. С. 178.

замирающими на трели), а также «длящимися пульсирующими»¹⁶² россыпями и многослойными полиритмическими оstinатными потоками.

Как и многие композиторы Новой волны Чэнь Циган продемонстрировал виртуозное владение авангардными техниками письма: сонористикой, ограниченной алеаторикой, репетитивной техникой. Вместе с тем выбор методов композиции всегда обусловлен у музыканта созвучностью национальным традициям, возможностью вписать их в парадигму многовековой культуры родной страны. Этим продиктованы обращение к пентатонике, искусная имитация тембров древних китайских инструментов, подражание фольклорно-ритуальному ансамблю гонгов и барабанов *ши фань ло гу* с его архаичными оstinатными ритмическими паттернами.

Французские влияния проявляют себя интересно и изобретательно, тонко соединяясь с национальными чертами. Композитор постоянно обращается к программности на разных уровнях, как к характерному свойству академического музыкального искусства Китая и Франции. Охотно использует иллюстративность и звукоизобразительность в своей музыке, в сочинении «У син» апеллируя к изображению водной стихии, близкой и китайской художественной традиции, и французскому музыкальному искусству. Объединяет Чэнь и типичный для двух культур вкус к красочным тембрам, необычным инструментальным краскам и приемам звукоизвлечения. Композитор отмечал: «мессиановская любовь к цвету оказала на меня глубокое влияние, особенно на ... “Распустившиеся ирисы” и “У син”»¹⁶³. Миниатюризм и связанный с ним сюитный способ организации формы, предполагающий смену контрастных частей, также вполне вписывается в парадигму французской и китайской культур.

Обращение к авангардным приемам сочинения характеризует важный

¹⁶² Там же. С. 178.

¹⁶³ Цит. по: Greg Cahill. Political Turmoil & Personal Tragedy Inform Composer Qigang Chen's Emotional New Violin Concerto //Strings. October 16, 2019. <https://stringsmagazine.com/political-turmoil-personal-tragedy-inform-composer-qigang-chens-emotional-new-violin-concerto/> (дата обращения 3.03.2021).

этап творческой эволюции композитора, является неотъемлемой вехой на пути поиска неповторимого музыкального языка в 1990-х годах прошлого столетия. Можно проследить динамику в отношении композитора к западным техникам письма: от погружения и активного использования в последнем десятилетии XX века к большей избирательности в сочинениях нынешнего столетия.

Между тем в 1990-х годах также можно наблюдать различные подходы Чэнь Цигана к работе с авангардными методами композиции и различные варианты их взаимодействия с национальным музыкальным материалом. Так, например, в концерте для виолончели с оркестром «Отражение исчезнувшего времени» (1996) Чэнь Циган противопоставляет китайское и европейское начала. Рефрен рондообразной формы основан на очень известной традиционной мелодии для старинного инструмента *гуцин* «Песня о цветах сливы в трёх куплетах» («*Мэй хуа сань нун*»), принадлежащей Хуань И. Пентатонная тема проходит через все сочинение, расцветиваясь разными гармониями, полифоническими подголосками, оркестровыми красками¹⁶⁴. По признанию Чэнь, мелодия символизирует воспоминания о «прошедшем времени, детстве, любви, карьере и жизни»¹⁶⁵, отражает характерное для него музыкальное настроение — «тонкое, сентиментальное и меланхоличное»¹⁶⁶. Само название произведения отсылает к чувству ностальгии по «утраченному времени»¹⁶⁷.

Контрастные рефрену эпизоды, связанные с образами современного беспокойного, динамичного мира, композитор выражает при помощи разнообразных авангардных техник – ограниченной алеаторики, микрополифонии, сонористических кластеров и шумов, репетитивной

¹⁶⁴ См. об этом: Liwen Ding, 在巴黎音乐殿堂奏响的新乐章 [Новый звук из Парижа] // Народная музыка. 1998. no. 2 (июнь). P. 31.

¹⁶⁵ Цит. по: Ян Сунь. 余音绕梁的乐章 [Бесконечное движение] // Журнал Ляонинского института управления образованием, 2011. no. 1 (January). P. 104.

¹⁶⁶ Qigang Chen: Luan Tan, variations for orchestra. San Francisco Symphony Program notes. Accessed April 11, 2019. <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/C/Qigang-Chen-Luan-Tan,-Variations-for-Orchestra>. (дата обращения 04.05.2020)

¹⁶⁷ Кроме ассоциаций с названием романа М. Пруста «В поисках утраченного времени», возможны параллели с наименованиями некоторых миниатюр О. Мессиана: «Умершие мгновения», «Колокола тоски и слёзы прощания» из цикла «8 прелюдий для фортепиано».

техники. Композитор использует неклассические приемы звукоизвлечения на инструментах: игру у подставки и за подставкой у струнных инструментов, указывает солисту «отскочить смычком от струны без трения» (такт 14), предписывает, чтобы исполнители на духовых инструментах играли, вдвывая в инструмент воздух, но не издавая звука.

Отметим, что в своих интервью композитор высказывает в целом негативное отношение к периоду европейского послевоенного авангарда, обвиняя его представителей в отрыве от национального начала, природы и человеческих эмоций. Такое мнение кажется нам субъективным и не вполне справедливым, учитывая различную эстетическую направленность и практическое воплощение разных техник композиции. И если тотальный сериализм действительно был далек от творческих устремлений Чэнь Цигана, то возникшая в диалоге с сериализмом алеаторика, сонористика, репетитивный метод широко применялись китайским композитором на протяжении многих лет. Кроме того, в 1980-1990-е годы они уже утратили остроту новизны и служили многим авторам средством для воплощения их художественных идей.

Как и его современники Чэнь Циган пошел по пути синтеза европейских методов письма с китайскими национальными традициями. Музыкант опирался, в том числе, и на опыт своего учителя Ло Чжунжуна, который первым адаптировал серийность к китайской национальной почве. Например, в концерте для виолончели с оркестром «Отражение исчезнувшего времени» Чэнь выстраивает в рефренах хроматические звукоряды на основе сочетания двух пентатонных *гун*-ладов - $g a h d e / ges as b des es$ с полутоновым соотношением между собой. Подобный подход напрямую корреспондирует с методом Ло Чжунжуна: он конструировал двенадцатитоновые ряды из двух пентатонных сегментов (5+5), и дополнял их интервалом тритона¹⁶⁸. Отметим,

¹⁶⁸ См. об этом: Фань, Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02 /Юй Фань. – Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2019. – 243 с.

что прием Чэнь в целом менее строг, нежели у его учителя¹⁶⁹: музыкант не обращается непосредственно к строгой серийной технике, но использует приемы, сформировавшиеся в академической китайской музыке у поколения его учителей.

В сочинениях последних двадцати лет авангардные методы письма постепенно уступают место более демократичным средствам выразительности, часто напоминающим киномузыку композитора: расширенной тональности, развернутым мелодическим линиям, часто вокальной природы. Однако приемы композиции, корреспондирующие с явлениями китайской традиционной музыки (репетитивные ритмические паттерны *ло гу*, сонористические эффекты звукоизвлечения на национальных инструментах) в сочинениях Чэнь присутствуют до сих пор. При всех жизненных и творческих метаморфозах, Чэнь Циган остается верен национальным корням – музыкальным, театральным, философским.

¹⁶⁹ Nancy Yunwha Rao. Hearing Pentatonicism Through Serialism: Integrating Different Traditions in Chinese Contemporary Music // Perspectives of New Music. 2002 № 2 (40). P. 204.

Глава III. Традиции Пекинской оперы и влияние музыкального языка О. Мессиана в инструментальных сочинениях Чэнь Цигана 2000-х годов

3.1. «Мгновения Пекинской оперы» (2000/2004)

Пьеса для фортепиано соло «Мгновения Пекинской оперы» существует в двух редакциях: 2000 года (196 тактов) и расширенная версия 2004 года (242 такта), в которой композитор переработал кульминационную зону сочинения, добавив лирический фрагмент (15 тактов). В 2014 году Чэнь переложил сочинение для симфонического оркестра в жанре симфонической увертюры.

Синтез китайских и французских традиций представлен в пьесе ярче, нежели в сочинениях предшествующего десятилетия. Произведение написано в форме двойных вариаций: вступление, одновременное изложение двух тем, семь вариаций, связанных переходными разделами, и кода.

Уже во вступлении обращает на себя внимание свободный тип метроритмической организации. Композитор опирается на разновидность китайского метро-темпа *баньши* («модель метра») – медленный *саньбань*. Его выбор для цикла вариаций не случаен. Он связан с вариационной формой *баньцян ти* – системой, объединяющей метро-темпы *баньши* и «напевы» *цяндяо*. *Баньцян ти* строится по принципу последовательной смены метро-темпов от медленного к быстрому через постепенный процесс ускорения от раздела к разделу и возвращением к сдержанному темпу в конце. *Саньбань* относится к медленным свободным метро-темпам *баньши*, отсюда отсутствие акцентности, свободная времяизмерительная метрика, связанная с отказом от чередования сильных и слабых долей, и частое использование фермат.

Рис. 41. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Вступление. Тт. 1-2.



Тоже наблюдаем и в коде.

Рис. 42. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Заключительный такт 242.



Наряду с китайской традицией заметно проявляет себя влияние французской музыкальной культуры импрессионизма: движение «пустыми» параллельными квинтами, лидийский лад, прозрачная фактура, огромный диапазон, привносящий ощущение широкого пространства (три, а затем и четыре нотных стана), приглушенная динамика, выразительные авторские ремарки на французском языке («размыто», «пение»).

Рис. 43. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 239-241.

Musical score for measures 239-241. Measure 239 starts with a tempo marking of $\text{♩} = 72$ *fou* and a dynamic of *pp*. Measures 240 and 241 are marked *più lento Chantant* and *rit.*. The score features a treble and bass clef with various dynamics including *pp*, *smorzando*, and *ppp*.

Тема и симметричная контртема пьесы (темы I и II) проводятся одновременно, но что указывает сам композитор.

Рис. 44. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 3-4.

Musical score for measures 9-13. The tempo is marked $\text{♩} = 46$. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings *p* and *pp*. It features two themes, I and II, with a first ending bracket. The key signature changes from $\text{F}\sharp$ to C between measures 10 and 11.

Рис. 45. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 9-13.

espress. flou

pp

pp

II

♩ = 63 poco movendo

mp

p

p

В теме пьесы автор цитирует традиционную типовую мелодию *синсянь* («переходный фрагмент») (Н-А-Г-Е) из Пекинской оперы, которая обычно звучит в партии китайской скрипки *цзинху*. Ведущий инструмент оперного ансамбля, *цзинху* поддерживает разговорные диалоги и танцевальные эпизоды. Цитируемый Чэнь материал часто проходит в инструментальном сопровождении и может звучать достаточно свободно: варьироваться по масштабам, возникать в разных темпах, служить основой для

импровизационных соло с искусной орнаментикой. Возможно, композитора привлекла именно ее простота и гибкость, богатый потенциал для всестороннего вариационного развития.

При первом появлении во вступлении она проходит фрагментарно (четырёхнотный мотив), а затем целиком (тт. 9-11). Вторая тема экспонируется одновременно с первой и представляет собой поначалу точное, а затем варьированное ракоходное изложение - темы имеют разнонаправленное движение. Между тем вторая тема – тоже цитата известной мелодии *эрхуан юаньбань*, одного из типовых напевов Пекинской оперы *эрхуан*, происходящих из провинции Аньхой и характеризующихся яркой мелодией и задумчивым настроением. Типовая мелодия проходит в сдержанном двухдольном метро-темпе *юаньбань*.

Обе темы звучат в *fis юй*-ладу: *fis-a-h-cis-(e)*. Во вступлении они проходят в *юй*-ладах от тонов, находящихся в полутоновом соотношении: первая тема от *e* (E-G-A-H), вторая от *es* (Es-Ges-As-B), образуя терпкое насыщенное кластерное звучание. Полутоновые соотношения тем автор сохраняет и в процессе их вариационного развития, применяя малосекундовые сопоставления фраз и мотивов. В связующем разделе между 2 и 3 вариациями Чэнь сопоставляет *d юй*-лад и *es юй*-лад.

Рис. 46. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 63-65.



В 4 вариации - *fis юй*-лад и *g юй*-лад.

Рис. 47. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 114-115.



Среди упомянутых пентатонных ладов наиболее весомое место в сочинении занимают *fis юй*-лад (звучит в кульминации) и *es юй*-лад (завершает произведение).

Минорная окраска *юй*-лада приближает тему I к мелодическому стилю *сипи*, характеризующему Пекинскую оперу. Гармоническое наполнение темы своеобразно: оно включает в себя чистые квинты, квинты и большие секунды, характерные для настройки инструмента *пипы* (A-D-E-A) и образующие кварто-квинто-секундовые *пипа*-аккорды. По замечанию исследователя Пэн Чэна: «В отличие от европейской классической аккордики, созвучия, образованные на основе пентатоники, чаще всего имеют нетерцовую структуру, вплоть до формирования пентатонических “кластеров”»¹⁷⁰.

Пентатоника пронизывает весь интонационный строй произведения, формируя не только тему и вариации, но также связующие разделы. Например, в т.154 восходящее движение шестнадцатыми в правой руке построено на смене пентатонных тетракордов.

Рис. 48. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 154-155.



¹⁷⁰ См. об этом: Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/ Пэн Чэн. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2011. – 301 с.

Между тем, тема I окрашена и в целотоновые тона, сближающие китайские и французские ладовые традиции (аромат фригийского лада привносит звук *dis* (VI#), в китайской ладовой системе его появление свидетельствует о гептатоническом ладе *чжэнишэн* от звука *а* с высокой IV степенью).

Совершенство темы I, наиболее важной для тематического развития пьесы, усиливается благодаря ее абсолютно симметричному интервальному строению:

cis	h	a	fis	a	h	cis	dis	cis	h	a	fis	a	h
-----	---	---	-----	---	---	-----	------------	-----	---	---	-----	---	---

Осью симметрии выступает звук *dis*, а вторая половина темы является точным ракоходом первой.

Чэнь сам маркирует темы в нотах сочинения, акцентируя внимание на основном тематическом материале, подвергающемся интенсивному развитию посредством фрагментации, орнаментации, расширения, транспонирования. Уже в 11 такте тема проходит в увеличении (четвертными длительностями), господствует свободная времяизмерительная метрика, тема I перемещается в нижний пласт фактуры (вертикально-подвижной контрапункт), в теме II голоса также меняются местами – параллельные квинты оборачиваются параллельными квартами, интервалы варьируются, кроме того, тема II транспонируется на полтона вниз.

Автор активно прибегает к разнообразным методам работы с тематизмом, среди которых выделяются приемы, инспирированные знакомством с музыкой Мессиаана – в частности, в сфере ладогармонической организации.

В своем труде «Техника моего музыкального языка» французский классик рассуждает о красочности гармонии Дебюсси, отмечая любовь композитора к неаккордовым звукам, не имеющим «ни подготовки, ни разрешения, без особенного выразительного акцента, которые спокойно входят в состав аккорда, меняя его окраску, придавая ему пикантность, новый

аромат. Эти звуки сохраняют характер вторжения, дополнения: пчела на цветке! Однако они имеют определенное право гражданства в аккорде – либо потому, что они обладают той же звучностью, что и та или иная классифицированная апподжиатура, либо потому, что они происходят из обертонов основного тона. Это – добавочные звуки»¹⁷¹.

Мессиа́н обращает внимание на добавочную сексту, рассматривая ее как дополнительный звук в мажорном трезвучии («совершенном аккорде»), доминантовом септаккорде и нонаккорде, а также выделяет увеличенную кварту: неразличимый, но неотъемлемый обертоновый призыв. Обогащая созвучие при помощи дополнительных звуков, автор получает «совершенный аккорд» - B35+6+4#. Чэнь Циган обращается к нему в зоне кульминации (тт. 233-237): мажорное трезвучие ges-b-des появляется с добавочными звуками сексты (es) и повышенной кварты (с):

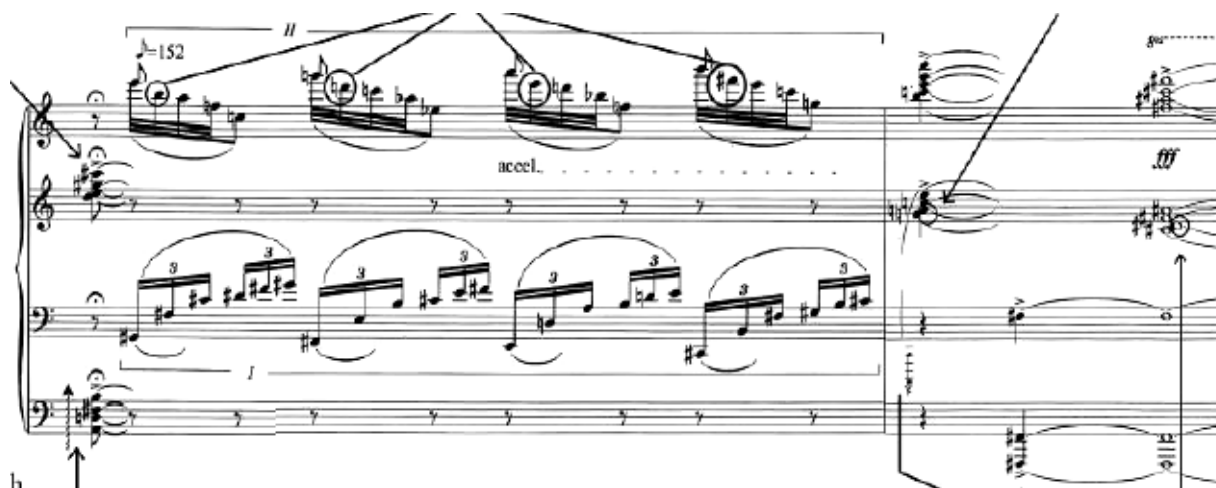
Рис. 49. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Такт 233.



Далее в тт. 236-237 на мажорный квартсекстааккорд a-d-fis с добавочной секстой h в басу накладывается малый мажорный секундааккорд с сектой d-e-gis-cis. И, наконец, мажорный квартсекстааккорд g-c-e появляется с секстой a, а ярко «сияющее» на fortissimo (fff) мажорное трезвучие fis-ais-cis «обогащается» секстой dis.

Рис. 50. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 236-237.

¹⁷¹ Мессиа́н. О. Техника моего музыкального языка. Перевод и комментарии М. Чебуркиной. Научная редакция доктора иск., проф. Ю.Н. Холопова. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1995. 124 с. С. 67.



Мажорные созвучия от с и от f^{is} соотносятся между собой так, как описано в книге Мессиана: «между фа-диезом и до возникнет тяготение, стремящееся разрешить один звук в другой»¹⁷².

Еще один мессиановский прием - метод «смены регистра», при котором «низкие звуки темы переходят к крайне высоким, высокие – к крайне низким, в резких скачках»¹⁷³. Яркий пример демонстрируют уже первые такты вступления, «скрывающиеся» в едва слышимых басовых созвучиях тему I в f^{is} юй-ладу: cis-h-a-fis (см. Рис. 41).

В кульминации преобразенный «пролог» будет звучать на fortissimo – мощно и ярко.

Рис. 51. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Т. 234.

¹⁷² Мессиа́н, О. Техника моего музыкального языка. С. 67.

¹⁷³ Там же. С. 47.

В последнем такте сочинения тема I «растворяется» на pianissimo.

Прием «смены регистра» обнаруживаем также в первой вариации.

Рис. 52. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Вариация I. Тт. 20-35.

Далее двухтактовая фраза в правой руке (тема I) подвергается последовательному варьированию с постепенным диминуированием, измельчением длительностей, в результате которого тема «рассыпается» в прихотливых орнаментальных фигурациях и становится практически неузнаваемой. В левой руке тема сохраняет свое интонационное и метроритмическое наполнение, но каждое новое проведение отмечено транспонированием на полтона вверх (d-dis-e-f-fis-g-a), что приводит к постепенному сближению двух линий и рождает терпкие параллелизмы, усиленные близким тесситурным расположением.

Техника орнаментации близка традиционной китайской инструментальной музыке, подобные приемы орнаментирования мелодии

можно обнаружить в музыке для флейты *дицзы* и скрипки *эрху*. Владение навыками импровизации, украшения темы были необходимым условием признания китайского музыканта профессионалом.

Еще одним принципом развития, описанным в книге О. Мессиана «Техника моего музыкального языка», стал прием «мелодического развития путем дробления»¹⁷⁴ (*elimination* – «исключение», «вычленение»). По замечанию французского мэтра: «Этот прием является основой всей тематической жизни. Он заключается в повторении фрагмента темы с последовательным изъятием из него части звуков, вплоть до сосредоточения на самом себе, сокращения до схематичного зерна, деформированного в результате борьбы, в результате кризиса»¹⁷⁵.

Чэнь Циган также активно использует этот метод, в частности, в переходных разделах, связывающих вариации. Так, после вариации I (в связующем разделе) от первой темы в правой руке остается лишь заключительный секундовый ход, на фоне репетитивного повторения которого активно развивается начальная восходящая тетраховдовая фраза второй темы.

Рис. 53. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 34-43.

¹⁷⁴ Мессиан. О. Техника моего музыкального языка. С. 45.

¹⁷⁵ Там же. С. 45.

Композитор сжимает пружину развития, сокращая количество долей в такте – от 4/4 до 2/4 и подвергая тему II последовательному транспозиционному восхождению по секундам – от f, g, a, h, c, d. Исследователи усматривают во взаимодействии движения в правой и левой руке влияние театральной пластики актеров Пекинской оперы. Нижний пласт вызывает ассоциации со статичными жестами, в то время как краткие фразы в верхнем пласте фактуры имитируют быстрые танцевальные движения.

Метод «мелодического развития путем дробления» наблюдаем также в связующем разделе между вариациями 5 и 6: после проведения темы II в стилистике, близкой ударным инструментам группы *учан*¹⁷⁶ ансамбля

¹⁷⁶ Состав ансамбля Пекинской оперы включает в себя две группы музыкантов - *вэньчан* («гражданская сцена») и *учан* («военная сцена»). *Вэньчан* включает в себя струнные и духовые инструменты и сопровождает пение и декламацию солистов, *учан* вбирает в себя ударные инструменты, звучащие во время исполнения сцен пантомимы, битв и акробатики. Если медленное вступление соотносится со стилем *вэньчан*, то быстрые вариации ближе манере исполнения *учан*. Также отметим характерный для пьесы ямбический мотив, состоящий из двух шестнадцатых длительностей, завершаемых одной восьмой с ходом на большую секунду вверх и возвращением к инициальному тону: он типичен для партии *цзинху* – ведущего инструмента группы *вэньчан* – часто дублирующей пение солиста.

Пекинской оперы, с акцентированным выделением звуков темы (*martellato*), автор вычленяет восходящий квартовый оборот, развивает его посредством повторения и трансформации (на смену чистой кварте приходит увеличенная) и «растворяет» в ровном потоке фигураций шестнадцатыми длительностями.

Рис. 54. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 179-187.

The image displays a musical score for the piece 'Momenents of the Peking Opera' by Chen Cigan, covering measures 179 to 187. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system shows measures 179 and 180, featuring a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The right hand plays a series of accented chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system covers measures 181 to 182, continuing the melodic and harmonic development. The third system covers measures 183 to 184, showing a transition in the right hand's melody. The fourth system covers measures 185 to 187, where the right hand features a melodic line with a slur over measures 186 and 187, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the fourth system.

Наиболее сложный прием, связанный с полиритмией и инспирированный открытиями Мессиаана, находим в главной кульминации сочинения (тт. 232-235). Автор соединяет в контрапункте тему I и тему II, но усложняет ритмическое взаимодействие голосов. В такте 232 темы проходят в увеличении в горизонтально-подвижном контрапункте: в правой руке тема I звучит четвертными длительностями, а в левой руке тема II - половинными. При этом тема I вступает на шестнадцатую долю позднее темы II. Сложное ритмическое соотношение голосов потребовало детальной «мессиаановской» записи посредством синкоп. Кроме того, темы дополняет третий пласт фактуры – квинтовая педаль d-а, состоящая из половинных длительностей, вступающих на четверть позднее басовой темы II. Поскольку темы изначально лишены регулярной акцентности, Чэнь снимает тактовые черты, обращаясь к временизмерительному метру.

В следующем такте (т. 233, ремарка «Grandioso»¹⁷⁷) автор выстраивает канон на теме II: в басу тема проходит выдержанными басовыми педалями по $5/8$ ($5/8+5/8+5/8+7/8+2/8$), в правой руке, со сдвигом в одну восьмую, звучит тема I в измененном неоднородном ритме – $2/8+3/8+2/8+3/8+2/8+3/8+2/8+4/8$. Работа с темами напрямую корреспондирует с мессиаановским приемом «увеличения с помощью добавления точки»¹⁷⁸. В «Таблице некоторых форм увеличения и уменьшения ритма» Мессиаан, в числе других, называет способ «добавления четвертой части длительности», что соотносится с изменениями в теме II ($4/8+1/8$), а также указывает на «добавление точки (или добавление половины длительности»¹⁷⁹), что соотносится с изменениями в теме I ($2/8+3/8$).

Далее, в такте 232 автор вновь сводит темы в горизонтально-подвижном контрапункте: правая рука озвучивает четвертями тему II, в левой руке проходит тема I, «с опозданием» на $1/16$ и «с изъятием четвертой части

¹⁷⁷ В сочинениях Чэнь ремарки как правило необычны, оригинальны, изобретательны, уточняют характер, эмоциональное настроение образа. Например, *Luminoso* («светящийся») перекликается с синестетическими названиями Мессиаана, его восприятием звука и цвета в единстве.

¹⁷⁸ Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. С. 16.

¹⁷⁹ Там же. С. 16.

длительности»¹⁸⁰ (3/16 вместо четвертей). Кульминация отмечена мощной динамикой *fortissimo*, многослойной «органной» фактурой, напоминающей Дебюсси и Равеля (три и даже четыре нотных стана) с глубокими акцентированными «колокольными» басами, объемностью звучания, связанной с огромным многооктавным диапазоном, «скрябинской» ремаркой «Grandioso». «Микросдвиги» фактурных пластов относительно друг друга (на 1/16 и 1/8) способствуют эффекту их автономности, полиметрического наложения.

Рис. 55. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 232-235.

¹⁸⁰ Там же. С. 16.

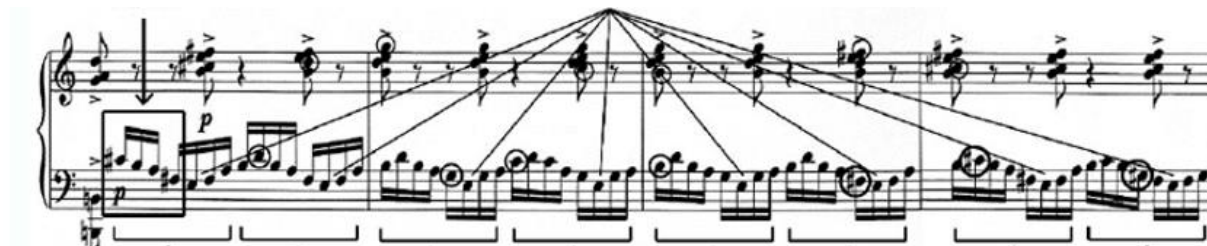
The image shows a musical score for piano, measures 232-234. Measure 232 is marked "Grandioso" and "rit.". Measure 234 is marked "ad lib." and "Prologue". The score shows complex piano textures with multiple voices and dynamic markings like "ff" and "accel.". There are also markings for "seu" and "V" (accents) throughout the passage.

В 5 вариации тема I проходит в уменьшении шестнадцатью длительностями, непрерывно «перекрашиваясь» в различные пятиступенные лады от е, причем порядок смены ладовых красок соответствует зеркальному принципу строения темы:

е	е	е	е	е	е	е	е
чжи-	шан-	юй-	цзюе-	юй-	шан-	чжи-	гун-
лад	лад	лад	лад	лад	лад	лад	лад

Подобные методы развития мелодии часто используется в традиционной китайской музыке.

Рис. 56. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 157-160.



Влияние французской традиции, творчества Дебюсси и Мессиана проявляет себя в ладогармонических и оркестровых эффектах – приоритете фонизма, красочности звучания, внимании к тембровой составляющей музыкального образа, выдержанным гармоническим педалям, аккордовым параллелизмам. Пентатоника и связанные с ней интервалы большой секунды, чистой квинты и квинты играют огромную роль в традиционной китайской музыке. Во многом приоритет этих созвучий обусловлен особенностями настройки национальных инструментов: например, *pipa* – А-D-E-A, двухструнная скрипка *цзинху* обычно настраивается по квинтам G-D, C-G или А-Е. В пьесе автор также сосредотачивает свое внимание на совершенных консонансах, выводя на первый план движение параллельными квинтами (экспозиция тем), параллельными квартами:

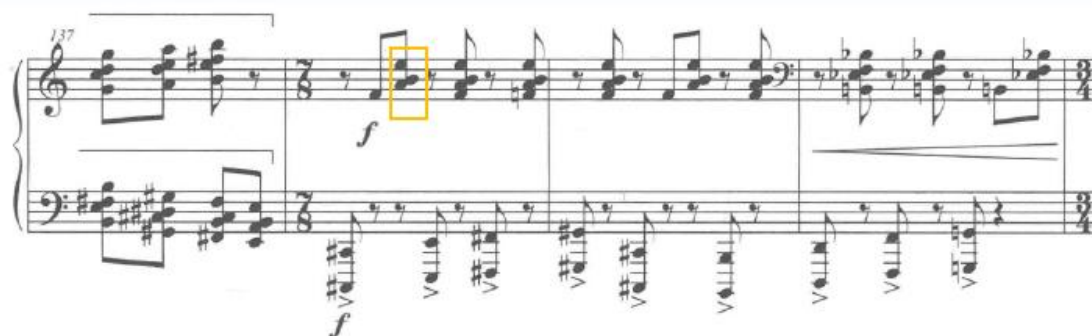
Рис. 57. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 63-68.

Автор выстраивает квартаккорды и квинтаккорды с обязательным участием больших секунд: резко звучащие в тесном расположении, они имитируют тембр китайского барабана – важнейшего участника ансамбля Пекинской оперы. Рис. 58. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 101-110.

Созданию национального колорита также способствует постоянная смена метра.

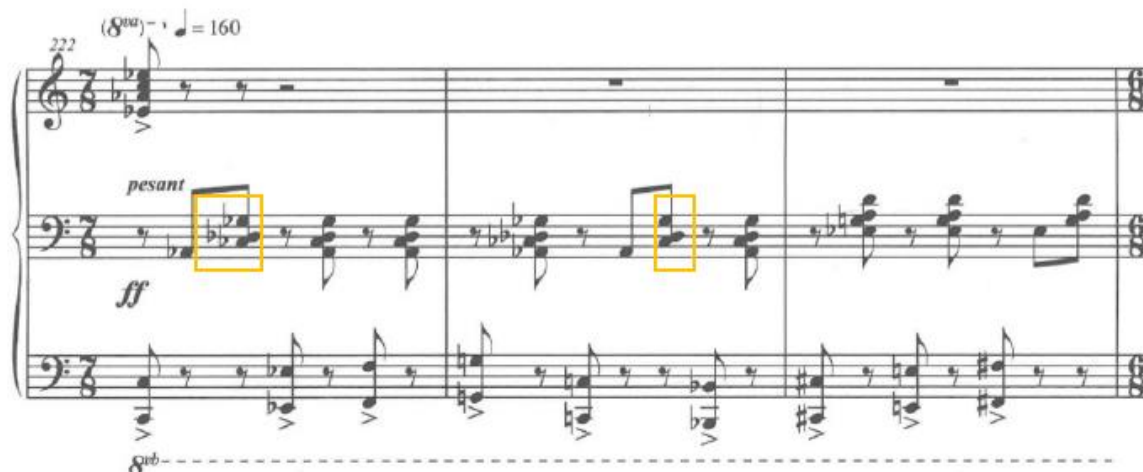
В связующем разделе между 4 и 5 вариациями в басу развиваются элементы темы II, проходящие звучными октавными унисонами на *fortissimo* в размере 7/8. Их сопровождают синкопированные квартоквинтовые созвучия с терпкими большими секундами. Квинты а-е вызывают ассоциации со звучанием верхних струн *пины*.

Рис. 59. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 137-140.



Близкий пример находим в 7 вариации: развитие темы II сопровождают квартоквинтовые созвучия с большими секундами.

Рис. 60. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 222-224.



Пина-аккорды, состоящие из двух чистых кварт, разделенных большой секундой (настройка инструмента А-D-E-A), пронизывают все сочинение, появляясь уже во вступлении в момент изложения основных тем. Далее они проходят в череде вариаций. Например, акцентированные отрывистые *пина*-

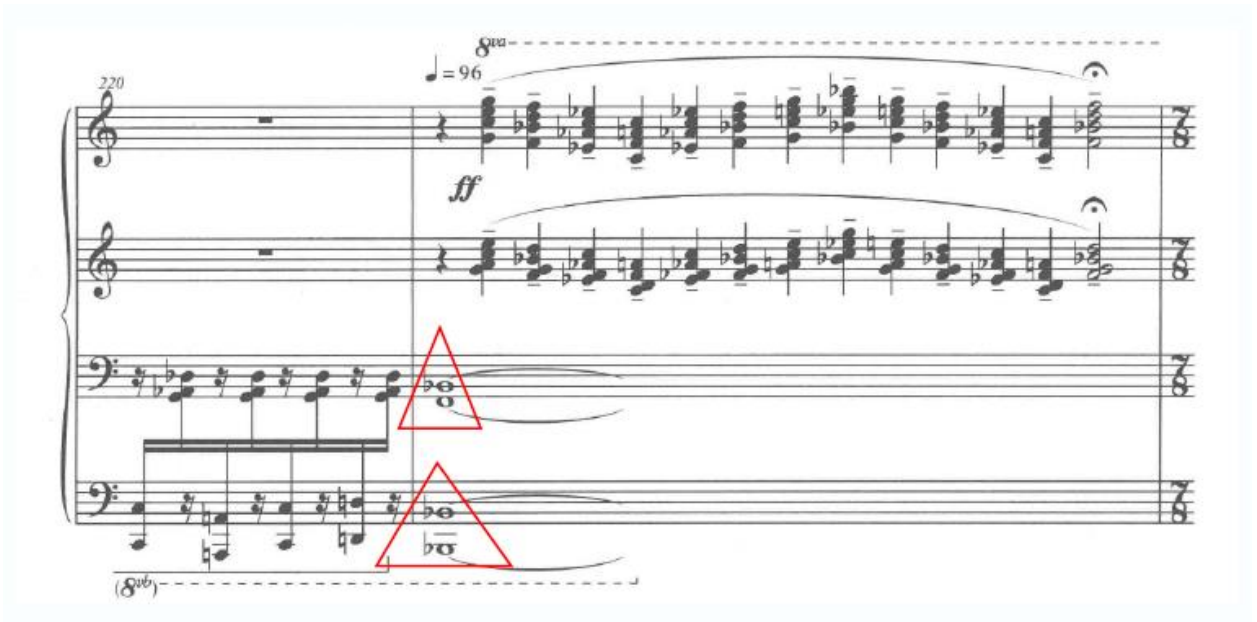
аккорды в правой руке (вариация III), сопровождающие движение параллельными квинтами в левой руке в причудливо смешанном метре, напоминают тембр ударных в сценах боя Пекинской оперы. Их характеризует нерегулярный метр, быстрый темп и плотные аккордовые кластеры.

Рис. 61. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 85-93.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Moments of Peking Opera' by Chen Cigan. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system is marked with a measure number of 85 and a rehearsal mark (8^{ma}). The second system is marked with 89 and (8^{ma}). The third system is marked with 91 and (8^{ma}). The music is characterized by dense, complex chordal structures in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, often featuring parallel intervals and a mix of time signatures.

Кульминации в пьесе отмечены органичным разрастанием фактурных пластов, глубокими педальными басами и параллельным движением плотных аккордов, напоминающих прелюдию «Затонувший собор» Дебюсси.

Рис. 62. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тема I. Тт. 220-221.



На вершине кульминации на смену параллельным квартсекстаккордам и секундаккордам приходят параллельные *nina*-аккорды:

Рис. 63. Чэнь Циган. Мгновения Пекинской оперы. Тт. 229-231.



Таким образом, пьеса «Мгновения Пекинской оперы» продемонстрировала глубокое проникновение Чэнь Цигана в специфику двух близких ему культур – китайской и французской. Многогранно проявляет себя влияние Пекинской оперы: система метро-темпов *баньши*, пентатонные лады, заимствование типового интонационного материала, имитация тембров традиционных инструментов оркестра. От «интуитивных» аллюзий на китайскую оперу в «Экстазе II» Чэнь пришел к точному и всестороннему отражению ее сущностных черт.

Вместе с тем произведение отразило основательное погружение композитора во французское искусство XX столетия – красочные ладогармонические и оркестровые эффекты, близкие импрессионизму

Дебюсси и, особенно, тонкости музыкального языка Мессиана. Помимо конкретных параллелей с приемами учителя, отметим строго рациональные методы письма, характеризующие стиль композитора и отличающие его произведения предшествующих лет. В «Мгновениях Пекинской оперы» ключевым выступает принцип симметрии, проявляющий себя на уровне интонационной и ладовой архитектоники.

3.2. «Эрхуан» (2009)

«Эрхуан» - одночастный концерт для фортепиано с оркестром. Концерт основан на второй теме сочинения «Мгновения Пекинской оперы» - мелодии *эрхуан юаньбань*. Она носит ностальгический характер и связана у композитора с воспоминаниями о прошлом, о его семье. Хотя в центре внимания музыканта много лет была европейская музыка, он хранил в памяти напевы Пекинской оперы, любимые его отцом. Если в пьесе «Мгновения Пекинской оперы» тема развивалась в контексте хроматичной, остро диссонантной музыкальной ткани, то в концерте «Эрхуан» она сопряжена с мягкими гармоническими красками, подчеркивающими красоту изысканной и печальной темы. В этом сочинении также переплелись традиционные национальные и французские стилистические элементы.

Опора на традиционную китайскую культуру – неотъемлемая часть творческого процесса композитора. В этом сочинении Чэнь бросил себе вызов: «Жителю Востока гораздо труднее выразить свои чувства на фортепиано, нежели на скрипке или духовых инструментах, потому что микротоны, преобладающие в восточной музыке, не могут быть воспроизведены на фортепиано... Пентатонные темы пронизывают мистические интермедии этой красочной пьесы, ударная природа которой напоминает гонги и тарелки

Пекинской оперы»¹⁸¹. Национальное начало проявляет себя на разных уровнях: в обращении к пентатонике, метроритмической системе, в имитации симфоническим оркестром тембров традиционных китайских инструментов, в уподоблении виртуозных пассажей фортепиано ударным инструментам, солирующим в сценах боевых искусств Пекинской оперы.

Напев *эрхуан* ведет свое происхождение из *хуэйдяо* – регионального театра провинции Аньхой. Мелодии *эрхуан* лирические и печальные, что типично для стиля музыки южного Китая. Как правило, они звучат в эмоциональных патетических разделах Пекинской оперы. Напев *сини* уходит корнями в *цинъюань* – региональный театр провинции Шаньси. Мелодии *сини* живые и веселые. Каждый стиль обладает характерными мелодическими особенностями и опирается на пентатонные лады. Вместе *эрхуан* и *сини* образуют систему *пихуанцян* Пекинской оперы¹⁸².

В оркестре тон настройке инструментов задает двухструнная скрипка *цзинху*. В аккомпанементе напевов *эрхуан* верхняя струна *цзинху* настраивается на II ступень, нижняя – на V ступень, образуя чистую квинту. В аккомпанементе напевов *сини* верхняя струна *цзинху* настраивается на III ступень, нижняя – на VI ступень, также образуя чистую квинту. Все напевы строятся на основе пентатоники.

Чэнь Циган характеризует форму концерта как вариационную. По замечанию композитора, тема основана на типовой мелодии *эрхуан юаньбань*. В ее основу лег мелодический фрагмент арии *эрхуан го мэнь*. В ариях *эрхуан го мэнь* большую роль играет сольное инструментальное сопровождение, выходящее на первый план в интерлюдиях. Главное место в аккомпанементе занимают струнные инструменты – скрипки *цзинху* и *эрху*, озвучивающие напев, который они могут свободно орнаментировать.

¹⁸¹ Цит. по: Funa, Wang. Beijing opera elements in Qigang Chen's piano concerto Er Huang. A Dissertation of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. – USA, Hattiesburg: The University of Southern Mississippi, 2017. – 66 p. P.33.

¹⁸² *Эрхуан* и *сини* образуют систему напевов *пихуан*.

По мнению Т. Б. Будаевой, «напев *сипи* в своем базовом инструментальном варианте, используемом в качестве вступления к ариям, всегда звучит в пятом ладу “юй” (оканчивается на 6-й ступени), а напев *эрхуан* звучит в четвертом ладу “чжи” (оканчивается на 5-й ступени)»¹⁸³. Напев *эрхуан го мэнь* звучит в г чжи-ладу (G-A-C-D-E) и имеет трехчастную структуру, начинаясь и завершаясь одной и той же мелодической фразой.

Рис. 64. Напев *эрхуан го мэнь*.



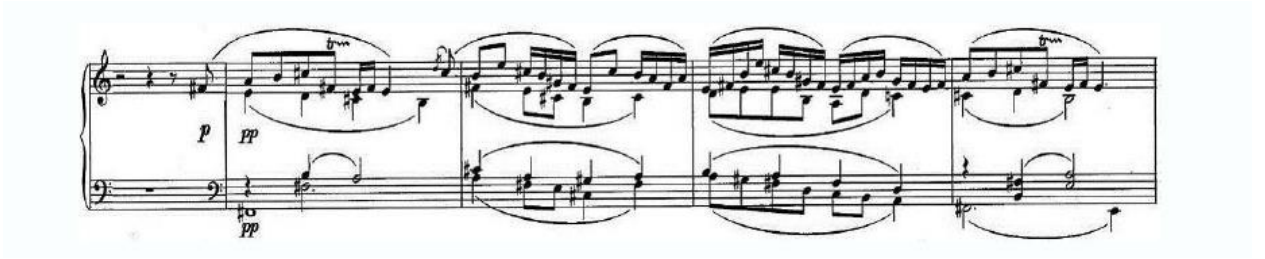
Чэнь сохраняет двухдольность оригинального напева *эрхуан го мэнь* и записывает мелодию в размере 4/4, что привносит ощущение более широкого дыхания. Сначала тема концерта проходит четвертными нотами в г чжи-ладу, затем в уменьшении восьмыми нотами в е чжи-ладу (E-Fis-A-H-Cis).

Рис. 65. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 41-46.



Рис. 66. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 89-93.

¹⁸³ Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: автореферат дис. ... канд. искусств. – М., 2011. – 29 с. С. 11-12.



Напевы *баньцян ти* развиваются в вариационной форме, в которой интенсивному развитию подвергаются метроритмическая и темповая стороны, отраженные в системе метро-темпов *баньши*. Как правило разделы следуют в таком порядке: *даобань* (вступительный) – *саньбань* (свободный метро-темп) – *маньбань* (медленный) – *куайбань* (быстрый) – *маньбань* (медленный) – *саньбань* (свободный метро-темп)¹⁸⁴. В своем концерте Чэнь в целом следует логике смен *баньши*.

Темповые сдвиги в концерте «Эрхуан»

Такты	Название разделов
1-40	<i>Даобань</i> (вступление)
41-56	<i>Саньбань</i> (свободный темп)
57-89	<i>Маньбань</i> (медленный темп)
90-108	Ускорение темпа к <i>куайбань</i>
109-170	<i>Куайбань</i> (быстрый темп)
171-190	<i>Маньбань</i> (медленный темп)
191-210	<i>Маньбань</i> (медленный темп) вариант
211-234	<i>Саньбань</i> (свободный темп)

Концерт открывает раздел *даобань* – свободное вступление, построенное на ключевых интонациях напева *эрхуан го мэнь*. В первых тактах в партии фортепиано завуалированно проходит начальная фраза оригинала. Солист эхом повторяет фразы на *pianissimo*, погружая слушателя в

¹⁸⁴ См. об этом: Alan R. Thrasher. *Qupai in Chinese Music: Melodic Models in Form and Practice*. New York: Routledge, 2016. 230 p. P. 46.

медитативную атмосферу. Характерные для автора выразительные ремарки описывают не только безмятежный образный мир музыки («исполнитель должен быть очень спокоен, как будто медитируя»), но и выразительные приемы («эхо, как будто играет другой пианист»).

Рис. 67. Чэнь Циган. Эрхуан. Партия фортепиано. Тт. 1-8.

Саньбань принадлежит к свободным метро-темпам *баньши*, в которых господствует времяизмерительная метрика, на которую как правило указывает специальный знак 卩 в оригинальной партитуре Пекинской оперы. Однако Чэнь Циган предпочитает традиционную для европейской музыки акцентную ритмику с тактовыми чертами и чередованием сильных и слабых долей, аккуратно фиксируя постоянную смену метра и темпа (5/4, 4/4, 2/4).

Концерт насыщен интенсивной мотивной работой. Почти каждый мотив концерта «Эрхуан» тесно связан с основной темой, которая без украшений в первоизданном виде проходит только один раз в тт. 27-32. Плотный мотивный комплекс в «Эрхуан» ведет свое происхождение от двух источников: от *баньцянь* Пекинской оперы и идей О. Мессиана. В «Эрхуан» эти две традиции сосуществуют и взаимодействуют друг с другом.

Система *баньцянь ти* как правило определяет не только метроритм и мелодику напевов, но также их форму. Главным принципом развития выступает варьирование, при этом каждое следующее возвращение темы отмечено возрастающим количеством орнаментики и изменением темпа. Таким образом, вследствие интенсивного использования украшений, тема масштабно разрастается при этом проходя традиционный круг темповых

сдвигов¹⁸⁵. В каждом разделе тема меняется масштабно, метроритмически и интонационно, расширяясь за счет мелодической орнаментики.

Впервые основная тема полностью проходит в партии фортепиано в разделе *даобань* (тт. 27-32) четвертными нотами. В разделе *саньбань* (т. 40) она возвращается с несколькими мелодическими украшениями и более изысканным ритмом. В переходном разделе (т. 90) обращает на себя внимание ее ритмическое разнообразие в условиях темпового сдвига. Окончательной эволюции основная тема достигает в кульминационном разделе *маньбань* (тт. 172-190): она подвергается мелодическим, метроритмическим и масштабно-синтаксическим изменениям. По мере развития мелодия постепенно разрастается.

Рис. 68. Схема проведения основной темы в концерте «Эрхуан».

The image displays four staves of musical notation for piano, illustrating the evolution of a main theme. The first staff, labeled 'pno.' and starting at measure 27, shows a melodic line in 4/4 time with a green bar underneath. The second staff, starting at measure 40, shows the theme with a blue circle around a note and a green bar below. The third staff, starting at measure 45, shows the theme with a blue circle around a note and a green bar below. The fourth staff, starting at measure 89, shows the theme with a blue circle around a note and a green bar below.

¹⁸⁵ См. об этом: Ван, Жэньюань. Пекинская опера в образцовой опере. Пекин: Издательство Народная музыка, 1999. 汪人元, 京剧“样板戏”音乐论纲, 北京: 人民音乐出版社, 1999; Чжан, Юньцин. Анализ музыки в Пекинской опере. Пекин: Центральная консерватория музыки, 2011. 张云青, 《京剧音乐研究》, 北京: 中央音乐学院出版社, 2011.



Рис. 69. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 172-190.



Напомним, что многие традиционные китайские инструменты, входящие в состав оркестра Пекинской оперы, настроены на чистую квинту, чистую кварту или большую секунду. В концерте Чэнь западный инструментарий имитирует характерные тембры и особенности настройки оперного ансамбля.

Первые педальные аккорды у солиста сотканы из характерных пентатонных интонаций чистых кварт, квинт, малых терций и больших секунд: 1 аккорд – а-с-d-e-g, 2 аккорд – d-g-h-e. Басовые тоны аккордов образуют интонацию чистой квинты – а-d – интервал настройки струнных инструментов *цзинху* и *эрху* в ансамбле Пекинской оперы.

Рис. 70. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 1-4.

С квинты начинаются несколько разделов сочинения. Например, в начале раздела *саньбань* проведение темы солистом открывается мягким

аккордом струнных, настроенным по интервалам чистой квинты и кварты: f-c-a-d.

Рис. 71. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 40-46.

Кварто-квинтовые интонации и трихорды проникают также в партию солиста.

Рис. 72. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 111-112.

Квартовые интонации ассоциируются с настройкой *пипы* и *саньсяня*.

Интерес к совершенным консонансам был инспирирован не только китайской культурой, но также и французскими влияниями. Отзвуки долго выдерживаемых педальных тонов средневековых органумов, движение параллельными квартами, квинтами и октавами, квартаккорды и квинтаккорды можно обнаружить в любимых Чэнь Циганом фортепианных сочинениях Дебюсси и Равеля.

Еще одним характерным интервалом китайской музыки является большая секунда. У старинных традиционных инструментов струны изготавливались из шелка, они были очень мягкие, хрупкие и эластичные, не могли долго держать строй, поэтому в ансамбле Пекинской оперы настройка

инструментов не имела большого значения, на первом месте всегда выступал ритм.

Ритмическая организация концерта также обнаруживает влияние традиции Пекинской оперы. Характерной особенностью ее оркестра является опора на ритмические паттерны в партии ударных инструментов (гонгов и барабанов *ло гу*), сопровождающие те или иные сценические ситуации, либо звучащие во вступлении, инструментальных интерлюдиях, хореографических номерах. «Коллекция», состоящая из более чем ста паттернов, образует систему *логу дянь цзы*.

В концерте «Эрхуан» композитор обращается к паттерну *цзи-цзи-фэн*, который помогает выстроить длительное нарастание к кульминации (от т. 94 в переходном-связующем разделе к т. 171 в начале медленного раздела *маньбань*). *Цзи-цзи-фэн* буквально переводится как «порыв ветра» и представляет собой постепенно ускоряющееся ритмическое остинато гонгов и барабанов для создания напряженной атмосферы. Чэнь Циган уже обращался к паттерну *цзи-цзи-фэн* в кульминации «Лирической поэмы II» для баритона и камерного ансамбля, где выстроил плотную полиритмическую ткань, сотканную по вертикали из остинатных ритмически однородных паттернов мелкими длительностями.

В концерте «Эрхуан» *цзи-цзи-фэн* рассредоточен в нескольких разделах произведения для создания единой волны движения к генеральной кульминации. Возрастает остинатность в различных пластах фактуры, увеличивается количество акцентированных нот.

Рис. 73. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 95-98.



Тт. 105-107.

12

Musical score for measures 105-113. The score includes parts for Flute 1 (Fl 1), Oboe 1.2 (Ob 1.2), Clarinet 1 (Bb) (Cl 1 (Bb)), Clarinet 2 (Eb) (Cl 2 (Eb)), and Bassoon 1 (Bsn 1). The Flute 1 part begins at measure 105 with a dynamic marking of *mp* and a sixteenth-note pattern. The Oboe 1.2 part begins at measure 107 with a dynamic marking of *p* and a sixteenth-note pattern. The Clarinet 2 part begins at measure 105 with a dynamic marking of *p* and a sixteenth-note pattern. The Bassoon 1 part is silent throughout this section.

ТТ. 111-113.

Musical score for measures 111-113, Pno Solo. The score is for Piano Solo. The right hand features a sixteenth-note pattern with a dynamic marking of *p*. The left hand features a sixteenth-note pattern with a dynamic marking of *p*.

ТТ. 141-142

Musical score for measures 141-142, Pno Solo. The score is for Piano Solo. The right hand features a sixteenth-note pattern with a dynamic marking of *mp* and the tempo marking *scherzando*. The left hand features a sixteenth-note pattern with a dynamic marking of *mp*.

ТТ. 155-157

Musical score for measures 155-157, Pno Solo. The score is for Piano Solo. The right hand features a sixteenth-note pattern with a dynamic marking of *f* and the tempo marking *marcato*. The left hand features a sixteenth-note pattern with a dynamic marking of *p*.

ТТ. 161-163

Musical score for measures 161-163, Pno Solo. The score is for Piano Solo. The right hand features a sixteenth-note pattern with a dynamic marking of *p*. The left hand features a sixteenth-note pattern with a dynamic marking of *p*.

Тт. 167-168.



Тт. 169-172.

В концерте композитор использует краски симфонического оркестра для подражания тембрам национальных китайских инструментов. Акробатические сцены боя и танцы занимают важное место в Пекинской опере. В хореографических эпизодах инструментальное сопровождение выходит на первый план. Основную нагрузку берут на себя ударные инструменты, отвечающие за метроритм (ударные инструменты играют доминирующую роль в традиционном Пекинском оперном ансамбле). Например, в переходном разделе (тт. 109-132) «Эрхуан» движение секстолями тридцатьвторых длительностей в партии фортепиано имитирует тембр маленького барабана Пекинской оперы, который обычно звучит в ритмически важных фрагментах в быстром темпе.

Барабаны как правило сопровождают трещотки: на этих инструментах, играет один исполнитель – *гуши* – «мастер барабанов». Акцентированные ноты в непрерывном остинатном движении секстолями в правой руке подражают звуку трещоток.

Рис. 74. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 119-121.



В такте 110 яркие и звонкие восьмые ноты, сопровождающие группы секстолей тридцатьвторыми в правой руке, используются для имитации гонгов ансамбля Пекинской оперы.

Рис. 75. Чэнь Циган. Эрхуан. Т.110.



В тт. 111 и 112 репетитивное движение шестнадцатыми нотами похоже на звук тарелок.

Рис. 76. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 111-112.



Чэнь всецело использует потенциал западного инструментария: струнные инструменты приносят большую чувственность и певучесть, духовые – придают объемность симфоническому звучанию, усиливают мощь и динамический уровень. Интерес к тембру деревянных духовых и к звучанию валторны отражает влияние французской оркестровой традиции. Ударные инструменты – тарелки и гонги – подражают ударным ансамбля Пекинской оперы.

Опора на китайские национальные оперные традиции сочетается с претворением характерных черт музыкального языка Мессиана. Опираясь на мессиановский принцип комбинаторики, Чэнь работает с мелодической

фразой похожим образом. Безусловно, подход Мессиана отличается большей сложностью: из темы композитор вычленяет несколько элементов, которые при повторе активно варьируются мелодически и ритмически. Французский классик приводит показательный пример в своей работе «Техника моего музыкального языка», анализируя партию скрипки в части «Хвала Бессмертию Иисуса» из «Квартета на конец времени». Мессиаан наглядно выделяет несколько самостоятельных мотивов, образующих тему с вариациями, и показывает принципы мелодического и ритмического варьирования. Комбинаторным перестановкам подвергаются элементы Y, X, Z. Особенно интенсивные изменения касаются развивающего элемента Y, проходящего в срединном разделе В.

Рис. 77. О. Мессиаан. Квартет на конец времени. «Хвала Бессмертию Иисуса». Партия скрипки.

Пример 132 композитор комментирует следующим образом: «A1 – антецедент темы; A2 – консеквент темы; В – срединный отдел, развивающий фрагмент Y, который отмечен в теме скобками; Y повторяется шесть раз от разных ступеней: первый раз – мелодический вариант, второй раз – ритмический вариант; С – заключительный отдел, исход темы; он повторяет X два раза и Z – один раз, на других ступенях; Y, развиваемый в срединном отделе, здесь

отсутствует»¹⁸⁶. Антеседент и консеквент соответствуют двум предложениям классического периода¹⁸⁷.

Также Мессиа́н оперирует термином «комментарий», понимая под ним «мелодическое развитие темы»¹⁸⁸, осуществляемое в срединном разделе: «Один или несколько фрагментов темы при этом повторяются в начальной тональности от различных ступеней, или в других тональностях, варьируясь ритмически, мелодически и гармонически. Комментарий может также развивать элементы, чуждые теме, но представляющие с последней некоторое интонационное сходство»¹⁸⁹. Таким образом, активное развитие элемента У в разделе В представляет собой комментарий.

В концерте «Эрхуан» Чэнь Циган пользуется принципами мотивной техники Мессиа́на. Он вычленяет мелкие структурные образования – мотивы – из основной темы – и варьирует их мелодически, ритмически и гармонически, аналогично мессиа́новским комментарийным развивающим приемам.

Два фрагмента, которые демонстрируют наиболее очевидную связь, — это мотивы в тактах 50 и 60 (заключительный раздел *саньбань* и начало раздела *маньбань*). Оба мотива используются в качестве связующего материала между разделами формы и остаются практически неизменными до конца пьесы. Мотив в такте 50 взят из середины мелодии, он получает новый ритмический рисунок и секвенцируется в связующем разделе. В такте 60 композитор оперирует трех-четырех нотным мотивом, заимствованным из исходной темы.

Рис. 78. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 47-52.

¹⁸⁶ Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка. С. 48-49.

¹⁸⁷ Там же. С. 116.

¹⁸⁸ Там же. С. 49.

¹⁸⁹ Там же. С. 49.

Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 53-55.

Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 60-66.

Таким образом, Чэнь Циган обращается к тем приемам Мессиана, которые соответствуют принципам развития, заложенным в национальной китайской музыке – приемам варьирования основной темы. Однако если в китайской системе *баньцян* варьируется вся тема, расширяясь при помощи увеличения количества орнаментики, то Мессиаан акцентирует внимание на

мелких структурных единицах и их разнообразном развитии. Чэнь использует в концерте «Эрхуан» оба подхода к развертыванию музыкального материала.

Интересна ладовая организация концерта «Эрхуан». Помимо пентатонных ладов композитор прибегает к использованию *бяньшэн* – дополнительных тонов, приводящих к формированию гексатонных и гептатонных звукорядов. Также Чэнь обращается к приему перекрашивания тоники, когда происходит последовательная смена пентатонных ладов с одним общим тоном. В этом случае возникают аллюзии на полимодальную хроматику Б. Бартока, представляющую собой хроматику, образующуюся в результате сочетания нескольких модальных звукорядов с одним общим тоном. Также образуются пересечения с последовательной сменой ладов ограниченной транспозиции в сочинениях Мессиана.

В «Технике моего музыкального языка» французский мэтр приводит в пример пьесу «Аминь Желания» из цикла «Видения Аминя» для двух фортепиано. В приведенном фрагменте автор сам проставляет нумерацию ладов ограниченной транспозиции, сменяющих друг друга. Лады 2, 4, 6, организующие мелодическую горизонталь и гармоническую вертикаль всех пластов фактуры, меняются в каждом такте.

Рис. 79. О. Мессиан. Видения Аминя. «Аминь Желания». Тт. 1-10.

370
Très lent, avec amour
 Азия
 Желания
 Ф.-п.

Композитор комментирует: «Цифры обозначают лады. Итак, мы последовательно проходим через: лад 2 (третья позиция), лад 2 (вторая позиция), лад 6, лад 2, лад 6, лад 2 (вторая позиция), лад 2 (первая позиция), лад 4, лад 2 (вторая, потом третья, потом вторая позиции). Мы, несомненно, находимся в соль мажоре»¹⁹⁰.

Принцип последовательной смены ладов обнаруживаем и в концерте «Эрхуан». Чэнь Циган оперирует национальными гексатонными (шестиступенными) и гептатонными (семиступенными) ладами с добавочными тонами¹⁹¹. В партии фортепиано (такт 191, раздел *маньбань*) к с гун-ладу (с-d-e-g-a) композитор добавляет тон *бяньчун* (VII ступень) и получает гексатонный лад *сячжи*, звукоряд которого совпадает с ионийским

¹⁹⁰ Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка. С. 105.

¹⁹¹ Терминология и классификация ладов заимствованы из диссертации: Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/ Пэн Чэн. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2011. 301 с.

ладом – c-d-e-g-a-h. Далее в мелодической горизонтали и гармонической вертикали складывается *в гун*-лад (b-c-d-f-g) с дополнительными тонами *бяньчжи* (IV# ступень) и *бяньчун* (VII ступень), в результате образующими гептатонный лад *чжэньшэн*, звукоряд которого совпадает с лидийским ладом (b-c-d-e-f-g-a). На смену приходит *г гун*-лад (g-a-h-d-e), усложненный дополнительным тоном *жунь* (VII пониженная ступень), в результате которого образуется гексатонный лад *циншан*, звукоряд которого совпадает со звукорядом миксолидийского лада. Далее следует *а гун*-лад (a-h-cis-e-fis), дополненный тоном *цзинцзюе* (IV ступень), образующим гексатонный лад *сячжи*. В дальнейшем лады повторяются.

Таким образом, опираясь на мессиановский принцип последовательной смены ладов, Чэнь работает с национальными пентатонными звукорядами, усложняя их дополнительными тонами *бяньшэн*, привносящими различные ладовые краски в основной звукоряд *гун*. Модальность Чэнь Цигана сочетает в себе влияние Мессиана и китайские национальные ладовые традиции.

Рис. 80. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 191-193.

CDEGA BCDEFGA GANDEF FisANCisDE GANDEF

В концерте «Эрхуан» Чэнь Циган виртуозно сочетает концепцию добавочной длительности Мессиана, а также его принцип нерегулярного увеличения и уменьшения ритма с национальной традицией *баньцян*. Сущностной чертой *баньцян* является строго кратное ритмическое расширение оригинальной темы. Согласно традиции, Чэнь расширяет и орнаментирует основную тему концерта, однако вместо строгого удвоения и

учетверения длительностей, как это было бы типично для *баньцян*, он прибегает к ритмической нерегулярности в продлении отдельных звуков, тем самым осуществляя синтез китайских традиций *баньцян* и методов Мессиана.

В первом разделе основная тема *эрхуан* изложена нарочито просто, ровными четвертными длительностями. Проведение материала на протяжении всего произведения позволяет выделить вариационные изменения, свидетельствующие об использовании приема добавочной длительности. Добавочная длительность, по определению Мессиана: «Это короткая длительность, добавленная к какому-нибудь ритму с помощью либо звука, либо паузы, либо точки»¹⁹². Применение Мессианом точек и лиг создает пересечение между добавочными длительностями и нерегулярными увеличениями длительности.

В концерте «Эрхуан» мы видим использование добавочных звуков и точек. Тт. 60-66 и тт.172-190 – медленные разделы *маньбань*, в которых тема проходит в партии оркестра, в первом случае (тт. 60-66) в заметно измененном виде.

Обращает на себя внимание нерегулярное, неравновеликое увеличение длительностей темы, что не соответствует нормам *баньцян*, а говорит о влиянии Мессиана. Некоторые ноты в вариациях сохраняют свою первоначальную продолжительность, некоторые увеличиваются втрое, а некоторые в половину за счет добавления точки. Отметим, что Чэнь прибегает прежде всего к различным формам увеличения ритма, главным образом, к неточным увеличениям, согласно терминологии Мессиана.

В результате образуется сложная, синкопированная линия с размытой метрической пульсацией, вуалированием сильных долей такта, сочетанием долгих залигованных и кратких орнаментальных длительностей. Как и Мессиан, Чэнь Циган начинает с изложения темы в простом ровном ритме, а затем развивает, усложняет ритмический рисунок, используя разнообразные

¹⁹² Мессиан О. Техника моего музыкального языка. С. 12.

приемы развития. Подобно своему учителю, Чэнь уходит от устойчивой пульсации в музыке и создает иллюзию выхода во вневременное пространство.

Рис. 81. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 27-32.



Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 60-66.



Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 172-190.



Еще одна характеристика ритмического мышления Мессиана – полиритмия, использование им контрастных ритмических блоков как по горизонтали, так и по вертикали. Горизонтальный контраст, подобно сменам ладов, подразумевает контрастное переключение на протяжении всего произведения между фрагментами, отмеченными активным ритмическим движением, сгущением ритмического напряжения и фрагментами ритмического «покоя», статики, разряжения. Вертикальный контраст образуется в результате одновременного развертывания нескольких ритмически контрастных пластов фактуры, например, насыщенных короткими длительностями и выдержанными педалями.

Пример вертикального фактурного контраста обнаруживаем в начале части «Хвала Бессмертию Иисуса» из «Квартета на конец времени».

Нисходящие половинные окончания фраз скрипки звучат на фоне пульсации шестнадцатыми нотами у фортепиано.

Рис. 82. О. Мессиан. Квартет на конец времени. «Хвала Бессмертию Иисуса». Тт. 1-8.

Louange à l'Éternité de Jésus
(mm. 1-8) Olivier Messiaen

A *Infiniment lent, extatique* ♩ = 44

Аналогичные приемы можно усмотреть в концерте «Эрхуан». На пересечении разделов *куайбань* (быстрый) и *маньбань* (медленный) находим резкое горизонтальное ритмическое переключение от лихорадочного движения тридцатьвторыми триолями у фортепиано к выдержанному педальному аккорду, который, затихая, приводит к тишине. Таким образом, тт. 169-171 отражают влияние горизонтального ритмического контраста Мессиана. Новый раздел *маньбань* (темп *lento*) основан на возвращении темы в партии скрипки в ее самом большом увеличении. В тт. 173–175 тема скрипки контрастирует по вертикали с остинатным фигурационным движением секстолями тридцатьвторыми нотами у фортепиано. Хотя этот вертикальный ритмический контраст более резок, чем в предыдущем примере с Мессианом, он предполагает его влияние.

Рис. 83. Чэнь Циган. Эрхуан. Тт. 169-175.

169

do not hurry / ne soyez pas pressé

$\text{♩} = 40$

very subtle / très subtil

pp

$\text{♩} = 40$

Pno Solo

Итак, в концерте «Эрхуан» композитор достигает убедительного художественного синтеза китайских традиций Пекинской оперы и французских влияний, связанных с приемами импрессионизма и техники Мессиана. Кроме уже освоенных композитором в пьесе «Мгновения Пекинской оперы» театральные традиции *баньцян ти*, имитации тембров народных инструментов оркестра, ритмических паттернов гонгов и барабанов, системы настройки струнных инструментов, композитор обращается к формообразующим принципам национальной музыки: вариациям, развивающимся в контрастно-составной форме.

В концерте «Эрхуан» композитор достигает более глубокого взаимопроникновения национального и европейского начал:

- кварто-квинтовая система настройки струнных инструментов *цзинху* и *эрху* сочетается с присущими Дебюсси красочными квартаккордами и квинтаккордами;
- принцип работы с темой *баньцян* традиционной китайской музыки переплетается с теорией добавочной длительности и принципом нерегулярного увеличения и уменьшения ритма О. Мессиана;
- орнаментальное мелодическое развитие основной темы, присущее китайскому фольклору, смыкается с мессиановской мотивной техникой и принципом комментария;

- последовательная смена ладов ограниченной транспозиции инспирировала подобный прием смены пентатонных ладов с добавочными тонами у Чэнь Цигана;
- присущая Мессиапу полиритмия, возникающая в результате использование контрастных ритмических блоков по горизонтали и по вертикали находит свое продолжение в музыкальном языке Чэнь, корреспондируя с ритмическими паттернами гонгов и барабанов оркестра Пекинской оперы *логу дянь цзы*.

Между тем, несмотря на широкое использование приемов Мессиапа, Чэнь Циган помещает их в абсолютно иной музыкально-стилевой контекст, сопрягая с китайскими ладовыми и метроритмическими традициями, а также с исключительным национальным мелодизмом, характерным для его сочинений. Доминанта мелодического начала, ясно окрашенного в фольклорные тона, найдет свое продолжение в произведениях последних лет, особенно в концерте для скрипки с оркестром «Радость страдания» (2017).

В основу скрипичного концерта легла древняя народная мелодия *янгуань саньде* на стихотворение «Проводы Юань Эр в Аньси» выдающегося поэта династии Тан Ван Вэя (699–789). Мягкая пентатонная тема, близкая жанру колыбельной построена на покачивающихся секундовых интонациях (g-a-c-d). Сочинение посвящено погибшему сыну и связано с ключевым мотивом позднего творчества Чэнь Цигана – мотивом разлуки, расставания с близким человеком. Строки Ван Вэя обращены к старому другу, с которым поэт прощается навсегда. Сочинение покоряет возвышенной красотой музыкального образа: красотой мелодии, голоса скрипки, подражающего звучанию *эрху*, оркестровых тембров, красочных гармоний, изысканных фактурных переключек. Эмоциональное состояние «радости и страдания», рассматриваемое композитором как две стороны одной медали, подробно зафиксировано в ремарках¹⁹³:

¹⁹³ В сочинениях последних лет композитор уделяет большое внимание ремаркам.

- В «одинок»
- Е «божественно одинок»
- Н «захвачен иллюзиями»
- К «меланхолично»
- Р «красота страдания»
- Q «нежность страдания»
- Т «одинокая красота»
- U «одинок танец»
- W «впасть в безумие»
- EE «безумно»
- II «мучительная песня»
- JJ солист «ласково один» играет на одной струне.
- LL «проблеск света», «красочное далекое воспоминание».

Традиции Пекинской оперы Чэнь Циган реализовал и в вокальных сочинениях разных лет. Яркими примерами могут служить концертная сюита «Распустившиеся ирисы» для большого симфонического оркестра, трех женских голосов (колоратурное сопрано, лирическое сопрано и традиционное сопрано в стиле Пекинской оперы) и трех традиционных китайских инструментов (*pipa*, *эрху* или *баньху*, *чжэн*) (2001) и кантата «Цзян Чэн Цзе» для голоса, поющего в стиле Пекинской оперы, смешанного хора и симфонического оркестра (2017). Оба сочинения очень эмоциональны, но совершенно различны по содержанию. «Распустившиеся ирисы» в девяти частях раскрывают разные грани женского характера:

1. Изобретательная
2. Целомудренная
3. Распутная
4. Чувствительная
5. Нежная
6. Ревнивая

7. Меланхоличная
8. Истеричная
9. Сладострастная¹⁹⁴

Части сменяются по принципу контраста. Во второй, третьей, седьмой, восьмой и девятой частях звучат женские голоса. Стиль пения Пекинской оперы проявляет себя во второй и седьмой частях.

«Цзян Чэн Цзе» - первое хоровое произведение композитора. В его основу легла одноименная поэма Су Ши «Цзян Чэн Цзе» («Ты ушла. Я живу. Одинок — десять лет...» «В двадцатую ночь месяца чжэн года имао записал сон»).

Ты ушла. Я живу. Одинок — десять лет.
 И конца, видно, этому нет!
 Твой во мне не стирается след...
 От могилы за тысячу ли.
 Где излить этой скорби слова?
 Вдруг меня не узнаешь за краем земли?
 Ведь лицо все в пыли,
 Иней — вся голова...
 Ночью — спал. В темноте вдруг вернулся
 в свой дом.
 У окна — мы вдвоем.
 Ты — все та же, в наряде обычном своем...
 Стоя друг перед другом, не сказав
 ни о чем,
 Мы застыли.
 А слезы бежали ручьем...
 Каждый год у могилы я хмур, удручен.
 Ночью светит луна.
 Холм. На нем небольшая сосна...¹⁹⁵

В гениальной поэме Су Ши всего в 70 иероглифах предстает образ страдающего человека, сердце которого навсегда разбито смертью жены. Сочинение носит явно выраженный автобиографический подтекст и для поэта,

¹⁹⁴ Изобретательные женские характеристики в названии частей уходят корнями не только в искусство китайской традиционной оперы, но и в утонченно-изысканные миниатюры французских клавесинистов (например, пьесы Франсуа Куперена «Любимая», «Единственная»).

¹⁹⁵ Цит. по: Су Дун-По. Стихи. Мелодии. Поэмы. Перевод и вступительная статья И.А. Голубева. М.: Художественная литература, 1975. <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%94/dun-po-su/stihi-melodii-poemi> (дата обращения 3.06. 2020).

и для композитора, оно пронизано душераздирающим чувством боли, одиночества и страдания.

Важные для исполнителей примечания эмоционального характера проходят через все произведение от начала до конца. Партитура открывается ремаркой «Кладбище покрыто мертвыми листьями» (цифра 1). Образ опавших листьев, кружащихся на погосте, вызывает прямые ассоциации с названием прелюдии Дебюсси «Feuilles mortes» (2 том, №2). Далее следуют ремарки: «высокое небо», «душераздирающе», «в отчаянии», «имитировать стоны солирующего сопрано свободно и без влияния остальных» (ограниченная алеаторика в партии хора), «с большой тонкостью», «слегка текуче», «прозрачно и сияюще», «рыдание».

В обоих произведениях композитор опирается на вокальную манеру исполнения Пекинской оперы, особый способ интонирования между пением и речью, тесно связанный с тональной системой китайского языка. В партитуре Чэнь Циган выставляет пометку *Sprechgesang* («разговорное пение») ¹⁹⁶, заставляющую вспомнить сочинения А. Шенберга. Не случайно Джон Меткалф, директор Кардиффского фестиваля, на котором прозвучало сочинение, сравнил «Цзян Чэн Цзе» с «Лунным Пьеро», заметив, что обе пьесы представляют собой «веху в открытии и использовании человеческого голоса»¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Поясняющая авторская ремарка в партитуре кантаты: *Sprechgesang* - «полупение-полуречь». По всей видимости Чэнь Циган использует термин Шенберга как европейский эквивалент речевой манеры пения, принятой в Пекинской опере, с целью прояснить свой замысел для французской аудитории.

¹⁹⁷ Цит. по: Ruihan Yang. *Musical Idiom and Cultural Expression: Harmony, Timbre, and Gesture In Qigang Chen's Wu Xing*. PhD dissertation. USA: New Brunswick, New Jersey, 2020. 124 p. P. 23.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Чэнь Циган – ведущий современный китайско-французский композитор, сумевший глубоко и художественно убедительно претворить музыкальные традиции двух стран в своем творчестве.

Знакомство с французским искусством XX века протекало в Китае неравномерно. В первой половине столетия центром взаимодействия культур Востока и Запада оказался Шанхай, в котором проживало очень много иностранцев из самых разных уголков планеты. Ключевую роль в становлении китайской профессиональной музыкальной школы сыграли представители Италии, Германии и России. Музыкальная жизнь французского сэттльмента была более изолированной и замкнутой, во многом ориентированной на парижскую богемную культуру кафе и варьете Монмартра. На концертных площадках Шанхая академическая музыка Франции была представлена в меньшей степени, нежели итальянский и немецкий репертуар.

Весомую роль в диалоге двух культур сыграло обучение талантливых китайских музыкантов в Парижской консерватории в 1930-1940-х годах XX столетия у ведущих профессоров и выдающихся композиторов. Несмотря на определяющую роль романтических жанров, форм и музыкального языка, на который они опирались, все музыканты оказались под заметным влиянием французского импрессионизма, с его вниманием к фонической стороне гармонии, обращением к пентатонным ладам, к многообразной культуре Востока, с присущей ему метроритмической свободой выражения, тембровой красочностью, многослойной фактурной организацией. Ма Сыцун и Дин Шаньдэ попытались отразить очарование французского стиля в собственном творчестве.

После образования КНР культурные контакты с Францией были приостановлены, а затем окончательно прерваны в годы культурной революции, когда западная музыка в стране была полностью запрещена.

Восстановление культурного обмена произошло лишь в конце 1970-х годов с новой политикой реформ и открытости. Приобщению китайской молодежи к французской культуре способствовали программы обучения лучших выпускников ведущих консерваторий в учебных заведениях Франции. В Париже получили образование Ли Ин, Лю Бинь, Мо Упин, Сюй Шуя, Сюй И, Чжан Хаофу, Чжан Сяофу. Все они стремились к синтезу национальных и европейских традиций в своей музыке, осваивали новые методы работы с музыкальным материалом, который был им недоступен в годы изоляции. Важным центром приобщения к новым музыкальным явлениям стал IRCAM, работа в котором помогла молодым китайским композиторам познакомиться с электронной и компьютерной музыкой, а затем заложить основы ее развития в Китае.

Крупнейшей фигурой Новой волны стал композитор Чэнь Циган – единственный из ведущих представителей знаменитого «класса 1978 года» (Тань Дунь, Цюй Сяосун, Сяоган Е, Чэнь И, Чжоу Лун) - выбравший местом продолжения музыкального образования Париж. Китайский период жизни композитора (1951-1983) был связан с обучением в Пекинской консерватории в классе Ло Чжунжуна. Профессор приобщил Чэнь Цигана не только к национальным, но и к европейским традициям, в том числе к музыке XX века. Однако творчество Чэнь в студенческие годы оставалось в рамках принятых тогда в консерваторской среде академических норм и вкусов, связанных с классико-романтическими языковыми идиомами, окрашенными в национальные пентатонные тона. Огромное влияние на Чэнь Цигана оказали семейные традиции, связанные с посещением Пекинской оперы, изучением классической поэзии династий Тан, каллиграфии и живописи. Стиль Пекинской оперы найдет всестороннее воплощение в его зрелых произведениях.

Переехав в Париж в 1983 году, Чэнь погрузился в новый для него мир новейшей французской музыки, став последним учеником О. Мессиана. Отвергая чуждые ему идеи французского тотального сериализма П. Булеза, он

заинтересовался явлениями, позволявшими провести параллели с традиционной китайской культурой. Он с интересом изучал музыкальный язык О. Мессиана, философско-эстетические взгляды композиторов спектральной школы, авангардные приемы письма – сонорику и сонористику, ограниченную алеаторику, репетитивную технику, микрополифонию, методы серийной организации музыкальной материи.

Как и китайские композиторы первой половины XX столетия Чэнь был очарован музыкой Дебюсси – ее тонкостью, красочностью, зыбкостью звукового мира, сложным психологическим подтекстом, часто связанным с близким Чэнь Цигану миром чувств – одиночества, смерти, надломленности, ускользающей красоты.

Эстетические взгляды композитора произрастают на почве китайской и французской культур, они связаны с установлением параллелей между органическим миром природы (процесс зарождения, становления, роста, цветения и неизбежного увядания) и миром музыкального произведения. Музыкант рассуждает о феномене звука и его природного происхождения, предопределившего эволюцию мирового музыкального искусства. Подчеркивает приоритет эмоционального содержания музыки, часто выраженного в образах ностальгии, меланхолии, грусти, воспоминаний о прошлом, прощания.

Во Франции к Чэнь Цигану пришла мировая известность, расширилась жанровая палитра его сочинений: от камерно-инструментальных пьес до оркестровых опусов, от песен и хоровых произведений до музыки к кинофильмам. Между тем, подобно многим представителям Новой волны (например, Чэнь И), Чэнь Циган тяготеет к камерности, интимности выражения, небольшим масштабам.

Яркими примерами творчества 1990-х годов являются концерт для гобоя с оркестром «Экстаз II» и оркестровая пьеса «У син». В них композитор стремится к соединению национального и европейского, ищет пути пересечения «своего» и «чужого». Чэнь опирается на национальный материал:

мелодический (фольклорная тема «Деревня в тридцати милях» в концерте «Экстаз II»), ладовый (различные виды пентатоники), метроритмический (метро-темпы *баньши*), фактурный (элементы гетерофонии в «Экстаз II»), тембровый (подражание музицированию на *соне* в «Экстаз II», звучание ансамбля гонгов и барабанов *ши фань ло гу* в «У син»), формообразующий (вариантно-орнаментальные принципы развития тематизма в «Экстаз II»).

Французское начало обнаруживается в приверженности к двум полюсам, которые являются устойчивыми и стилеобразующими в творчестве Чэнь Цигана: обращение к музыкальному языку Дебюсси и Мессиаана. К этим фигурам композитор подходит избирательно, заимствуя и переплавляя в своих сочинениях лишь то, что соответствует принципам китайского музыкального мышления и может быть соотнесено с ним на практике.

Выбор имен французских гениев не кажется нам случайным: Дебюсси и Мессиаан представляют линию французского искусства, неразрывно связанного с изучением Востока в самых разных его проявлениях. Если Дебюсси только прикоснулся к новому для европейцев миру ритмов, тембров (балийский гамелан), пятиступенных ладов, то Мессиаан глубоко проник в философско-эстетические, и, главным образом, метроритмические принципы музыкальных систем Индии и Японии. Музыка Дебюсси и Мессиаана нашла естественный отклик в душе китайского музыканта.

Авангардные техники в сочинениях 1990-х годов также демонстрируют влияние французской культуры. Особенно показательное обращение к сонорике, тонкой звукоокрасочной игре линий, звуков-точек и пульсирующих россыпей, вызывающих ассоциации с живописью.

Произведения 2000-х годов отразили стремление к более полному слиянию двух традиций. Пьеса «Мгновения Пекинской оперы» и концерт «Эрхуан» наглядно демонстрируют этот процесс: в этих опусах композитор переплетает многообразные традиции Пекинской оперы с принципами музыкальной техники Мессиаана.

Традиции Пекинской оперы:

- Мелодические: цитаты традиционных напевов *баньцян*;
- Ладовые: пентатонные лады, в том числе с дополнительными тонами *бяньшэн*, образующими гексатонные и гептатонные лады *чжэньшэн, сячжи, циншан*;
- Метроритмические: опора на метро-темпы *баньши*; переменный метр; остинатные ритмические паттерны в партии гонгов и барабанов (*цзи-цзи-фэн*); традиции *ло гу дянь цзы*;
- Гармонические: кварто-квинтовые аккорды, имитирующие звучание национальных инструментов (*пина*-аккорды);
- Формообразующие: вариантно-вариационные принципы развития материала; богатая техника мелодической и ритмической орнаментации, приводящая к расширению темы.

Традиции Мессиана:

- Мелодические: принципы мелодической комбинаторики; мотивная техника и связанный с ней принцип комментария; мелодическое развитие путем дробления;
- Ладовые: полимодальность; прием последовательной смены ладов;
- Гармонические: неаккордовые добавочные звуки и образуемые в результате их добавления аккорды сложной структуры;
- Фактурные: метод смены регистра;
- Метроритмические: полиритмия; прием добавочной длительности; принцип нерегулярного увеличения и уменьшения ритма.

Не удивительно, что интерес к творчеству Чэнь Цигана достаточно высок как в Китае, так и во Франции, где к китайской музыке начали обращаться еще на рубеже XIX – XX веков в контексте стилистики шинуазри (К. Дебюсси, М. Равель, М. де Фалья, А. Руссель).

Чэнь Циган занимает уникальное место в истории музыки двух стран, как композитор, синтезировавший в своем творчестве две великие музыкальные традиции.

БИБЛИОГРАФИЯ

Литература на русском языке

1. Айзенштадт, С.А. Фортепианная культура Китая и Кореи глазами американских исследователей /С.А. Айзенштадт // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 2. – С. 6–11.
2. Айзенштадт, С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02/ Сергей Абрамович Айзенштадт. Новосибирск: НГК им. М.И.Глинки, 2015. - 49 с.
3. Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки: Сб. ст. – Ташкент: Изд-во ФАН Узбекской ССР, 1983. – 187 с.
4. Акопян, Л.О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь / Л.О. Акопян – М.: Практика, 2010. - 855 с.
5. Алкон, Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02/ Елена Мееровна Алкон. СПб: РИИИ, 2002. - 45 с.
6. Алпатова, А.С. Феномен музыкально-культурного синтеза в творчестве представителей азиатского авангарда: оркестровый театр Тан Дуна /А.С. Алпатова //Музыка в ряду искусств: параллели и взаимодействия: Материалы международной конференции. Астрахань, 2008. – С. 243-250.
7. Анисимова П. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX века: основные направления и тенденции развития. ВКР по направлению «Культурология». Основная образовательная программа «Китайская культура». СПбГУ, 2017. 77 с.
8. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). Автореферат на соискание ученой степени канд. иск. М., 2011. 28 с.
9. Будаева, Т.Б. Китайская музыкальная драма куньцзюй: краткий обзор истории и особенностей жанра [Текст] /Т.Б. Будаева //Актуальные

проблемы высшего музыкального образования, 2016. - №3 (41). – С. 30-36.

10. Быков, Ф. Китай / Ф. Быков // Музыкальная эстетика Востока. Ред. В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1967. – С. 140-166.

11. Бянь, Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/ Бянь Мэн – СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1994. – 142 с.

12. Ван, Ин. Претворение особенностей игры на национальных струнных инструментах в китайском фортепианном искусстве /Ван Ин //Известия РГПУ им. А.И.Герцена, 2008. – №82–1. – С. 85–93.

13. Ван, Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/ Ван Ин – СПб.: РГПУ имени А.И. Герцена, 2008. – 210 с.

14. Васильев, Л.С. Проблемы генезиса китайской мысли (формирование основ мировоззрения и менталитета) [Текст] / Л.С.Васильев. Ответственный редактор Завадская Е.В. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. – 309 с.

15. Виноградова, Н. Искусство Китая /Н. Виноградова. М.: Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.

16. Виноградова, В.С. Визуализация художественного пространства в произведениях О. Мессиана (на примере циклов «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», «Квартет на конец времени», «Каталог птиц»). Автореферат на соискание ученой степени канд. иск. Саратов, 2013. 25 с.

17. Высоцкая, М.С., Григорьева, Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учеб. Пособие /М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.

18. Вэй, Яньгэ. Новая музыка Китая 20–40–х годов /Вэй Яньгэ //Китайская культура 20–40–х годов и современность. – М.: Наука, 1993. – С. 143–173.

19. Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской

музыке. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02/ Юй Дай. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2017. - 391 с.

20. Дай, Юй. Функция традиционных инструментов в новой китайской музыке / Юй Дай // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2014. – № 3 (33). – С. 48-49.

21. Дай, Юй. Отражение традиционной философии в современной музыке Китая / Юй Дай // Наука и мир: Международный научный журнал. Волгоград, 2015. – № 6 (22). – С. 141-142.

22. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы /пер. с фр. и комментарии А. Бушен; ред. и вступит. статья Ю. Кремлев. М.: Музыка, Л., 1964. 278 с.

23. Древнекитайская философия: В 2 т. Т. I / Сост. Ян Хиншуна. М.: Изд. социально-экономической литературы, 1972. – 361 с.

24. Дрейзис Ю.А., Азарова Н.М. Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, жанры, язык // Ду Фу. Проект Наталии Азаровой, 2019. М.: ОГИ. С. 269-294.

25. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление искусства XX века. Автореф. дис. на соискание ученой степени доктора иск.:17.00.02/Марина Николаевна Дрожжина – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2005. – 49 с.

26. Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5 т. Том 3. Литература. Язык и письменность /ред. М.Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2008. 855 с.

27. Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5 т. Т. 6 (дополнительный): Искусство. М.: Восточная литература, 2010. - 1031с.

28. Екимовский В. Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1987. 304 с.

29. Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире /Е.В. Завадская. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. – 168 с.

30. История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие /Сост.и

общ. ред. А.Н. Гавриловой. - М.: Музыка, 2005. - 576 с.

31. История зарубежной музыки. XX век. Хрестоматия /Ред.–сост. Н.А. Гаврилова, К.В. Зенкин, Л.В. Кириллина, Л.М. Кокорева, И.А. Кряжева, С.Ю. Сигида, О.С. Фадеева, В.Н. Юнусова. – М.: Музыка, 2010. – 260 с.

32. Касьянова, Н.Б. Прагматика авторского метатекста в музыкальном произведении. Автореферат на соискание ученой степени канд. филологических наук. Москва, 2018. 22 с.

33. Китай: История, культура и историография /Ответственный редактор Мункуев Н.Ц. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. – 248 с.

34. Кокорева, Л. Клод Дебюсси: Исследование. М.: Музыка, 2010. 496 с.

35. Композиторы о современной композиции. Хрестоматия /Ред.–сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 356 с., нот.

36. Кон, Ю. К вопросу о вариантности ладов [Текст] / Ю. Кон // Современные вопросы музыкознания. – М.: Музыка, 1976. – С. 238-262.

37. Кравцова, М. История культуры Китая /М. Кравцова. СПб.: Лань, 1999. - 416 с.

38. Кравцова, М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. /М. Кравцова. - СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1994. - 544 с.

39. Кремлев, Ю.А. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.

40. Кривицкая Е. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.- СПб.: Центр ГИ, 2021. 336 с.

41. Кром, А. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX века. Научное издание. – Нижний Новгород: Изд. Гладкова О.В., 2010.

42. Кюрегян, Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков / Т.С. Кюрегян. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 345 с.

43. Ли, Сяосяо. Пути развития жанра программной фортепианной миниатюры в Китае [Текст]/ Ли Сяосяо //Вести Белорусской государственной академии музыки. – Минск, 2008. – Вып.13. – С.56–58.
44. Ли, Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления. Диссертация на соискание ученой степени канд. иск.: 17.00.02. - СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. 246 с.
45. Ло, Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02/ Ло Чжихуэй – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. - 213 с.
46. Ло, Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02/ Ло Ши – РАМ им. Гнесиных, 2003. - 268 с.
47. Лю, Ли. Чжуанская народная песня: жанрово-стилевые особенности: Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Лю Ли – Санкт-Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, 2012. – 216 с.
48. Малявин, В. В. Китайская цивилизация /В. В. Малявин. – М.: АСТ/Астрель, 2001. – 632 с.
49. Малявин, В.В. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера. М.: АСТ. Астрель. Люкс, 2004. - 429 с.
50. Мессиан, О. Техника моего музыкального языка. Перевод и комментарии М. Чебуркиной. Научная редакция доктора иск., проф. Ю.Н. Холопова. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1995. 124 с.
51. Мифологический словарь. Гл. редактор Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
52. Музыкальная эстетика стран Востока /Сост. Шестаков В.П. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
53. Музыкальный словарь Гроува /Пер., ред. и доп. Л. Акопяна. – М.: Практика, 2001. – 1095 с., илл.
54. Мюрай, Т. Путешествия в микрокосме звука //Музыкальная

академия. 1999. №2. С. 161-163.

55. Никитенко, О.Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра [Текст]/ О.Б. Никитенко, Цзянь Сюй //Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2018. - №1 (47). – С. 48-51.

56. Никитенко, О.Б. Китайская пентатоника: у истоков понимания / О.Б. Никитенко //Мультикультурализм или интеркультурализм? Опыт Австрии, России, Европы: сб. статей. Нижний Новгород: Деком, 2013. - С. 151-154.

57. Пань, Вэй. Особенности претворения программности в сонатно–циклических произведениях китайских композиторов / Пань Вэй //Вести Белорусской государственной академии музыки. – Минск, 2007. – №11. – С. 50–56.

58. Пань, Вэй. Фортепианная соната в творчестве современных китайских композиторов (Дин Шан Дэ и Чу Ванхуа) / Пань Вэй //Вести Белорусской государственной академии музыки. – Минск, 2006. – № 8. – С. 61–66.

59. Пигалев А.И., Евдокимцев Д.В. Ян и Инь. История философии. Энциклопедия. Сост. Грицанов А.А. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. 1376 с.

60. Пэн, Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке. Исследование / Пэн Чэн – М.: МПГУ, 2006. – 104 с.

61. Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Дис. ... канд.искусствоведения: 17.00.02/ Пэн Чэн. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2011. – 301 с.

62. Пэн, Чэн. Китайские композиторы XX века: аналитический обзор / Чэн Пэн //Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2012. – № 4 (25). – С. 19-23.

63. Религиозные традиции мира. В двух томах. Том 2. М.: Крон-Пресс, 1996. 640 с.

64. Рубцов, Ф. Основы ладового строения русских народных песен [Текст] / Ф. Рубцов. - Ленинград : Музыка, 1964. – 94 с.
65. Сергеева, Т.С. Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств //Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. №2 (22). С. 81-88.
66. Серова, С.А. Пекинская музыкальная драма (сер. 19 в. - 40-е гг. 20 в.). М.: Наука, 1970. – 195 с.
67. Селиверстова, Ю.А. Влияние иностранной диаспоры на изменения социально-экономической жизни шанхайского общества 1920-1930-х годов // Вестник РУДН, серия Всеобщая история. 2013. №2. С. 19-31.
68. Су Дун-по. Стихи. Мелодии. Поэмы. Перевод И.А. Голубева. М.: Художественная литература, 1975. - 286 с.
69. Сюй Лихун, Казакова Т.А. Особенности перевода китайской классической поэзии //Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2019. – Т. 16. - Вып.3. – С. 480-500.
70. Сюй, Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX – XXI веков. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Цинлин Сюй. – Санкт Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, 2022. – 247 с.
71. Теория современной композиции / под ред. В.С. Ценовой. М.: Московская консерватория, «Музыка», 2005. - 624 с.
72. Традиционная культура Китая: сборник статей к 100-летию со дня рождения акад. Василия Михайловича Алексеева. М.: Наука, 1983. 208 с.
73. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие / Ген-Ир У. – СПб.: «Изд-во Планета Музыки»; Изд-во «Лань», 2011. – 544 с.: ил. (Мир культуры, истории и философии).
74. У, На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02 / У На. – СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2009. – 300 с.

75. Фань, Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02 /Юй Фань. – Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2019. – 243 с.

76. Хасанова, А.Н. Органическая музыка Тан Дуна: зрелищные традиции и звуковые эксперименты китайского авангарда / А.Н. Хасанова// Музыка как национальный мир искусства: Материалы Международной научной конференции (Казань, 23-25 апреля 2015 г.). Казань: КГК, 2015. – С. 194-203.

77. Холопов, Ю.Н. Музыкальные формы в прелюдиях для фортепиано Дебюсси. С. 484-549. <http://www.kholopov.ru/hol-debussy.pdf> (дата обращения 3.04. 2021).

78. Холопов, Ю.Н. Введение в музыкальную форму/ Ю.Н.Холопов – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.

79. Холопова, В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В.Н. Холопова – М.: Музыка, 1971. – 304 с.

80. Холопова, В.Н. Фактура / В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1979. – 88 с.

81. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие / В.Н. Холопова. – СПб.: Изд-во «Лань», 1999. – 496 с.

82. Холопова, В.Н. Китайский авангард от Сан Туна до Тан Дуна / В.Н. Холопова //Человек и фоносфера. Воспоминания, статьи. /Ред. М.Е. Тараканов. М.–СПб.: Алетейя, 2003. – С.243–251.

83. Холопов, Ю., Кириллина, Л., Кюрегян, Т., Лыжов, Г., Поспелова, Р., Ценова, В. / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Издательский Дом «Композитор», 2006. - 632 с.

84. Цареградская, Т.В. Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис). Дис. ... д-ра

искусствоведения:17.00.02/ Татьяна Владимировна Цареградская. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – 359 с.

85. Цареградская, Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М.: КЛАССИКА-XXI, 2002. 376 с.

86. Цареградская, Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Издательство «Композитор», 2018. - 364 с.

87. Цзо, Хаоси. Особенности претворения национальных и инонациональных характеристик в циклах прелюдий китайских композиторов // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 168–174. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-168-174. С. 170.

88. Цинь, Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуаньжэнь и У Цзущян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности). Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02/ Цинь Цинь. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. – 165 с.

89. Цюй, Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02 / Ва Цюй. – Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2015. – 233 с.

90. Чжэн, Тиу. Как мы в Китае переводим стихи: стихотворный аспект. Пер. с китайск. Н. Сомкиной //Вестник СПбГУ. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика, 2016. - Вып. 4. - С. 142-161.

91. Чэнь, Шуюнь. «*Instants d'un Opéra de Pékin*» («Мгновения Пекинской оперы») для фортепиано Чэнь Цигана: опыт исполнительского анализа // Музыкальное образование и наука. – 2017. – № 1 (6). – С. 50-56.

92. Чэнь, Шуюнь. «Дневники» Чэнь Сяюна: особенности сонорной трактовки фортепиано // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – №1 (52). – С. 52-59.

93. Чэнь, Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чэнь Шуюнь. – Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2020. – 237 с.

94. Юнусова, В.Н. Феномен буддийской медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде / В.Н. Юнусова // Музыковедение, 2012. – №5. – С. 27-33.

95. Юнусова, В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока: автореферат дис. ... доктора искусств. – М., 1995. – 37 с.

96. Юнусова, В. Н. Тан Дун: в мире звучащих стихий // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. материалов Международной конференции 4-8 апреля 2011 года / Государственная классическая академия им. Маймонида. – М., 2011. – С. 50-56.

97. Юнусова, В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки. Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2 / ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. С. 195-216.

98. Юнусова, В. Н. Взаимодействие символики звука и цвета в произведениях Тан Дуна // Галеевские чтения «Прометей»: материалы Международной научно-практической конференции. – Казань, 2012. – С. 232-237.

99. Юнь, Ли, Шитикова, Р.Г. Жанровые приоритеты композитора Ван Цзяньчжона [Текст]/ Ли Юнь, Р.Г. Шитикова //Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник научных трудов. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2016. - С. 35-49.

100. Янь, Цзянань, Юнусова, В.Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня //Журнал Общества теории музыки. – 2018. - №4 (24). С. 60-73.

101. Янь, Цзянань. Национальные особенности музыки китайского композитора Сюй Чанцзюня //Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 55–63.

102. Янь, Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Янь Цзянань. – Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2020. – 203 с.

Литература на европейских языках

103. Chen, Le-yan. The Development of Chinese Piano Music in the First Half Period of 20th Century // Explorations in Music, 2007. №1. - P. 62-65.

104. Ching-Chih, Liu. A Critical History of New Music in China /trans. Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 2010. – 912 p.

105. Chou, Wen-Chung. East and West, Old and New //Asian Music. Winter 1968-1969. No.1. P. 19-22.

106. Chou, Wen-Chung. Asian Concepts and Twentieth-Century Western Composers // Musical Quarterly, 1971. Vol. 26, № 2. - P.211-229.

107. Chou, Wen-Chung. Music by Asian Composers // Journal of Music In China, 1999. Vol. 1. - P. 111-115.

108. Friesen, Philip E. Unique Characteristics of Chinese Melody from the Western Point of View //Chinese Music, 1988. Vol. 11, no.3. P. 46-53.

109. Funa, Wang. Beijing opera elements in Qigang Chen's piano concerto Er Huang. A Dissertation of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. – USA, Hattiesburg: The University of Southern Mississippi, 2017. – 66 p.

110. Gild, Gerlinde. Dreams of Renewal Inspired by Japan and the West: Early 20th Century 'Reforms' in Chinese Music //CHIME. 1998. №. 12-13. P.117-123.

111. Gong, Hong-Yu. Wang Guangqi and the Young China Association //New Zealand Journal of Asian Studies, 1999. Vol. 1, no. 2. P. 5-27.

112. Gong, Hong-Yu. Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949 //New Zealand Journal of Asian Studies, 2008. Vol. 10, no. 2. P. 38–69.

113. Han, Kuo-Huang. The Importation of Western Music to China at the Turn of the Twentieth century // *Compendium of American Musicology: Essays of Honor of John F. Ohl*, ed. Enrique Arias, Susan Filler, William Porter and Jeffrey Wasson. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2001. 264 p. P. 229-240.
114. Ho, Lu-Ting and Kuo-Huang Han. On Chinese Scales and National Modes // *Asian Music*, 1982. Vol. 14. № 1. P.132-154.
115. Jin, Jie. *Chinese Music*. UK: Cambridge University Press, 2011. – 148 p.
116. Jing, Jiang. Views of Music in China Today: The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition // *Asian Music*, 1991. Vol. 22, № 2. - P.83-96.
117. Jones, Stephen. *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press, 1995. 422 p.
118. Kouwenhoven, Frank. Developments in Mainland China's New Music. Part I: From China to the United States // *China Information*, summer 1992. Vol. 7 № 1. - P. 17-39.
119. Kouwenhoven, Frank. Developments in Mainland China's New Music. Part II: From Europe to the Pacific and Back to China // *China Information*, 1992. Vol.7. №2. - P. 30-46.
120. Kouwenhoven, Frank. Mainland China's new music I: Out of the desert // *CHIME: The European Foundation for Chinese Music Research*, 1990. Vol. 2. - P. 58-93.
121. Kouwenhoven, Frank. Mainland China's new music III: The age of pluralism // *CHIME: The European Foundation for Chinese Music Research*, 1992. Vol. 5. - P. 76-135.
122. Kouwenhoven, Frank. Chen Qigang. Oxford Music Online http://www.oxfordmusiconline.com.libezp.lib.lsu.edu/subscriber/article/grove/music/49468?q=chen+qigang&searc=quick&pos=1&_start=1#firsthit (дата обращения 15. 04 2020)

123. Kraus Richard Curt. *Pianos and Politics in China*. New York: Oxford University Press, 1989. 288 p.
124. Kyr, Robert. *Between the Mind and the Ear: Finding the Perfect Balance* //League-ISCM. USA: Boston, 1990 (April). P.11-28.
125. Lau, Frederick. *Lost in Time?: Sources of the 20th Century Dizi Repertory* //Pacific Review of Ethnomusicology, 1996. No. 7. P. 31-56.
126. Lei, Weng. *Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works*. A Dissertation of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. – USA, Greeley: University of Northern Colorado, 2008. – 76 p.
127. Li, Ruru. *The Soul of Beijing Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. 335 p.
128. Li, Xiaomeng. *Interview with composer Chen Qigang* //Stroll Along the Chinatown Streets, France, China Central Television, Channel 13. Rebroadcast on China Network Television.
129. Lian Xiansheng. *Interview with Chen Qigang* //Culture and Society, under “Article/Music.” The interview took place on April 1, 2001. This article was serialized in *Philharmonic* magazine in June, July, August and September, 2002.
130. Liao, Yen Jen Yvonne. *Western Music and Municipality in 1930s and 1940s Shanghai*. A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music. King’s College London, 2016. 253 p.
131. Liu, Jingzhi. *A Critical History of New Music in China*. The Chinese University Press, 2010. – 911 p.
132. Liu, Lydia H. *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press, 1995. 496 p.
133. Man-Ching, Donald Yu. *Some Transformational Aspects of Pentatonicism in Post-Tonal Chinese Music* //International Journal of Contemporary Composition, 2014. – Vol.9. – P.44-63.

134. Mittler, Barbara. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997. - 516 p.

135. Qigang, Chen. *Biography of Music Composer: Qigang Chen*. <http://www.chenqigang.com/biography.php> (Дата обращения 7.07. 2019).

136. Ruihan, Yang. *Musical Idiom and Cultural Expression: Harmony, Timbre, and Gesture In Qigang Chen's Wu Xing*. A dissertation submitted to the School of Graduate Studies Rutgers, The State University of New Jersey. In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. USA: New Brunswick, New Jersey. 2020. 124 p.

137. Siehe Bian He und Zhao Liang. *Über Chen Qigang – der einsame Weg* //Voice of Chinese Worldwide. Peking. 2001. №10. S. 81.

138. Shi-gu, Zhang. *Chinese and Western influences upon piano music in China*. A Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. USA: The University of Arizona, 1993. 74 p.

139. Su, Zheng. *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America*. New York: Oxford University Press, 2010. 422 p.

140. Wan, Mengying. "INSTANTS D'UN OPERA DE PEKIN" FOR SOLO PIANO BY QIGANG CHEN. A project submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the College of Fine Arts at the University of Kentucky. USA: University of Kentucky, 2018. 65 p.

141. Wang, Yuhe. *New Music of China: Its Development under the Blending of Chinese and Western Cultures through the First Half of Twentieth Century*. Translated by Liu Hongzhu // *Journal of Music in China*, 2001. Vol. 3, №1. P. 1–40.

142. Wennan, Wang. *MOONLIGHT SHADOWS AND NIGHT THOUGHTS (SYMPHONY NO.1) AND AN ANALYSIS OF QIGANG CHEN'S EXTASE II* //A Dissertation Submitted to Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the

requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2012. 168 p.

143. Xue, Jinyan. Baban: A long-standing Musical Form in Chinese Traditional Music // *Journal of Music in China*, 1999. Vol. 1. P.77-94.

144. Yee, Chiang. Chinese calligraphy: An introduction to its aesthetic and technique. Cambridge: Harvard University Press, 1973. 250 p.

145. Yung, Bell. Cantonese Opera: Performance as Creative Process. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 205 p.

146. Yiwen, Ouyang. Westernisation, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music. PhD Thesis Royal Holloway, University of London. 2012. 232 p.

147. Yuxin, Ouyang. *Lü* for String Quartet; *Extrication* for Clarinet, Percussion, Violin and Cello; and Qigang Chen's Approach to Pentatonicism in *Reflét D'un Temps Disparu* and *Luan Tan*. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music in the Graduate School of Duke University. 2020. 153 p.

148. Zhang, Xigui. Survey on the Gong and Drum in the Beijing Opera // *Beijing Opera of China*, 2004. Vol. 7. P. 22-23.

149. Zhao, Chen. Chen Qigang: compositeur chinois en France // Einflüsse von kulturellen und historischen chinesischen Elementen auf die individuellen kompositorischen Tonschöpfungen in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts. Dissertation zum Doktor der Philosophie. Wien: Universität Wien, 2013. P. 134–145.

Литература на китайском языке

150. 王次炤 «中央音乐学院作曲 77 级» Ван Цычжао. Выпускники 1977 года факультета композиции Центральной консерватории. – Пекин: Изд-во Центральной консерватории, 2007. – 420 с.

151. 王尚. 陈其钢管弦乐组曲《五行》研究 [D]. 中央音乐学院, 2010. 04, 北京, 5 页. Ван Шан. Исследование симфонической сюиты «У Син» Чэнь Цигана // Магистерская диссертация. Китай: Центральная консерватория Пекина, 2010. 53 с.
152. 郭新 精确计算、节奏组合、动机发展与音色设计的有机结合——中西音乐因素在陈怡《气》中融合的方式 [J]. 乐府新声 (沈阳音乐学院学报), 2008, No. 99 (01): 28-40. Го Синь. Органичный синтез ритмических комбинаций, мотивного развития и отбора тембров – соединение западных и восточных музыкальных черт в произведении «Ци» композитора Чэнь И / Го Синь // Новый голос юэ-фу: Вестник Шэньянской консерватории. – 2008 – №1 – С. 28-40.
153. 葛晨, 辛戈 寻找自己——对作曲家陈其钢的“未完成”采访 [J]. 音乐爱好者, 1995 (04): 8-10. Гэ Чэнь, Синь Гэ. Найти себя – «незаконченное» интервью с композитором Чэнь Циганом // Любитель музыки, 1995. Выпуск 4. С. 8-10.
154. 任怡 词曲若流水 中西合璧——浅析陈怡《中国古诗合唱五首》的艺术特征 [J]. 人民音乐, 2011, No. 578 (06): 36-39. Жэнь И. Цы и Цюй (общее название для произведений жанров цы и цюй): гармоничное сочетание Востока и Запада. Краткий анализ хоровых произведений Чэнь И на стихи древних китайских поэтов / Жэнь И // Народная музыка. – 2011. – № 6. – С. 36-39.
155. 任小珑 陈其钢的音乐自画像 (访谈, 中英对照). // 国家大剧院管弦乐团 2017/18 乐季节目册《胜友如乐》202-211 页 Жэнь Сяолун; Музыкальный автопортрет Чэнь Цигана (Интервью Жэнь Сяолуна с Чэнь Циганом). // Ода друзьям. Буклет концертного сезона 2017/2018 года Китайского национального центра исполнительских искусств. На китайском и английском языках. С. 202-206.

156. 柯政和 新音乐, 新乐潮 期: 1号.2(1927年7月). 页码: 2-5; 勋伯格的音乐. 新乐潮. 期: 2号: 1 (1928年2月). Кэ Чжэнхэ. Новая музыка //Новые музыкальные направления, 1927. Вып. 1, No. 2 (июль). С. 2-5.
157. 黎颂文 中西合璧—陈怡音乐作品中的民族因素[M]. 上海: 上海音乐学院出版社. Ли Сунвэнь. Взаимодействие Китая и западных стран – этнический фактор в работе Чэнь И. – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории, 2006. 110 с.
158. 李志平 中国书法艺术. 湖南: 湖南大学出版社. 2004. 133页. Ли Чжи-Пин. Китайская каллиграфия. Хунань: Хунаньский университет, 2004. 133 с.
159. 李淑琴 陈其钢访谈 [J]. 中央音乐学院学报, 1997(02):91-93. DOI:10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.1997.02.016. Ли Шуцин. Интервью с Чэнь Циганом //Журнал Центральной консерватории музыки. 1997. № 2. С. 91-93.
160. 李彦洋 古律的现代变奏——以周文中钢琴曲《柳色新》为例[J]. 钢琴艺术, 2018(06):23-32. Ли Яньян. Современные вариации на древние мелодии на примере пьесы «Новая ива» для фортепиано Чжоу Вэньчжун // Фортепианное искусство. – 2018. – № 6. – С. 23-32.
161. 鲁圣博 从谭盾作品论先锋派音乐 [J]. 音乐大观, 2013, No. 360(07):171-172 Лу Шэнбо. Обсуждение авангардной музыки в творчестве Тан Дуна // Не только музыка. – 2013. – № 7. – С. 171-172.
162. 刘涛 谭盾歌剧音乐的视觉解读 [J]. 文艺研究, 2012, No. 244(06):160-162. Лю Тао. Визуальная интерпретация оперной музыки Тан Дуна // Литература и искусствоведение. – 2012. – № 6. – С. 160-162.
163. 連憲升 音樂創作的記憶與遺忘——從創作筆記重探陳其鋼作品《源》的音樂語言. 中央大學人文學報 第六十期 2015年10月 頁53-88 中央大學文學院. Лянь Сяньшэн. Память и забвение в создании музыки:

повторное исследование музыкального языка пьесы «Юань» Чэнь Цигана с помощью его примечаний к сочинению. Журнал гуманитарных наук Национального Центрального университета. Колледж свободных искусств. 2015. Вып. 60. С. 53-88.

164. 连宪升 陈其钢访谈, 人文与社会 (音乐文章) 吕宁 吕宁. Интервью с Чэнь Циганом // Культура и Общество (Статьи о музыке). На кит. яз. Интервью размещено 1 апреля 2001 года на сайте: <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/c3/403> (дата обращения 3.03. 2021).

165. 明言 大器晚成一“文人”——对陈其钢的音乐史学研究[J]. 交响 - 西安音乐学院学报, 2007(01):42-47. Мин Янь. Поздний цветок: Исследование музыки Чэнь Цигана. // Симфония: Ежеквартальный журнал Сианьской консерватории музыки. 2007. Вып. 26, no. 1. С. 42-47.

166. 明言 中国新音乐[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2012. 06. 908 页
Мин Янь. Новая китайская музыка // Пекин: Издательство «Народная музыка», июнь 2012. – 908 с.

167. 缪钺等 宋诗鉴赏辞典. 上海: 上海辞书出版社 (1987 第一版, 1610 页). Мю Юе и другие. Словарь китайской поэзии династии Сун. 1-е изд. Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 1987. 1610 с.

168. 中国音乐词典 北京: 人民音乐出版社. 1984. 583 页. Словарь китайской музыки. Пекин: Издательство «Народная музыка». 1984. 583 с.

169. 孙琦 陈怡创作美学观的形成[J]. 南京艺术学院学报 (音乐与表演版), 2009, No. 119(01):73-80. Сунь Ци. Формирование эстетических взглядов Чэнь И // Вестник Нанкинского художественного института (версия: музыка и исполнение). – 2009. – № 1. – С. 73-80.

170. 许光毅 大同乐会, 音乐研究1984年4期С. 116-117. Сюй Гуань. Музыкальное общество великого единства // Музыкальные исследования. 1984. No. 4. Р. 116-117.

171. 樊祖荫 论《十番锣鼓》中的节奏、音色序列与当代音乐创作的关系[J]. 音乐研究, 1987(04):14-27. Фань Цзуйнь. Взаимоотношения между ритмом, тембром, серией и композицией современной музыки в *ши фань ло гу* // Музыкальное исследование. Пекин: Издательство «Музыка народа», 1987. № 4. С. 12-25.

172. 冯长春 20 世纪上半叶中国音乐思潮研究[D]. 中国艺术研究院, 2005. Фэн Чанчунь. Музыкальные тенденции в Китае первой половины XX века. Диссертация на соискание ученой степени Phd. Пекин: Китайская академия искусств, 2005. 238 с.

173. 郝宏歌 大提琴协奏曲《逝去的时光》的创作技法[J]. 音乐生活, 2009(07):62-63. Хао Хунгэ. Композиционные техники «Отражения исчезнувшего времени» для виолончели с оркестром //Музыкальная жизнь, 2009. Выпуск 7. С. 62-63.

174. 黄翔鹏 中国人的音乐和音乐学[M]. 济南: 山东文艺出版社, 1997. 03. 276 页. Хуан Сянпэн. Китайская музыка и музыковедение. Цзинань: Издательство литературы и искусства Шаньдун. март 1997 г. с. 276.

175. 曹光平 «“带”——独奏作品附带音响考虑(1987)». 选自曹光平教授主编. 前卫·中卫·后卫: 探索与风格 论文卷[M]. 北京: 科学技术文献出版社, 2001. 12. 63-71. Цао Гуанпин. Идея индивидуального моделирования акустического звука (1987) //Собрание статей профессора Цао Гуанпина «исследование и стиль» / сост. Цао Гуанпин. – Пекин: Издания научно-технической документации, декабря 2001 г. – С. 63-71.

176. 金湘 《蝶恋花》开 香飘中外 铿锵《五行》 声透古今——陈其钢其人其乐纵横谈[J]. 人民音乐, 2003(01):6-11. Цзинь Сян. «Iris Dévoilée» расцветает, а его аромат распространяется по всему миру; Звонкий и крепкий «У Син» звучит во все времена - о Чэнь Цигане и его музыке //Народная музыка, 2003. Выпуск 1. С. 6-11.

177. 蒋一民 关于我国音乐文化落后原因的探讨[J]. 音乐研究, 1980(04):36-51. Цзян Иминь. Исследование причин отставания нашей музыкальной культуры //Музыкальные исследования, 1980. No. 4. С. 36-51.
178. 蒋娟全 “先锋派音乐” 在中国的形成与发展[N]. 中国社会科学报, 2019-10-10(007). Цзян Цюаньцюань. Становление и развитие авангардной музыки в Китае //Китайская социальная наука сегодня, 2019. Вып.10 (007).
179. 秦蓼令 音乐纪事. «天下月刊». 第10卷第4期(1940年4月) 474页. Цинь Сянлин. Музыкальная хроника //T'ien Hsia Monthly, 1940. Vol. 10, No. 4. P. 474.
180. 乔建中 中国传统音乐. 上海:上海音乐学院出版社. 2009. 483页. Цяо Цзяньчжун. Китайская традиционная музыка. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2009. 483 с.
181. 张伯瑜 江苏十番锣鼓的节奏分析[J]. 音乐研究, 2001(03):58-65. Чжан Боюй. Анализ ритмической организации Цзянсуского ансамбля *ши фань ло гу* // Музыкальное исследование. Пекин: издательство «Музыка народа», 2001. №3. С. 58-65.
182. 张贵 陈怡古诗词合唱作品中的风格特征透视[J]. 艺术教育, 2019, No. 350(10):238-239. Чжан Гуй. Стилизация речи в хоровых сочинениях Чэнь И на стихи древних поэтов / Чжан Гуй // Художественное образование. – 2019. –№ 10. – С. 238-239.
183. 张娜 谭盾音乐的中西异合[J]. 音乐创作, 2014, No. 273(05):102-104. Чжан На. Китайские и западные черты в музыке Тан Дуна // Музыкальное творчество. – 2014. – № 5. – С. 102-104.
184. 赵文彬 桥及两岸的风景——论陈其钢管弦乐组曲《五行》中音响性主题的构成及转接手法[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2010, 28(04):36-47. Чжао Вэньбинь. Пейзаж моста и обоих берегов реки – О составе акустических тем и приемах их передачи в симфонической сюите

«У Син» Чэнь Цигана //Новый голос Юэ-Фу (Академическое периодическое издание Шэньянской консерватории музыки), 2010. Выпуск 28(4). С. 36-47.

185. 赵浴希 论中国民族音乐中的特殊调式[J].音乐大观,2012,№.350(06):28-29. Чжао Юйси. Особые лады в китайской народной музыке // Цзинань. Величие музыкального искусства, 2012. № 6. С. 28-29.

186. 周杨 《五行》中的整体音响布局和音色暗示 [J]. 剧影月报, 2009, №. 293 (05) : 108-109. Чжоу Ян. Общая акустическая схема и тембры в «У Син» //Журнал драмы и кино, 2009. Выпуск 5. С. 108-109.

187. 朱玖玖 论陈其钢音乐新作品《乱弹》中的音乐创作 [J]. 音乐时空, 2016 (05) : 45+54. Чжу Мэймэй. Музыкальное творчество в пьесе Чэнь Цигана «*Луань Тань*» //Музыкальное время и пространство. 2016. №. 5. С. 45, 54.

188. 郑训寅 国乐复兴与西乐之介绍 音乐潮 期: 2号:2(1928年3月) 28-29. Чжэн Сюньинь. Ренессанс китайской музыки и внедрение западной музыки // Новая музыкальная волна. 1928. Вып. 2, № 2 (март). С. 28-29.

189. 陈仲子 《欲国乐之复兴宜通西乐说》. (音乐杂志)期: 1. №. 9-10 (1920年10月) 期: 2. №. 1(1921年1月) С. 96-99. Чэнь Чжунцзы. Понимание западной музыки необходимо для возрождения китайской музыки// Музыкальный журнал. 1920. Вып. 1, № 9-10 (декабрь); 1921. Вып. 2, № 1 (январь). С. 96-99.

190. 程玉扬 陈其钢:多少音符能说清女人.[J].北京纪事. 2002 (С5) :22-24. Чэн Юйян. Чэнь Циган: сколько тонов можно понять женщинам //Пекинский документ, 2002. Выпуск С5. С. 22-24.

191. 岳文厚 陈其钢思奇曲更妙. [J]. 华人时刊, 1998 (13) :24-25. Юэ Вэньхоу. Чудеса не только в замыслах Чэнь Цигана, но и в его сочинениях //Времена китайцев, 1998. Выпуск 13. С. 24-25.

192. 姚关荣 交响乐新蕾——《弦诗》 [J]. 人民音乐, 1985 (01) :24-25. Яо Гуаньжун. Новое рождение симфонии – «Струнное стихотворение»:

музыка, философия и гуманитарные науки / Яо Гуаньжун // Народная музыка.
– 1985. – №1. – С. 24-25.