

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

На правах рукописи
лю суйя

Лю Суйя

**ТВОРЧЕСТВО ЧЭНЬ И
В ЗЕРКАЛЕ КИТАЙСКОГО ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА**

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. Китайское традиционное искусство и западные влияния в творчестве китайско-американских композиторов Чжоу Вэньчжуна и Чэнь И.....	13
1.1. Сопряжение китайских национальных традиций и западных влияний в китайской музыке первой половины XX века: идеи <i>гоюэ</i>	13
1.2. Восток на Западе: китайские традиции в творчестве Чжоу Вэньчжуна.....	27
1.3. Творческий путь Чэнь И: становление стиля китайско-американского композитора.....	57
Глава II. Традиции национального поэтического и театрального искусства в творчестве Чэнь И	81
2.1. Традиции классической китайской поэзии.....	81
2.2. Традиции национальной оперы.....	111
Глава III. Особенности китайской традиционной музыки в творчестве Чэнь И.....	136
3.1. Фольклорный мелос и принципы его ладовой организации.....	136
3.2. Принципы метроритмической организации традиционной музыки ши фань ло гу и жанра бабань	174
3.3. Работа с тембрами традиционных китайских инструментов.....	195
Заключение.....	225
Библиография.....	232
Приложение. Список сочинений Чэнь И.....	262

Введение

Чэнь И (1953) – выдающийся современный китайско-американский композитор, педагог, просветитель, крупнейший представитель Новой волны. Ее сочинения звучат по всему миру - в Китае, Америке и Европе. Чэнь родилась и выросла в Гуанчжоу, закончила аспирантуру Пекинской консерватории (в 1986) и продолжила свое обучение в Соединенных Штатах (1986-1993), с 1999 она – гражданка США. Чэнь И обратилась к многовековым национальным корням, к древнему китайскому традиционному искусству в сочетании с современными западными принципами музыкального мышления.

Чэнь И удалось стать неотъемлемой частью мультикультурного пространства Америки, сохранив при этом связи с китайской национальной почвой. Ее произведения направлены на аудиторию Востока и Запада, а потому сочетают китайскую «экзотику» с устоявшимися языковыми идиомами XX века. Музыка Чэнь И вписывается в богатую вековую традицию творческого диалога Китая и США, активизировавшегося в последние десятилетия XX – начале XXI столетий.

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

Степень научной разработанности темы. В российском музыковедении имя Чэнь И фигурирует в отдельных статьях и диссертационных исследованиях (Дай Юй¹, Фань Юй², Чэнь Шуюнь³, Сунь

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 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.

³ 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. Фортепианная композиция Чэнь И «До Е»: к вопросу о новом качестве традиционных приемов в современной китайской музыке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 35. – С. 202-214; Чэнь Шуюнь. Об эстетических основах композиторского творчества Чэнь И // Музыкальная наука и современное творчество в современном мире: сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции (28-29 апреля 2018 года). – Астрахань: ООО ПКФ «Триада», 2019. – С. 111-115.

Юэ⁴), но не выступает главным объектом изучения. В зарубежном искусствоведческом пространстве интерес к творчеству Чэнь И является достаточно активным и устойчивым. Ей посвящены статьи и диссертации преимущественно китайских музыковедов (Гао Ин⁵, Ли Тао⁶, Ли Цзити⁷, Люй Синь⁸, Ван Ин⁹, Ян Ци¹⁰, Лю Сяоин¹¹, Ван Аньчао¹², Сунь Ци¹³, Ван Сяоси¹⁴ и

Чэнь, Шуюнь. Фортепианная композиция Чэнь И «До Е»: к вопросу о новом качестве традиционных приемов в современной китайской музыке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение, 2019. №35. С. 202-214.

⁴ Сунь, Юэ. Эстетические принципы Чэнь И в хоровой музыке а caprella // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. Сборник научных трудов. Ред.-составитель М.В. Воротной, научный редактор Р.Г. Шитикова. Санкт-Петербург, 2020. Вып. 10. Часть 2. С.152-159; Сунь, Юэ. Взаимодействие национальных приемов с современными композиционными методами письма в хоровых сочинениях Чэнь И // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов по материалам конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (13 декабря 2019 года). Санкт-Петербург, 2020. Вып. 15. С. 175-182.

⁵ 《简述陈怡音乐创作中的中国传统音乐元素》乐府新声（沈阳音乐学院学报）2018年第3期。（页码）：35-43. Гао Ин. О традиционных китайских музыкальных элементах в музыкальных сочинениях Чэнь И. Новый голос юэ-фу (Академический журнал Шэньянской консерватории), 2018. № 3. С. 35-43.

⁶李涛 《陈怡交响乐作品中的“多重结构”解读》. Ли Тао. Понятие «множественные структуры» на примере симфонической музыки Чэнь И: дис. ... д-ра искусств. – Шанхай, 2010. – 213 с.; 李涛：多重结构思维之研讨——陈怡《第二大提琴协奏曲(叙事曲、舞曲与幻想曲)》第一乐章分析 黄钟（中国武汉音乐学院学报）2008年第1期 页码：67-78; Ли Тао. Рассмотрение мышления и структуры – Чэнь И «Второй концерт для виолончели (Баллада, танец и фантазия)». Анализ первой музыкальной пьесы / Ли Тао // Хуанчжун (название «первой мужской» ступени китайского хроматического звукоряда). Китай: Вестник Уханьской консерватории. – 2008. – № 1. – С.67-78.

⁷李吉提：赤子之心献母亲——陈怡《中国神话大合唱》浅析 音乐艺术 2008年第4期 页：21-33. Ли Цзити. «Подарок мамушке от всей души» - анализ кантаты «Китайские мифы» Чэнь И / Ли Цзити // Музыкальное искусство. – 2008. – № 4. – С.21-33.

⁸吕欣：从《动势》的创作技法看陈怡的创作风格 乐府新声（沈阳音乐学院学报）2009年第1期 页码：232-240. Люй Синь. Обзор творческого стиля и техники Чэнь И / Люй Синь // Новый голос юэ-фу: Вестник Шэньянской консерватории. – 2009. – № 1. – С. 232-240.

⁹王颖：民族音乐素材的“多风格运用——从陈怡《胡琴组曲》看中国音乐民族特性的体现 乐府新声(沈阳音乐学院学报) 2010年第3期 页码：28-33. Ван Ин. Многофункциональное применение национального музыкального материала: проявление национального характера китайской музыки в сочинении Чэнь И «Сюита Хуцинь» / Ван Ин // Новый голос Юэ-фу: Вестник Шэньянской консерватории. – 2010. – № 3. – С. 28-33.

¹⁰杨琦：陈怡四首钢琴作品和声技法研究 山东师范大学 页数：81. Ян Ци. Исследование гармонизации четырех фортепианных сочинений Чэнь И / Ян Ци // Шаньдунский педагогический университет. – 81 с.

¹¹刘晓映：陈怡合唱作品中的民歌元素分析——以无伴奏合唱《飞歌与跳乐》为例 四川戏剧2015年07期 页码：115-117 页数：3. Лю Сяоин. Анализ народной песни в произведении Чэнь И «Гэ Сюй» / Лю Сяоин // Сычуаньская драма. – 2015. – № 7. – С. 115-117.

¹²王安潮：根植民族音乐 融会中西文化——陈怡学术成果的历史研究 天津音乐学院学报2014年02期 页码：52-62 页数：11. Ван Аньчао. Укорениться в этнической музыке: слияние китайской и западной культуры. Историческое исследование академических успехов Чэнь И / Ван Аньчао // Вестник Тяньцзиньской консерватории. – 2014. – № 2. – С. 52–62.

¹³孙琦：陈怡创作美学观的形成 南京艺术学院学报(音乐与表演版) 2009年01期 页码：73-80 页数：8. Сунь Ци. Формирование эстетических взглядов Чэнь И / Сунь Ци // Вестник Нанкинского художественного института (версия: музыка и исполнение). – 2009. – № 1. – С. 73-80.

¹⁴王小夕：唱出自己的声音——陈怡音乐创作中的个性体现 人民音乐2006年09期 页码：9-12 页数：4. Ван Сяоси. Пой своим голосом. Индивидуальное начало в музыкальных произведениях Чэнь И / Ван Сяоси // Народная музыка – 2006. – № 2. – С.9-12.

др.), многие исследования выполнены в США на английском языке (Хэ Сян¹⁵, Лай Юнь¹⁶, Ли Сунвэнь¹⁷, Ли Сяолэ¹⁸, Ляо Юэ¹⁹, Лю Цзянь²⁰, Вонг Хой Янь²¹, Синь Го²², Сюэлай У²³, Чжан Вэнь²⁴, Чэнь Мо Вэй²⁵, По Кван Ло²⁶, Т. Штульман²⁷). В центре внимания авторов – отдельные сочинения и жанровые сферы творчества Чэнь И, выявление национальных истоков и западных влияний. Между тем работы, в которой феномен претворения китайского традиционного искусства в музыке Чэнь рассматривался бы целостно, на разных уровнях и на примерах из сочинений различных жанров, не существует.

¹⁵ He, Xiang. Selected Works for Violin and Piano by Chen Yi: Western Influences on the Development of Her Compositional Style. A Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. Lincoln: University of Nebraska, 2010. - 76 p.

¹⁶ Lai, Yun-Hui. The Analysis and Interpretation of Three Selected Piano Pieces by Chen Yi: Duo Ye, Ba Ban, Ji-Dong-Nuo. A Monograph of Doctor of Musical Arts. USA: Louisiana State University, 2016. 81 p.

¹⁷ Li, Songwen. East meets West: Nationalistic Elements in Selected Piano Solo Works of Chen Yi. DMA. USA: University of North Texas, 2001. 87 p.

¹⁸ Li, Xiaole. Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models. A Dissertation Submitted to the Graduate Division of the University of Hawai'i in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Music. University of Hawaii, 2003. - 380 p.

¹⁹ Liao, Yueh Yin. Three Piano Chamber Music Works of Chen Yi: "Night Thoughts", "Romance and Dance", and "Tibetan Tunes": An Aesthetic and Structural Analysis, with Suggestions for Performance". A Dissertation for the degree of DMA. USA. Florida: University of Miami, 2014. - 159 p.

²⁰ Liu, Jiang. An Analysis of Chen Yi's Orchestral Work Momentum. DMA degree in Orchestra Conducting from University of Nebraska-Lincoln, 2005. 105 p.

²¹ Wong, Hoi Yan. Recurrence as Identity in Chen Yi's Music. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Philosophy in Music (Theory). The Chinese University of Hong Kong, 2007. - 161 p.

²² Xin, Guo. Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms: Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi. A Dissertation submitted to the School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. USA: The Florida State University School of Music, 2002. 288 p.

²³ Xuelai, Wu. The Fusion of Cantonese Music with Western Composition Techniques: Tunes from My Home Trio for Violin, Cello, and Piano by Chen Yi. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. USA: Arizona State University, 2017. 74 p.

²⁴ Zhang, Wen. An Infusion of Eastern and Western Music Styles into Art Song: Introducing Two Sets of Art Song for Mezzo-Soprano by Chen Yi. Doctoral document submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts Department of Music College of Fine Arts The Graduate College University of Nevada, Las Vegas, 2012. 55 p.

²⁵ Chen, Moh-Wei. Myths from Afar: Chinese Myths Cantata by Chen Yi. DMA thesis. USA: University of Southern California, 1997. 63 p.

²⁶ Po, Kwan Law. The a cappella Choral Music of Chen Yi: 1985-2000. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Music with a concentration in Choral Music in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign. Illinois: Urbana, 2013. - 174 p.

²⁷ Stulman, Timothy. A Cultural Analysis of Chen Yi's Si Ji (Four Seasons) for Orchestra. Dissertation for the degree of DMA. USA: Graduate College of Bowling Green State University, 2010. - 85 p.

Важнейшим источником выступил документальный материал – диссертация Чэнь И, защищенная в Колумбийском университете²⁸, а также ее статьи и интервью для китайских и западных печатных изданий²⁹.

Китайская традиционная музыка изучена более основательно: общие вопросы истории и теории, ладовая и метроритмическая организация, национальные жанры и формы музицирования, вопросы китайского инструментария (У Ген-Ир³⁰, Пэн Чэн³¹, Хо Лутин и Ко Хуанхань³², Стивен Джонс³³, Ли Жужу³⁴, Сюэ Цзиньянь³⁵, Юнг Белл³⁶, Чжан Сигуй³⁷, Чжао Юйси³⁸, Фань Цзуинь³⁹, Чжан Боюй⁴⁰, Цяо Цзянь-Чжун⁴¹ и др).

Важнейшим источником информации выступили классические монографии о китайской традиционной культуре и искусстве на китайском и русском

²⁸ Chen, Yi. Piano Concerto. A Dissertation for the degree of DMA. USA: Columbia University, 1993. - 184 p.

²⁹Chen, Yi. Tradition and Creation //Current Musicology, 1999. Vol. 67/68. - P. 59-72; Borger, Irene. Chen Yi Interview // The Force of Curiosity. Saint Monica CA: CalArts/Alpert Award in the Arts, 1999. P. 278-299; John de Clef Pineiro. An Interview with Chen Yi, 26 July 2001.

³⁰ 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).

³¹ 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.

³² Ho, Lu-Ting and Kuo-Huang Han. On Chinese Scales and National Modes // Asian Music, 1982. Vol. 14. № 1. P.132-154.

³³ Jones, Stephen. Folk Music of China: Living Instrumental Traditions. New York: Oxford University Press, 1995. 422 p.

³⁴ Li, Ruru. The Soul of Beijing Opera. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. 335 p.

³⁵ Xue, Jinyan. Baban: A long-standing Musical Form in Chinese Traditional Music // Journal of Music in China, 1999. Vol. 1. P.77-94.

³⁶ Yung, Bell. Cantonese Opera: Performance as Creative Process. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 205 p.

³⁷ Zhang, Xigui. Survey on the Gong and Drum in the Beijing Opera // Beijing Opera of China, 2004. Vol. 7. P. 22-23.

³⁸ Чжао, Юйси. Особые лады в китайской народной музыке // Цзинань, Величие музыкального искусства, 2012. № 6. С. 28-29.

³⁹ 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.

⁴⁰ Чжан, Боюй. Анализ ритмической организации Цзянсуского ансамбля ши фань ло гу // Музыкальное исследование. Пекин: издательство «Музыка народа», 2001. №3. С. 58-65.

⁴¹ Цяо, Цзянь-Чжун. Китайская традиционная музыка. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2009. 483 с.

языках: М. Кравцовой⁴², В. Малявина⁴³, Е Чжан⁴⁴, Ли Чжи-Пин⁴⁵, Цзинь Цзе⁴⁶ и других.

Проблемы китайского авангарда 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 и авангардных техник композиции сложилась в трудах Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Ценовой, Т. Цареградской, Л. Акопяна, С. Савенко, Т. Кюрегян, Ц. Когоутека.

Объектом исследования стал корпус сочинений, написанных Чэнь И в различных жанрах в зрелый период творчества - на рубеже XX – XXI веков, наиболее ярко и показательно демонстрирующих связь с традиционным национальным искусством.

Предмет исследования – интерпретация китайского традиционного искусства в творчестве Чэнь И.

Цель исследования – изучить связи с китайским традиционным искусством в творчестве Чэнь И на разных уровнях: мифологическом, религиозном, философско-эстетическом, поэтическом, художественном, театральном, музыкальном (жанровом, ладово-интонационном, метроритмическом, тембровом).

Задачи исследования:

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

⁴² 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.

⁴³ Малявин, В. В. Китайская цивилизация /В. В. Малявин. – М.: АСТ/Астрель, 2001. – 632 с.

⁴⁴ Yee, Chiang. Chinese calligraphy: An introduction to its aesthetic and technique. Cambridge: Harvard University Press, 1973. 250 p.

⁴⁵ Ли, Чжи-Пин. Китайская каллиграфия. Хунань: Хунаньский университет, 2004. 133 с.

⁴⁶ Jin, Jie. Chinese Music. UK: Cambridge University Press, 2011. – 148 p.

2. Выявить роль китайско-американского композитора Чжоу Вэньчжуна в процессе становления стиля Чэнь И и – более широко - в аспекте музыкальных взаимоотношений между Китаем и США
3. Проследить жизненный и творческий путь Чэнь И с позиции национальной идентичности
4. Выявить основные виды китайского традиционного искусства в творчестве Чэнь И и проанализировать характерные особенности работы с ними композитора
5. Обобщить характерные особенности претворения национальной традиции в музыке Чэнь И
6. Выявить западные влияния на творчество Чэнь И
7. Обосновать применение авангардных техник письма в зрелом творчестве Чэнь И

Основной материал работы составил корпус сочинений Чэнь И, написанных преимущественно в американский период (после 1986 года), в годы, когда стиль композитора окончательно сформировался и обрел оригинальные узнаваемые черты. Выбраны сочинения разных жанров: камерно-инструментальные (фортепианная пьеса «Бабань», пьеса для пипа соло «Точки», трио «Мелодии моего дома», трио «Нин», квартет «Ци», сюита «Хуцинь» для струнного квартета и хуцинь), камерно-вокальные (цикл «Медитация», песня «Яркий лунный свет»), оркестровые («Гэ Сюй» для камерного оркестра, «Времена года» для симфонического оркестра, Концерт для ударных инструментов с оркестром), кантатно-ораториальные (кантата «Китайские мифы»).

Главный критерий отбора обусловлен типичным для композитора обращением к китайскому традиционному искусству – духовным, художественно-поэтическим и собственно музыкальным корням, авторской интерпретацией национального наследия и его оригинальным преломлением в представленных произведениях, связанным с использованием актуальных западных техник письма.

Ограничение материала. Выбор сочинений Чэнь И обусловлен жанровыми предпочтениями композитора, в списке работ которой доминирует камерно-инструментальная музыка. Ограничение избранного музыкального материала также вызвано необходимостью развернутого всестороннего анализа каждого представленного опуса, поскольку в них можно усмотреть переплетение различных традиций китайского искусства.

Методологической базой исследования является комплексный подход, позволяющий рассмотреть сочинения Чэнь И через призму интерпретации различных аспектов китайской традиционной культуры – мифологических, философско-эстетических, поэтических, театральных, художественных, жанровых, музыкальных. В диссертации интенсивно применяются музыковедческие методы исследования, позволяющие выполнить детальный анализ музыкально-выразительных средств избранных сочинений. Кроме того, используется историко-культурологический подход, позволяющий изучить избранные произведения Чэнь И 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 целостное исследование творчества Чэнь И в аспекте его взаимодействия с китайской традиционной культурой.

Впервые на русском языке:

- выполнен анализ наиболее репрезентативных произведений композитора в разных жанрах, написанных в зрелый период творчества;
- предложена периодизация творчества Чэнь И;
- отобраны и систематизированы явления китайской традиционной культуры, нашедшие отражение в творчестве Чэнь И;
- указаны влияния и взаимодействия с творчеством учителя Чэнь И, крупнейшего китайско-американского композитора Чжоу Вэньчжуна;
- выявлены авангардные техники письма, характерные для творчества композитора;

- рассмотрен органичный синтез восточного (древняя китайская традиционная культура) и западного (авангардные техники письма) в творчестве композитора.

На защиту выносятся следующие положения и результаты:

1. Интенсивные культурные контакты Китая и стран Запада (в частности, США) в первой половине XX века предопределили стратегию развития китайской академической музыки последней трети XX – первых десятилетий XXI веков, основанную на взаимодействии национального и интернационального;
2. Чжоу Вэньчжун – первый американский композитор китайского происхождения, проложивший в своем творчестве пути синтеза китайского традиционного искусства и авангардных техник письма на уровне тембра (обратился к характеристикам национального инструмента цинь), лада (изобретение собственной ладовой системы на основе гексаграмм «И-цзин») и фактуры (влияние принципов каллиграфии на закономерности организации музыкального материала).
3. Творческий путь Чэнь И можно разделить на два этапа: китайский период (1953-1986), связанный с формированием и становлением стиля с опорой на национальные истоки, и американский период (с 1986 года), обусловленный погружением в авангардную музыку и экспериментами с современными приемами письма.
4. Чэнь И обращается к древней китайской традиционной культуре на разных уровнях: мифологическом, религиозном, философско-эстетическом, поэтическом, театральном, художественном, жанровом, ладово-интонационном, метроритмическом, тембровом.
5. Отбор и применение авангардных принципов и техник письма в творчестве Чэнь И (атональность, додекафония, ограниченная алеаторика, репетитивная техника) обусловлены природой китайской музыки и возможностью синтеза с элементами традиционного китайского искусства.

Теоретическая значимость заключена в создании научно-теоретической базы для дальнейшего изучения творчества Чэнь И и других китайских композиторов Новой волны.

Практическая значимость работы. Исследование предоставляет ценный теоретический и музыкально-аналитический материал для специалистов, изучающих взаимодействие музыкальных культур Китая и США. 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, английском и китайском языках, обращением к апробированным методам исследования, тщательным анализом нотного материала. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, где была рекомендована к защите.

Отдельные результаты работы были изложены в ряде публикаций, 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, 2019), принимал участие во Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве западноевропейской и отечественной музыкальной культуры» (Краснодар, Краснодарский государственный институт культуры, 2019). По материалам диссертации опубликовано 5 статей, в том числе 4 публикации – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы и Приложения. Исследование включает в себя 122 нотных примера.

ГЛАВА I

Китайское традиционное искусство и западные влияния в творчестве китайско-американских композиторов Чжоу Вэньчжуна и Чэнь И

1.1. Сопряжение китайских национальных традиций и западных влияний в китайской музыке первой половины XX века: идеи 2010-х.

Период наиболее интенсивного культурного взаимодействия Китая и Запада в первой половине XX века охватывает с 1911 по 1949 годы. В 1911 году династия Цин завершила свое существование: Синьхайская революция⁴⁷ привела к созданию китайской республики под руководством Сунь Ятсена. Это был очень образованный человек, изучавший медицину в Японии и США, испытавший сильное воздействие западного стиля мышления, интересовавшийся вопросами образования, искусства и литературы, науки, политики. В первые десятилетия XX столетия многие китайские студенты уезжали учиться за рубеж – в Европу и Северную Америку. Именно они стали настоящими проводниками западной музыки в Китае⁴⁸.

Внутри страны начинают открываться новые школы, учебные программы которых были написаны по образцу принятых в США, Японии, Англии, Германии. В круг обязательных предметов входили китайский и английский языки, математика, история, химия, физика, изобразительное искусство, труд. Уроки музыки сразу же стали неотъемлемой частью учебного курса.

Многие студенты проходили обучение в США и континентальной Европе, некоторые из них избрали своей профессией композицию – Чжао Юаньрен (1892-1982), Сяо Юмэй (1884-1940), Хуан Цзы (1904-1938), Дин

⁴⁷Синьхайская революция 1911 года привела к свержению маньчжурской династии Цинь и провозгласила Китайскую республику.

⁴⁸ Мода на зарубежное образование начала формироваться в среде состоятельных горожан после опиумных войн середины XIX столетия, тогда главным центром притяжения стала Япония (там учились такие китайские музыканты как Цэн Чжиминь, Чэнь Синьгунь и Ли Шутунь).

Шаньдэ (1911-1995), Сянь Синхай (1905-1945), Ма Сыцун (1912-1987), Чэнь Хун (1907-2002), Не Эр (1912-1935), Ин Шаннэн и другие.

Хуан Цзы – выдающегося китайского композитора, музыковеда и преподавателя - можно назвать одним из главных репрезентантов западной, а точнее - американской музыки в Китае. Он уехал учиться в США благодаря гранту китайского правительства и получил степень бакалавра в Йельском университете в 1929 году (изучал фортепиано и композицию у Дэвида Стэнли Смита). Вернувшись в Китай, Хуан Цзы по приглашению Сяо Юмэя начал преподавать в Шанхайской консерватории, знакомя своих студентов главным образом с историей западной музыки и европейскими техниками композиции. Завершая курс обучения в Америке, Хуан Цзы написал первую китайскую симфоническую увертюру «Ностальгия» (в память об умершей жене), высоко оцененную Сяо Юмэем: «Я считаю позором, что у такой большой страны как Китай нет полноценного произведения для симфонического оркестра.... Случайно услышав пьесу Хуан Цзы, я осознал – наконец-то закончился десятилетний период ожидания. Если его первая работа столь успешна, что ждет нас в будущем?»⁴⁹. Ученик Хуан Цзы - классик китайской музыки Хэ Лутин – отмечал, что его учитель был «первым китайским педагогом, который систематично и последовательно учил студентов основам европейских и американских современных композиторских методов и стремился создать китайскую национальную музыкальную школу»⁵⁰.

Между тем творчество Хуан Цзы скорее демонстрирует опору на европейскую романтическую традицию XIX столетия, нежели апеллирует к актуальным техникам письма. Отметим, что большинство профессоров американских университетов в 1920-е годы принадлежали академическому, консервативному крылу композиторской школы США, ориентированной главным образом на эстетику и практику европейского романтизма, в то время

⁴⁹ Сяо Юмэй. «Ностальгия» Хуан Цзы //Декларация от 18 ноября 1930 года. См. Полное собрание сочинений Сяо Юмэя. Том 1. Приложение 3. «Литературные монографии». С. 387.

⁵⁰ Хэ Лутин. Наследие Хуан Цзы. Эпизоды. Общее предисловие //Сборник «Хуан Цзы». С.1-3.

как представители экспериментальной ветви американской музыки практически не занимались преподаванием. Однако сочинения И.Ф. Стравинского, А. Шенберга, Б. Бартока, группы Шести и других современных авторов можно было услышать в концертных залах Нью-Йорка и других крупных городов.

Кроме того, Хуан Цзы считал, что китайская музыка все еще находится в стадии «обучения», а потому, если сразу перейти к новой авангардной музыке, это неизбежно приведет не только к разрыву с широкой публикой, но также к разногласиям со студентами, учеными и ценителями искусства. Хуан Цзы считал необходимым начать с азов европейского музыкального образования и направить китайских музыкантов от классицистско-романтической фазы развития к современной новой музыке.

Ему удалось указать путь решения центральной проблемы формирования нового китайского музыкального искусства. В статье «Как создать национальную музыку?» он писал: «В настоящее время музыка моей страны находится в состоянии упадка, оригинальное старое искусство утратило значительную долю привлекательности. Новая национальная музыка еще не создана. По этому поводу существует много противоречивых мнений. Кто-то считает, что старая музыка подобна гнилому дереву, которое не подлежит обработке, а потому ее следует полностью заменить западноевропейской. Они совершают ошибку, поскольку национальная музыка всегда является зеркалом быта и культуры нашей нации. Старинные народные песни никогда не будут уничтожены. Другие говорят, что возрождение китайской музыки возможно только посредством возвращения к традиции, они считают непатриотичным учиться у западноевропейских музыкантов. Конечно, такое мнение также неверно.

Западноевропейская культура может быть адаптирована к китайской национальной почве, мы способны воспринять и растворить ее в своей собственной культуре. Господа, которые выступают за абсолютный отказ от западноевропейской музыки, должно быть, забыли о том, что многие

национальные музыкальные инструменты были когда-то завезены из Ближнего Востока. Но когда мы впитаем новое, мы сможем считать его своим. Более того, культура страны, если она не контактирует с другими культурами, не может развиваться. Почему периодом расцвета музыкального искусства Китая считается династия Тан? Это было обусловлено контактами с западной музыкой. Сто лет назад России не было места на музыкальной карте Европы. Но за последние пять-шесть десятилетий все изменилось. К концу восемнадцатого века искусство Германии и Франции было полностью освоено, а потому стало мощной движущей силой и подтолкнуло русскую музыку к дальнейшему развитию. Русские композиторы опирались на свои народные песни, применяя немецкие композиционные приемы письма, в результате чего появилось новое искусство.

Я думаю, что будущая национальная музыка Китая будет следовать этому вектору. Если пойти по пути подражания, мы сможем в лучшем случае достичь того же уровня, что и западная музыка. Но даже это, скорее всего, невозможно, потому что они уйдут вперед. С другой стороны, наши двери не могут быть закрыты. Справедливости ради отмечу, что западноевропейская музыка действительно более прогрессивна, нежели наша традиционная музыка. Точность их методов, настройка музыкальных инструментов, состав оркестра, научная природа приемов игры и сочинение такой музыки пока нам недоступны.

Вместе с тем мы должны сделать строгий отбор, что может быть заимствовано, а что нам не подходит. Таким образом, надо учиться на лучших образцах западной музыки и использовать их методы для изучения и возрождения наших старинных традиций и народных песен, только тогда можно будет создать новую национальную культуру»⁵¹.

По указанному Хуан Цзы пути пошли его ученики - Цзян Динсян, стоявший у истоков создания Национальной консерватории в Пекине в 1950

⁵¹ Хуан Цзы. Как создать национальную музыку? // Утренние новости Шанхая. 1934. От 21 октября.

году, а также композитор и исполнитель на пипа Тан Сяолин (он начал учиться у Хуан Цзы в 1937 году; под его руководством были созданы сочинения «Полуночный распев» («子夜»), «Весеннее озеро» («湖上春光») и другие произведения для традиционных инструментов). В 1939 году Тан Сяолин (1911-1948) отправился в Соединенные Штаты для дальнейшего обучения: музыкант поступил сначала в Оберлинскую консерваторию, а два года спустя перешел в Йельский университет. Он изучал теорию и оркестровку с Н. Локвудом, Р. Донованом, а с 1942 по 1946 годы занимался композицией с П. Хиндемитом.

В Америке Тан Сяолин организовывал концерты, на которых звучали пьесы для китайских национальных музыкальных инструментов, исполнял партию альты в ансамблевых сочинениях своего учителя П. Хиндемита. Под его влиянием написал «Дуэт для скрипки и альты», а также дуэт для альты и арфы «Романс», хор а cappella «Барабанщик Хо Цзи», «Трио для струнных».

В первой половине XX века музыкальные факультеты американских университетов продолжали ориентироваться главным образом на европейскую культуру. Эту традицию поддерживали эмигранты – многие видные музыканты, уехавшие из революционной России и фашистской Европы в США, занимались преподавательской деятельностью, вели активную концертную жизнь. Таким образом, китайские композиторы в США знакомились прежде всего с западной культурой в целом, не столько «подключаясь» к опыту какой-либо конкретной национальной традиции (как их коллеги, отправившиеся учиться в Париж или Берлин), сколько погружаясь в общее мультикультурное пространство.

В 1920-х и 1930-х годах представители китайской интеллигенции, большинство из которых получили образование за рубежом, направили свои усилия на изучение национальной и западной музыки с целью стимулировать развитие китайской культуры посредством ее взаимодействия с европейской традицией. Их идеи, касающиеся обновления китайской музыки, соответствовали преобладающей в интеллектуальной среде тенденции

возрождения китайской нации посредством восстановления национального искусства Китая⁵². Эта линия нашла яркое выражение в концепции национальной музыки *гоюэ* (国乐). Отметим, что многие интеллектуалы, возрождавшие китайские традиции в сопряжении с западными идеями, получили европейское или американское музыкальное образование, а также родились (или много лет работали) в Шанхае – наиболее вестернизированном городе Китая, включавшем в себя множество европейских сеттльментов, городе, в котором культурный диалог Востока и Запад протекал особенно интенсивно.

Понятие *гоюэ* сложилось еще в Древнем Китае и отражало понимание Музыка как универсальной мироустроительной иерархической системы, включавшей в себя природное и социальное начала. Аристократическое искусство *гоюэ* свидетельствовало об особом положении музыки как гармонизирующей и упорядочивающей силы в системе представлений о мире в феодальном императорском Китае. Новые исторические условия – создание Китайской республики и интенсификация контактов с Японией и западными странами, заставляли китайских интеллектуалов искать пути обновления концепции элитарного придворного искусства.

Призыв к созданию нового вида музыки, которая была бы современной, актуальной, но при этом опиралась на древние национальные традиции, решала бы важные социальные и политические задачи, был связан с работой китайской интеллигенции по возрождению страны средствами культуры. Музыка рассматривалась как важнейший механизм пробуждения и формирования национального самосознания. Это привело к возникновению идеи обновления *гоюэ* посредством сопряжения с европейским музыкальным опытом.

⁵² Аналогичные тенденции можно наблюдать в других видах искусства. См.: Liu, Lydia H. *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity China, 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press, 1995. 496 p. P. 183-256.

Одним из убежденных сторонников этой концепции был Ван Гуанци (1892-1936) - лидер студенческого Движения Четвертого мая, социолог и музыковед. *Гоюэ* Ван определял, как новый вид музыки, который выражает «дух нации и в то же время завоевывает международное признание своими художественными достоинствами»⁵³. Очевидно, что его видение *гоюэ* было обусловлено в большей степени социально-политическими реформаторскими идеалами, нежели собственно музыкальными факторами. Другими словами, для Вана создание национальной музыки не было целью, но являлось средством ее достижения: «превращение старого, имперского Китая в молодое и независимое, богатое и могущественное национальное государство посредством развития музыки»⁵⁴, которая издревле являлась зеркалом, отражавшим состояние развития государства и общества. В 1923 году, проживая в Берлине, Ван писал, что богатство немецкой музыкальной культуры явилось важным условием процветания Германии. В связи с этим он призывал к созданию «молодого Китая» путем «возрождения конфуцианства»⁵⁵ и “совершенной” музыки»⁵⁶. Ван «мечтал о создании новой *гоюэ*, которая бы не только отражала особенности национальной культуры, но и не уступала европейской музыке в техническом и композиционном плане, могла быть принята слушателями разных стран мира»⁵⁷.

Ван был не единственным музыкантом, подчеркивавшим важность обучения на Западе в деле создания национального музыкального искусства. Многие китайские музыканты были согласны с ним. Чэнь Чжунцзы, преподаватель Музыкального общества Пекинского университета, в серии статей, опубликованных в начале 1920-х годов, писал, что тщательное

⁵³ Ван Гуанци. Главная цель автора // Избранные произведения о музыке Ван Гуанци. КНР: Чэнду, 1984. С. 53.

⁵⁴ Там же. С. 54.

⁵⁵ Современники называли Ван Гуанци «последователем Конфуция».

⁵⁶ Ван Гуанци. Музыкальная жизнь немецкого народа. Шенбао. 1923. № 1 & 2. (7 & 8 октября). Об идеалах Ван Гуанци речь идет в книге: Hong-yu Gong. Wang Guangqi and the Young China Association //New Zealand Journal of Asian Studies, 1999. Vol. 1, No. 2. P. 5-27.

⁵⁷ 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. С. 28.

изучение западной музыки является необходимой предпосылкой грядущего возрождения китайского музыкального искусства. Необходимость получения образования в Европе отмечал Чжэн Сюньинь и другие представители китайской интеллигенции⁵⁸.

Под влиянием Берлинской школы этнографического музыковедения, представленной Карлом Штумпфом (1848-1936), Эрихом фон Хорнбостелем (1877–1935) и Куртом Заксом (1881–1959), а также опираясь на классификацию музыкальных инструментов Хорнбостеля – Закса, Ван Гуанци приступил к грандиозному проекту возрождения и комментирования старых китайских партитур, табулатур *гуцинь*, музыкальных трактатов и монографий в период обучения на степень доктора музыки в университете Берлина. С 1923 года и до своей скоростижной смерти в Бонне в январе 1936 года Ван, в дополнение к докторской диссертации по классической китайской опере, опубликовал около семнадцати книг и многочисленные статьи о музыке. Их содержание варьировалось от исторических обзоров западного музыкального искусства и исследований ладовых систем Востока и Запада до теории акустики, психоакустики, музыкального образования, а также трактатов по теоретическим проблемам древнекитайской музыки⁵⁹.

В то время как Ван сконцентрировался на китайской письменной традиции, Лю Тяньхуа, известный исполнитель на *эрху* и *пина*, предпринял попытку реформировать технику игры на китайских музыкальных инструментах. Он записывал традиционные китайские мелодии в западной нотации и включал их в свои собственные композиции с использованием западных приемов письма, он также применял в игре на *эрху* сложные техники исполнения на скрипке. Чжао Юаньжэнь (1892-1982), китайский лингвист, доктор философии, поэт и композитор, выпускник Гарвардского

⁵⁸ См. об этом: Чэнь Чжунцзы. Понимание западной музыки необходимо для возрождения китайской музыки // Музыкальный журнал. 1920. Вып. 1, № 9-10 (декабрь); 1921. Вып. 2, № 1 (январь). Чжэн Сюньинь. Ренессанс китайской музыки и внедрение западной музыки // Новая музыкальная волна. 1928. Вып. 2 (март). С. 11-12.

⁵⁹ К числу главных работ Вана относят книгу «История китайской музыки» (1934). См. об этом: Хуан Сянпэн. Китайская музыка и музыковедение. Цзинань, 1997. С. 138-146.

университета, развивал в своем творчестве традиции австро-немецкой романтической песни Lied, опираясь прежде всего на камерно-вокальные миниатюры Ф. Шуберта. По этому же пути пошел Хуан Цзы. Напомним, что идеальное воплощение концепции развития национального музыкального искусства он видел в русской школе конца XIX - начала XX веков⁶⁰. В своих собственных произведениях, особенно в изысканных и утонченных вокальных миниатюрах, написанных в 1930-х годах, Хуан Цзы сочетал западные (главным образом немецкие) вокальные традиции с китайскими музыкальными идиомами (пентатонными интонациями), выбирая для своих сочинений образцы китайской классической поэзии. Композитор Сянь Синхай (1905-1945), который учился в Парижской консерватории у Венсана д'Энди и Поля Дюка, работал в западных жанрах симфонии и кантаты, насыщая свою музыку фольклорными цитатами и сочетая национальный и западный музыкальный инструментарий. Сяо Юмэй (1884-1940) – композитор, дирижер, музыковед и педагог, испытавший колоссальное влияние европейской культуры, также ставил вопрос о создании подлинно национальной музыки, в тоже время современной по звучанию.

Китайских интеллектуалов, получивших образование на Западе, объединяла убежденность в том, что необходимо идти по пути синтеза «западной формы» (жанров, форм, приемов письма) и «китайского содержания» (интонационного, метроритмического своеобразия национального фольклора). При этом приоритетное положение отдавалось мелодическому национальному началу как носителю культурного своеобразия и неповторимого колорита произведения, которое могло быть написано в европейском стиле и озвучиваться западными инструментами.

Также им был присущ комплекс «отставания» китайской академической музыки от западной.⁶¹ Они указывали в первую очередь на технические

⁶⁰ См. об этом: Хуан Цзы. Как создать нашу национальную музыку? //Утренние новости Шанхая. 1934. 21 октября.

⁶¹ См. об этом: Gild, Gerlinde. Dreams of Renewal Inspired by Japan and the West: Early 20th Century 'Reforms' in Chinese Music //CHIME. 1998. Vol. 12-13. P.117-123.

«недостатки» с точки зрения западной классической традиции. Типичный представитель этой тенденции Лю Дацзюнь, выпускник Мичиганского университета, критиковал китайскую музыку за то, что у нее «нет стандартной гаммы, нет стандартной звуковысотной системы, нет стандартного инструментария, нет стандартной музыкальной композиции»⁶². Критическое отношение Лю к китайской музыке разделяли другие представители европейски ориентированной интеллигенции, которые развили его идеи и разработали в течение следующих двух десятилетий стратегию эволюции национального музыкального искусства, направленную на ликвидацию культурного «отставания» от Запада. Например, Чжао Юаньжэнь был уверен: возрождение китайской музыки должно начаться с опоры на европейскую функциональную гармоническую систему в сочетании с национальной пентатоникой. В 1920-х годах он экспериментировал с гармонизацией китайских народных и оперных мелодий на основе пятиступенной гаммы и мажоро-минорных тональных гармонических последовательностей и много писал о своем опыте. Сяо Юмэй в 1934 году отмечал, что в музыкальном отношении Китай отстает от Запада как минимум на «тысячу лет». Будучи музыковедом, обучавшимся в Германии у Гуго Римана (1849-1919) и Арнольда Шеринга (1877-1941), Сяо был убежден: китайская музыка нуждается в реформировании по западному образцу. Недостаток хороших клавишных инструментов и общепринятой системы музыкальной записи он называл в числе причин низкого развития в Китае полифонической музыки.

Мнение о том, что отсутствие полифонических произведений в Китае является признаком «отставания» китайской музыки разделял и композитор Кэ Чжэнхэ (1890–1973)⁶³, родившийся в Тайване и получивший образование в Японии. В серии просветительских статей, опубликованных в Пекине с 1927

⁶² Цит. по: 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. P. 235.

⁶³ Кэ Чжэнхэ. Новая музыка // *Новые музыкальные направления*, 1927. Вып. 1, No. 2 (июль). С. 2-5; Там же. Музыка Шенберга. 1928. Вып. 2, No. 1 (февраль).

по 1929 годы, он познакомил читателей с творчеством многих европейских композиторов – от Бетховена и Шуберта до Дебюсси и Шенберга. Особое внимание Кэ уделял терминологии современной музыки, объясняя такие понятия как «политональность», «атональность», «полиритмия», «додекафония». Китайские адепты идеи *гоюэ* были настолько обеспокоены отсутствием полифонической традиции, что в течение всей первой половины XX столетия указывали на это обстоятельство как на причину неспособности Китая «осовременить» свою музыку. Спустя полвека, в 1980 году Цзян Иминь⁶⁴, известный шанхайский музыкальный критик, называл ту же причину «отставания» Китая от Запада.

Между тем формирование актуальной академической китайской музыки было невозможно без глубокого постижения национальных культурных традиций: соединение национального и западного начал требовало основательного изучения обоих составляющих. Понимая, что дальнейшее развитие китайской музыки во многом зависит от умения современных музыкантов разработать концепцию истории музыки, систематизировать актуальные методики преподавания, обновить практику исполнения на национальных инструментах, музыканты активно работали над этими проблемами.

Десятилетие 1920-х годов охарактеризовалось бурной издательской деятельностью. Например, в 1922 году был опубликован первый масштабный труд по истории китайской музыки (Е Бохэ (1889-1945) «История китайской музыки»), за ним последовало исследование Тун Фэя «В поисках истоков китайской музыки» (1926), а в 1929 году вышла грандиозная четырехтомная история китайской музыки Чжэн Цзиньвэня (1872–1935).

В целях сохранения и развития традиционного наследия, национальные просветители создавали музыкальные ассоциации и учебные заведения в крупных городах, позволявшие приобщить общественность к многовековому

⁶⁴ Цзян Иминь. Исследование причин отставания нашей музыкальной культуры //Музыкальные исследования, 1980. №. 4. С. 35-50.

китайскому музыкальному искусству и обеспечить доступность изучения музыки. Несмотря на преобладавшую тенденцию к вестернизации, деятельность этих обществ и ассоциаций была хорошо воспринята социумом и помогла их основателям добиться ощутимых успехов. Только в Шанхае функционировало пять музыкальных обществ, занимающихся «серьезной научно-исследовательской деятельностью в сфере *гоюэ*, проблемой синтеза восточной и западной музыкальных традиций»⁶⁵. В Пекине таких обществ было три.

Например, группа молодых музыкантов города Чанша, выучившихся под руководством Пэн Чжицина в его «Обществе игры на *цине*», позднее прославилась по всей стране и привлекла внимание губернатора Шаньси Янь Сишаня (1883–1960). Он был так впечатлен их достижениями, что пригласил стать преподавателями китайской музыки в Музыкальном институте Тайюаня (провинция Шаньси)⁶⁶.

В совместных усилиях «возродить» китайскую музыкальную традицию, сторонники идеала *гоюэ* сформировали свой взгляд на сущность китайского музыкального искусства. Большинство из них предпочли сосредоточиться на возрождении аристократической традиции *яюэ* или изысканной оперы *куньцюй*, а также иных вокальных и инструментальных музыкальных жанров, которые они считали подлинно национальными. Их деятельность включала в себя формирование репертуара, публикацию сборников оперных арий *куньцюй*, сочинений для китайской бамбуковой флейты *дицзы* и струнно-щипкового *циня*, создание научных трактатов по истории музыки, анализ формообразующих и ладовых особенностей китайской музыки.

К началу 1940-х годов было обнаружено большое количество раритетных рукописей: в европейскую нотацию удалось перевести тысячи старинных произведений. Просветители также создавали клубы любителей

⁶⁵ См. об этом: 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. С. 36.

⁶⁶ Цинь Сянлин. Музыкальная хроника // *T'ien Hsia Monthly*, 1940. Vol. 10, No. 4. P. 474.

пения, открывали учебные заведения для обучения молодого поколения - актеров и музыкантов, издавали учебные пособия. Чтобы сделать китайскую музыку более доступной для широкой аудитории, собранный бесценный материал старались публиковать. Например, Ян Цзунцзи написал много книг и статей об искусстве игры на *цине*. В течение двух десятилетий (1911-1932) он знакомил китайскую общественность с древними традициями музицирования на *цине*, привлекая повышенное внимание к этому инструменту. Большинство сборников, опубликованных в этот период, содержали письменные тексты, записи, теоретические пояснения к различным приемам игры. Так, анализируя пять сборников для *дицзы*, изданных за два десятилетия между 1924 и 1946 годами, Фредерик Лау отмечает, что: «Все коллекции... содержат своего рода вступительные разделы, предваряющие сами нотные записи. Содержание этих разделов напоминает содержание справочников *цинъ* - они включают в себя введение, теорию, историю *дицзы*, манеру держать инструмент, аппликатуру, правильный способ применения мембраны, методы игры и объяснения традиционной модальной системы»⁶⁷.

Вместе с тем, музыканты стремились к обновлению традиционного китайского искусства в соответствии с западными концепциями. Например, Чжэн Цзиньвэнь (1872-1935), основатель влиятельного Музыкального общества Великой гармонии *Датун юэхуэй* в Шанхае, экспериментировал с организацией ансамблей китайских народных инструментов в соответствии с западными оркестровыми традициями (в составе оркестра были представлены четыре группы инструментов – струнные, струнно-щипковые, ударные, духовые), исполнял китайскую инструментальную музыку в филармониях, переводил репертуар традиционной музыки в западную нотацию, использовал принципы равномерной темперации при настройке инструментов и писал трактаты по истории национального музыкального искусства. Он даже модифицировал китайские музыкальные инструменты для улучшения

⁶⁷ Lau, Frederick. Lost in Time?: Sources of the 20th Century Dizi Repertory //Pacific Review of Ethnomusicology, 1996. No. 7. P. 31-56. P. 35.

качества их звучания: работал над техническим усовершенствованием, расширением диапазона, увеличением тембрового разнообразия⁶⁸.

В своем творчестве многие представители *гоюэ* опирались на высокие образцы традиционного национального искусства – старинные пьесы для *циня* («Солнечный свет» Цинь Пэнчжана, «Слезы наложницы» Чжэн Цзиньвэня), для *пина*, флейт и барабанов («Лунная ночь среди цветов на весенней реке» Лю Яочжана).

Таким образом, концепция *гоюэ* в 1920-х - 1940-х годах отразила распространенные в среде китайской интеллигенции идеи необходимости реформирования китайской музыки в согласии с западными принципами письма. При этом музыканты считали неприемлемым слепое заимствование иностранных источников, и выступали за движение по пути синтеза национальных и интернациональных традиций.

Большинство сторонников идеала *гоюэ* полагали, что нужно сохранять исконные китайские ценности и искали способы создания музыки подлинно китайской и в тоже время современной, а потому провозглашали курс на дальнейшее всестороннее изучение западного музыкального искусства.

Десятилетия 1920-1940-х годов в академической музыке Китая прошли под знаком сопряжения национальных истоков и западных влияний. Поскольку многие представители интеллектуальной элиты получили образование за рубежом (в европейских странах и США), они сформировали новую концепцию культурного развития, построенную на синтезе древних китайских традиций и достижений европейской классической музыки Нового времени (главным образом классицизма и романтизма). Весомую роль в этом процессе сыграли музыканты, прошедшие курс обучения в лучших университетах Америки.

⁶⁸ Сюй Гуанъи. Музыкальное общество великого единства // Музыкальные исследования. 1984. No. 4. P. 114-115.

1.2. Восток на Западе: китайские традиции в творчестве Чжоу Вэньчжуна

После завершения гражданской войны и провозглашения Китайской народной республики в 1949 году культурная политика в стране изменилась. Главным объектом сотрудничества в сфере искусства стал Советский Союз. Многие китайские музыканты разных специальностей прошли обучение в лучших консерваториях СССР, приобщившись к советской системе образования и к творчеству русских и советских композиторов, при этом «стилевым ориентиром в 1950-х - первой половине 1960-х годов продолжает оставаться романтизм в разных национальных преломлениях»⁶⁹.

Курс на демократизацию содержания и музыкального языка был связан с опорой на национальный фольклор (в том числе малых народов) и его обработки, при условии обращения к европейским жанрам, формам, функциональной гармонии. Заметно обогащается образная сфера: «появляются исторические и фольклорно–сказочные сюжеты, расширяется детская тематика и сфера современной музыкальной “публицистики”»⁷⁰. Культурные контакты с западноевропейскими странами и США были прерваны, а в годы культурной революции (1966-1976) из репертуара были исключены не только все зарубежные сочинения, но и пьесы китайских авторов, созданные ими до 1966 года.

Проблема синтеза национальных и западных традиций вновь приобретает актуальность только после окончания культурной революции и начала новой политики «реформ и открытости» в 1978 году. Главным проводником идей сопряжения китайских истоков и западных влияний стал выдающийся композитор и педагог Чжоу Вэньчжун (1923-2019).

⁶⁹ Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2019. – 243 с. С. 41.

⁷⁰ Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2015. – 233 с. С. 26.

В отличие от многих соотечественников, получивших образование в США (в первой половине XX столетия) и вернувшихся в Китай, Чжоу после окончания консерватории продолжил жить и работать в Америке. Путь его творческого становления и развития оказался связан с поиском синтеза китайской традиционной культуры и современных методов письма. Если китайские композиторы после революции 1949 года в силу идеологических причин были лишены возможности знакомства с современной американской и западноевропейской музыкой и продолжали опираться преимущественно на апробированные принципы «пентатонного романтизма»⁷¹, то стиль Чжоу Вэньчжуна эволюционировал в другом культурном контексте, в условиях активного влияния актуальных авангардных техник. Немаловажным фактором стала и открытость самой американской культуры разнонациональным влияниям, адаптация композиторами США как европейского, так и внеевропейского опыта.

В результате именно Чжоу смог протянуть мост между Востоком и Западом – открыть молодым китайским композиторам «дивный новый мир» западной музыки и в тоже время поделиться собственными успешными навыками синтеза авангардных приемов и различных жанров традиционного китайского искусства.

Для налаживания культурных связей между странами и продвижения своих идей он основал центр по Американо-китайскому обмену. Под эгидой этого центра известные артисты США посещали Китай, пробуждая интерес молодежи к современному искусству – музыке, театру, живописи. Многие музыканты, поэты, скульпторы, композиторы из КНР ездили в США для участия в музыкальных мероприятиях и получения образования.

Визит Чжоу в Центральную консерваторию Пекина в 1977 году стал знаковым событием в истории современной китайской музыки. В годы, когда Китай начал приоткрывать двери на Запад, Чжоу привез партитуры и записи

⁷¹ Термин Б. Миттлер. См.: 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.

европейских и американских композиторов XX века – Б.Бартока, П.Хиндемита, Э.Вареза, М.Бэббитта, А.Хованесса, М.Давидовски, Р.Шэйпи, О.Люнинга, В.Усачевского, Дж.Крама, Т.Такемицу и свои собственные сочинения, читал лекции и излагал свои идеи. Философия творчества и эстетика Чжоу Вэньчжуня оказала существенное влияние на поколение музыкантов, поступивших в Пекинскую консерваторию в конце 1970-х – начале 1980-х годов – Чэнь И, Чжоу Луна, Тань Дуня, Чэнь Цигана, Брайт Шэна. Чжоу Вэньчжун являлся ключевой фигурой американо-китайского культурного пространства на протяжении нескольких десятилетий. На своем творческом примере он демонстрировал возможность успешного взаимообогащения китайских и западных традиций. В результате уже в первой половине 1980-х годов молодыми китайскими композиторами было написано много сочинений с использованием западных техник письма.

Китайская молодежь начинала свой творческий путь в сложных условиях, после нескольких лет изоляции и страшных событий культурной революции. Необходимо было возродить академическую композиторскую школу, способную войти в мировой художественный контекст. Подъем в китайской музыке как раз оказался связан с деятельностью композиторов Новой волны, которые синтезировали явления традиционного китайского искусства с западными авангардными открытиями и композиционными техниками (серийная техника, репетитивность, музыка шумов, электронная музыка). По этому же пути пошли и некоторые представители старшего поколения, например, Ло Цзинзин («Мелодия на стихи о Дуньхуане»), Ло Чжунжун (песня «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки», Второй струнный квартет).

Чжоу Вэньчжун принципиально опирался на аристократические истоки китайского музыкального искусства и интеллектуальные традиции *вэньжэнь*, продолжая линию исторической преемственности. «Направляя» молодежь, он призывал ее обратиться к высокой культуре прошлого, указывал на излишнее стремление композиторов Новой волны к коммерческому успеху за счет

использования выразительных приемов шинуазри, знакомых западной аудитории; отмечал недостаток знания собственных культурных корней. Убежденность в необходимости исследовать элитарную национальную классическую традицию сформировала его систему критериев оценки творчества современных китайских композиторов, многие из которых были его учениками.

Вкусы Чжоу сложились еще в детстве. Будущий композитор вырос в аристократической семье. Его дед прошел через древнейшую конфуцианскую систему государственных экзаменов *кэцзюй*, дававших право на замещение должности чиновника в императорском Китае. Помимо основательных знаний в области классической литературы, философии и живописи, необходимых «человеку культуры» - носителю интеллектуальной традиции *вэньжэнь*, он также впитал в себя европейские знания. Отец Чжоу также воспитывался в атмосфере уважительно-почтительного отношения как к западным наукам (он изучал экономику), так и к отечественным истокам. В результате ему удалось стать представителем нового поколения *вэньжэнь*, универсально образованного специалиста. Дома было много пластинок с записями европейской академической музыки, вместе с тем хранились старинные рукописи, живопись и *вэньфан сыбао* – так называемые «четыре сокровища библиотеки» - бумага, кисть, тушь и тушечница. Мальчиком Чжоу занимался с мастером китайской классической поэзии и каллиграфии, что нашло отражение в его творчестве.

С 1928 по 1937 семья переезжает сначала из Циндао в Ухань, а затем в Нанкин – в те годы культурный и политический центр страны. В Ухани был крупный европейский сэттльмент и часто там бывая, мальчик смог познакомиться с западным образом жизни. В один из рождественских вечеров Чжоу со своим старшим братом купили половинную скрипку, поначалу приняв ее за игрушку. Серьезные занятия музыкой начались в Нанкине, где будущий композитор пошел учиться в Цзиньлинскую юношескую среднюю школу, работавшую под патронажем христианских миссионеров. Там Чжоу со

своими братьями осваивал западные музыкальные инструменты: один брал уроки скрипки, другой играл на флейте и трубе в школьном оркестре, Чжоу музицировал на скрипке и *эрху*.

В 1937 году, после начала китайско-японской войны, семья Чжоу переехала в Шанхай. В 1930-е годы город был открыт влияниям европейской культуры: там жили и работали русские виртуозы, приехавшие после революции 1917 года, еврейские музыканты из Германии, бежавшие от фашизма и надвигающейся войны. В Шанхае можно было послушать джаз, популярные песни и классическую западную музыку. В городе функционировал Муниципальный оркестр, основанный в 1881 году администрацией интернационального сэттльмента для выступлений перед европейской публикой. С 1918 года итальянский пианист и дирижер оркестра Марио Пачи специально ездил в Италию, Германию и Австрию для прослушивания и отбора оркестрантов. Кроме регулярных еженедельных концертов, оркестр организовывал выступления на открытом воздухе и мероприятия для детей.

Репертуар включал в себя в основном сочинения европейских композиторов, пьесы китайских авторов звучали редко (приведем в пример сочинения Хуан Цзы и Ша Мэй)⁷². Чжоу вспоминал, что в детские годы он слышал произведения И.Ф.Стравинского, Э.Блоха, М.Равеля и других современных западных авторов⁷³. С шедеврами европейской музыки слушателям удалось познакомиться во многом благодаря деятельности русского пианиста и композитора А. Черепнина, который приехал в Шанхай в 1934 году и читал лекции в Шанхайской консерватории. Он призывал китайских композиторов отходить от привычного соединения национальных

⁷² См. об этом: Zhongguo Yinyue Cidian [Dictionary of Chinese Music]. Beijing: People's Music Publications, 1984. P. 343. А также: Han, Kuo-huang. A Study of the Shanghai Municipal Orchestra //Study of the Arts, 1995. Vol. 14 (Sept.). P. 143-205.

⁷³ Chang, Peter. Chou Wen-Chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis //Ph.D. dissertation. USA: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1995. 321 p. P. 72.

мелодий с европейской романтической гармонией XIX века и учиться у современных «властителей дум» – Стравинского и Шенберга.

После переезда в Шанхай семья Чжоу поселилась в интернациональном сеттльменте, среди западных дипломатов и коммерсантов. Отец мальчика получил должность директора традиционной китайской школы, а также вел в ней различные предметы. Кроме знаний по экономике, национальной классической литературе и поэзии, он освоил «Книгу перемен» («И-цзин»), интересовался астрологией, был талантливым оратором. Своим интересом к «И-цзин» Чжоу во многом обязан своему отцу.

Будущий композитор начал брать уроки игры на скрипке у Чэнь Юсинь, а затем – у Сюй Вэйлин, а также занимался теорией музыки у итальянского виолончелиста. Отец тратил много денег на покупку пластинок и нот, и Чжоу собрал целую коллекцию записей знаменитых скрипачей. Несмотря на то, что он посвящал занятиям музыкой больше времени, чем школьным предметам, ему казалось, что его скрипичное развитие идет слишком медленно. Он начал искать возможности обучения за рубежом – в Европе или Америке. Между тем его идеи не встретили поддержки отца. Родители были против профессиональных занятий музыкой в колледже, считая, что профессией музыканта сложно заработать на жизнь. Как большинство китайских интеллектуалов того времени, они видели перспективу в занятиях наукой и изучении технических дисциплин, особенно в тяжелые годы войны с Японией. Чжоу согласился с отцовскими доводами и решил стать инженером.

В 1941 году Шанхай был завоеван японской армией. Семья Чжоу успела покинуть город до капитуляции и поселилась на юге страны (Гуйлинь, провинция Гуанси), удаленном от театра военных действий. Там Чжоу поступил в университет Гуанси на инженерную специальность, но продолжал заниматься игрой на скрипке. Он часами просиживал в библиотеке, читая западную литературу и поэзию. Стихотворения Гете даже вдохновили его на сочинение нескольких вокальных миниатюр (позже он вспоминал о них с

иронией⁷⁴). Также Чжоу начал писать стихи, но его первые творческие опыты подвергались резкой критике отца.

Поскольку японские войска продвигались на юг и в Гуйлине становилось опасно, Чжоу в 1944 году переезжает в центральную часть страны – в Чунцин. Окруженный горами, этот город был в военные годы столицей правительства Чан Кайши. Из-за японской оккупации многие студенты Шанхайской консерватории переехали в пригород Чунцина и продолжили свое образование в только что открывшейся консерватории, поддерживаемой правительством Гоминьдан. Постепенно Чжоу отошел от занятий музыкой, в 1944-1945 годах он посещал Национальный Чунцинский университет, который закончил со степенью бакалавра по гражданскому строительству. После выпуска он решил продолжить занятия архитектурой в Америке и был принят в Йельский университет.

Чжоу приехал в США в августе 1946 года для обучения на факультете архитектуры. Вдали от родителей он вернулся к музыке. Желание стать композитором не исчезло, но он боялся лишиться материальной поддержки и сомневался в том, что его примут в консерваторию. Позднее Чжоу вспоминал: «В течение семи лет войны между Китаем и Японией я мечтал стать композитором и музыкантом, но обстоятельства не позволяли мне этого. Я думал, что это невозможно, но пытался сочинять время от времени. Наконец у меня появился шанс приехать в США и изучать архитектуру в Йеле, где я получил стипендию. Однако я все еще хотел заниматься музыкой, но мне было 23 и я думал, что уже слишком поздно. Без ужасного военного опыта детских лет я бы не смог стать тем, кем являюсь сейчас. Вероятно, не стал бы музыкантом и, скорее всего, сдался»⁷⁵.

В конце 1946 года Чжоу отправился в Бостон. Вскоре после переезда он прошел прослушивание в консерваторию Новой Англии и был принят на

⁷⁴ Chang, Peter. Chou Wen-Chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis. P. 74.

⁷⁵ Цит. по: Куг, Robert. Between the Mind and the Ear: Finding the Perfect Balance //League-ISCМ. USA: Boston, 1990 (April). P.11-28.

кафедру скрипки. По окончании первого семестра он «переключился» на композицию и начал заниматься в классе Карла Маккинли – ученика Нади Буланже, строгого учителя гармонии и контрапункта. Чжоу вспоминал, как он побуждал его добавлять китайский колорит в контрапунктические упражнения.

В первый год обучения в консерватории Чжоу начал проходить композицию с Уорреном Стори Смитом, известным критиком, познакомившим его с музыкой Э. Вареза. Позднее Чжоу признавался, что в то время находил звучание произведений Вареза чуждым и непонятным. На второй год он записался на курс по современной музыке к Николасу Слонимскому. Именно он обнаружил у китайского студента способности к сочинению. Слонимский писал: «Немедленно выяснилось, что трудности современной композиции не были сложны для Чжоу. Возможно, в этом ему помогло изучение точных наук. Но прежде всего он знал, что хочет делать в музыкальной композиции»⁷⁶. Слонимский сыграл важную роль в судьбе Чжоу, поскольку был первым, кто подсказал ему как нужно развивать свой композиторский стиль, опираясь на национальный и западный материал.

В течение второго года обучения в консерватории Чжоу увлекся творчеством П. Хиндемита. Под влиянием его сочинений он написал пьесу «Тибетские сцены» для альта и виолончели и выслал партитуру композитору. В то время он целиком погрузился в изучение его музыки и хорошо знал многие произведения. Хиндемит ответил Чжоу письмом, в котором посоветовал продолжать заниматься композицией.

В Шанхае Чжоу Вэньчжун в основном слушал западноевропейскую музыку XIX века (из современных ему авторов он упоминает Стравинского, Пистона, Блоха, Равеля), а потому в период обучения (три с половиной года) в консерватории Новой Англии он старался восполнить недостаток знаний и посещал все концерты современных композиторов. В университете Гарварда

⁷⁶ Slonimsky, Nicolas. Chou Wen-Chung // American Composers Alliance Bulletin, 1961. Vol. 9/4. P.2-9.

он побывал на премьере Струнного трио А. Шенберга op. 45 (1946), а в Нью-Йорке ему удалось услышать первое исполнение Мессы Стравинского (1948). В классе Слонимского он вновь обратился к сочинениям Вареза⁷⁷.

Таким образом, в бостонские годы Чжоу познакомился со многими крупными современными произведениями (Шенберга, Стравинского, Хиндемита, Вареза) и много добился в плане освоения новых для него техник композиции. Уже в своих первых сочинениях он стремился найти свой авторский стиль. Обучение традиционной китайской литературе и искусствам очень помогло ему в творчестве: он мог использовать национальные мелодии, в то время как многие из его коллег обращались к «чужим» для них культурам в поисках оригинального музыкального материала. В студенческие годы он потратил много времени на работу с китайским фольклорным материалом в контрапунктических упражнениях. Такое соединение фольклорной мелодики и западной гармонии было показательным знаком произведений китайских композиторов, начиная с 1920-х и фактически до 1980-х годов⁷⁸.

Чжоу вспоминал: когда он показал написанные им «китайские» фуги своему учителю Богуславу Мартину в Нью-Йорке, тот спросил, зачем он их пишет, а ему нечего было ответить⁷⁹. В студенческие годы Чжоу впервые осознал для себя проблему синтеза китайских и западных культурных традиций. Под влиянием Слонимского и Мартину Чжоу начал стремиться к более глубокому пониманию национальной эстетики, проявляющей себя в живописи, поэзии и музыке.

После Мартину самым значимым педагогом Чжоу стал Э. Варез. Они познакомились благодаря канадскому композитору Колину Макфи, который написал рекомендательное письмо, и Варез принял его в свой класс. Чжоу многому научился у французского мастера, но не посредством подражания, а через обоснование собственных концепций и логики выбора определенных

⁷⁷ Chang, Peter. Chou Wen-Chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis. P. 76.

⁷⁸ См. об этом: Ibid. P. 43-59.

⁷⁹ Ibid. P. 77.

методов. Варез показал ему как формулировать основную идею, превращать ее в генеральный план, фиксирующий логические взаимосвязи всех технических деталей и связывающий все с центральной идеей. Варез стремился помочь молодому китайскому композитору найти свой собственный путь, он редко говорил о своей музыке, не комментировал и не анализировал собственные сочинения. Тем не менее Чжоу вспоминает: «Я многое узнал о нем и его музыке, копируя для него рукописи. В его случае это было очень сложным процессом. Во-первых, ноты могли быть разложены по всей комнате. На фортепиано, на полу... везде. Он мог дать мне отрывки «Пустыни»⁸⁰, которые напоминали фрагменты мозаики, которые нужно было собрать в партитуру. Обычно они были записаны на разрозненных листках бумаги, даже на внутренней стороне конверта. Он продолжал сочинять пока я копировал и не торопился идти к фортепиано. Так что, думаю, это были отдельные, несвязанные между собой процессы: планирование, опыты за фортепиано и работа за столом. Он всегда точно осознавал, что происходит в его сочинении»⁸¹.

Чжоу учился у Вареза с 1949 по 1954 год, их объединили общие эстетические взгляды на музыку, литературу, изобразительное искусство, поэтому они остались друзьями на всю жизнь, и несколько лет Чжоу был секретарем французского мастера. Варезовские эксперименты оказали колоссальное воздействие на формирование стиля Чжоу: работа с отдельными самостоятельными звуками и отношение к звучанию как к «живой» субстанции; «освобождение звука от оков темперации, стремление к “непрерывной плавной кривой”, ведущие к внетоновой экмелике, глиссандированию, высотно-свободной мелизматике, микрохроматике,

⁸⁰ «Пустыни» - сочинение Вареза для духовых, ударных и «организованного шума» - специально обработанных записей заводских и уличных шумов. Также партитура может исполняться в чисто инструментальном варианте. См.: Акопян, Л.О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь / Л.О. Акопян – М.: Практика, 2010. 855 с. С. 110.

⁸¹ Kyg, Robert. Between the Mind and the Ear: Finding the Perfect Balance. P.15-16.

звукошумам, «тембразвукам»⁸²; убежденность, что у новаторских идей XX столетия больше общего с визуальными видами искусств, нежели с музыкой, так, Варез признавался, что «художникам и скульпторам, с которыми он говорит на одном языке, его звуковое творчество ближе, чем музыкантам»⁸³; стремление к соединению «несоединимого» - новейших средств музыкальной выразительности и архаических пластов культуры. Эти идеи обозначились в первых самостоятельных сочинениях Чжоу 1950-х годов – «И опавшие лепестки» («And the Fallen Petals», 1954) и «Монолог Бшиксуни» («Soliloquy of A Bhiksuni», 1958).

Решение остаться на Западе после окончания консерватории побудило его продолжить исследование современных методов сочинения. В 1950-е - 1960-е годы Чжоу заинтересовался авангардными техниками, оказавшими глубокое влияние на американское искусство. Среди них - электронная музыка, которую Чжоу изучал под руководством своего учителя Отто Люнинга⁸⁴ в Центре электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов; тотальный сериализм, американский минимализм, мультимедийные жанры. Как известно, университеты и консерватории стали местом творчества композиторов-авангардистов, источниками их материальной поддержки и центрами распространения идей.

Кроме того, в 1960-е годы начал заметно проявлять себя повышенный интерес к музыкальной культуре Востока. Ориентальные влияния сильно ощущались в творчестве европейских и американских композиторов - О. Мессиана, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, Г. Кауэлла, К. Макфи и Г. Парча, а также в музыке С. Райха, изучавшего балийский гамелан и африканские барабанные ритмы, Ф. Гласса, работавшего с Р. Шанкаром, Ла Монта Янга, погружавшегося в североиндийский вокальный стиль с Пандит Пран Натхом.

⁸² Маклыгина А. Теоретические проблемы музыки Эдгара Вареза. Автореферат дис. на соискание ученой степени канд. иск. Казань, 2018. 28 с. С.12.

⁸³ Там же. С. 13.

⁸⁴ Отто Люнинг (Otto Luening, 1900-1996) – американский композитор и дирижер, один из родоначальников электронной музыки, сотрудник студии электронной музыки при Колумбийском университете.

В творчестве Чжоу Вэньчжуна можно выделить три основных уровня синтеза восточного и западного мышления: тембровый уровень (под влиянием Вареца активизировался интерес композитора к тембровой стороне музыки, в частности, к характеристикам национального инструмента *цин*), ладовый уровень (изобретение собственной ладовой системы на основе гексаграмм «*И-цзин*»), и фактурный уровень (влияние принципов национального искусства каллиграфии на закономерности организации музыкального материала в сочинениях Чжоу).

Тембр

В период с 1955 по 1957 год Чжоу посвятил себя изучению нотации, литературы, истории и исполнительских техник традиционной китайской музыки *цин*⁸⁵. Он попытался сам выучиться играть на инструменте, собирал записи, например, аудиозаписи исполнения на *цине* путошаньских⁸⁶ монахов. Чжоу вспоминал: «Я получил целую коллекцию партитур из Китая и научился читать нотацию *цин*⁸⁷. Вероятно, это самая сложная в мире нотация, поскольку включает в себя не только табулатуру (обозначающую скорее позиции, нежели точную высоту звука), но также сообщает нам, как соединять звуки, как изменять их высоту, виды вибрато, которые вы должны использовать, и типы глиссандо. Я понял, что за этой музыкой стоит национальная философия. Сочинения кажутся такими спонтанными, и в то же время их суть заключается в одном знаке, в нотации, в символе ... Детали (табулатуры *цин*) обеспечивают основу для воссоздания слышания автора, а также его эмоционального состояния»⁸⁸.

Чжоу не только изучал музыку для *циня*, но также начал задумываться над тем, как он будет использовать этот источник в своих собственных произведениях. Опыт постижения китайского искусства и желание

⁸⁵ Древнейший китайский струнно-щипковый инструмент.

⁸⁶ Путошань - остров на юго-востоке Китая, входящий в состав архипелага Чжоушань.

⁸⁷ Для семиструнного инструмента гуцин применялась «нотация гунчэ» - гунчэпу.

⁸⁸ Chang, Peter. Chou Wen-Chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis. P. 82.

сформировать собственный оригинальный стиль побудили его к синтезу национальных традиций с новыми композиционными западными приемами.

Как известно, в течение XX столетия западные композиторы проявляли повышенное внимание к тембру, а для мастеров китайской традиционной культуры тонкость и разнообразие тембра музыки для *циня* всегда были важными источниками вдохновения. Чжоу смог провести параллели между идеями Вареца и принципами китайского традиционного музицирования, заключающимися в самоценности звука, самостоятельности тембровой окраски каждого тона. Красочная палитра *циня* включает в себя по меньшей мере 26 разновидностей звукоизвлечения, достигаемых посредством различных техник игры.

Чжоу прошел курс истории западной музыки в Колумбийском университете у Пола Генри Ланга⁸⁹, указавшего ему дальнейшие перспективы исследований. Хотя изучение китайской живописи, каллиграфии, поэзии и философии не привело его к сочинению музыки для традиционных национальных инструментов, он смог осмыслить различия в эстетических ценностях традиционного китайского искусства и западного искусства Нового времени. В отличие от европейского классицистско-романтического типа музыкального мышления, оперирующего звуками абсолютной высоты, в китайской традиционной музыке для *циня* преобладают «плавающие» интонации и обильная орнаментация звуков, доминирует статика, культ медитации и природного начала.

Чжоу отмечал несовместимость традиционной китайской музыки и музицирования на фортепиано, неприспособленного к воспроизведению вибрирующих натуральных тонов. Композитор попытался «примирить» их в сочинениях «Ивы молодые» («Willows Are New» для фортепиано, 1957) и «Юко» («Yuko» для фортепиано, скрипки, ударных и пяти духовых инструментов, 1956). Оба основаны на национальных пьесах для *циня*, но

⁸⁹ Пол Генри Ланг (Paul Henry Lang, 1901-1991), американский музыковед и критик венгерского происхождения, ученик Б. Бартока и З. Кодая, преподаватель Колумбийского университета.

написаны для западных инструментов. «Ивы» могут служить наглядным примером того, как изученный Чжоу традиционный материал повлиял на его концепцию культурного синтеза. Он соединил специфику звукоизвлечения из шелковых струн *циня* и особенности тембра фортепиано как инструмента, также обладающего струнами. Поскольку шелковые струны *циня* издают мягкие, приглушенные диссонирующие звуки, автор имитирует их звучание, заставляя пианиста плавно скользить по струнам рояля пальцами левой руки.

Также Чжоу использует в своем произведении многочисленные интервалы малой ноты, стараясь приблизиться к диссонантному звучанию *циня*. Мелодия распределена по различным октавам для создания тембровых контрастов. Фоническое своеобразие создается при помощи октавного удвоения в широком диапазоне одного и того же тона и наполнения гармонии диссонантными малыми секундами, состоящими из орнаментированных нот: они проходят через всю пьесу на фоне снятия метрических акцентов и частой смены регистров.

В 1960-е годы Чжоу продолжил свои изыскания, продемонстрировав различные композиционные подходы в области формы, звуковысотности, ритмической организации и инструментовки. Поиски Чжоу подстегнула волна американских исследований в этномузыкологии, а также авторский интерес к творчеству Дж. Кейджа. Вслед за ним композитор погрузился в исследование «*И-цзин*» - книги, повлиявшей на формирование его ладовой теории⁹⁰.

Лады

Начиная с пьесы «Метафоры» («*Metaphors*», 1961) Чжоу разрабатывал и применял в своем творчестве систему организации звуковысотных (а позднее и ритмических) структур, основанных на книге «*И-цзин*». Напомним, что согласно китайской философии гармония мироздания зиждется на взаимодействии и взаимообусловленности двух противоположных начал -

⁹⁰ «*И-цзин*» («Канон перемен») - одна из старинных классических китайских книг, как известно, ее идеи недетерминированности оказали влияние на Джона Кейджа. Между тем Чжоу критиковал американского композитора за неправильную интерпретацию 64 гексаграмм.

ян и инь. *Инь* обозначена в «Книге перемен» пунктирной линией, а *ян* – непрерывной. Комбинация двух пунктирных линий и одной сплошной линии или двух сплошных и одной пунктирной порождают триграмму (*гуа*). Объединение двух триграмм порождает гексаграмму, которая выражается знаком, имеющим космологическое значение – *багуа*. Шесть черт (*яо*) читаются снизу вверх. Эта конструкция отражает мировоззрение, заложенное в «Книге перемен» и объясняет все изменения, происходящие в мире.

Чжоу избирает 8 триграмм: земля, гора, река, ветер, гром, солнце, озеро, небо.

Восемь триграмм *гуа*

земля	
гора	
река	
ветер	
гром	
солнце	
озеро	
небо	

Конструируя свои лады, Чжоу делит октаву на взаимосвязанные большие терции и наделяет их (как в восходящем, так и в нисходящем движении) космологической символикой. Каждую из больших терций он «раскладывает» либо на 2+2 (два полутона + два полутона) для обозначения *инь* (пунктирная линия), либо на 3+1 (полтора полутона + полутон) для

обозначения *ян* (непрерывная линия). Кроме того, Чжоу обращается к концепции *пиэнь* (превращение), чтобы облегчить трансформацию каждого лада. Понятия *пиэнь* и *И* в книге «*И-цзин*» идентичны по смыслу, то есть отражают логику эволюции вещей от простого к сложному.

Восемь триграмм нашли преломление в восьми различных ладах, основанных на предустановленном порядке интервалов. Так, например, триграмма гром в восходящем движении выражается в следующем следовании интервалов: 3 1 2 2 2 2 (в звуковысотном эквиваленте от с – с-es-e-fis-gis-ais-c). Шестиступенные звукоряды и соотнесенные с ними ритмические последовательности легли в основу ранних сочинений Чжоу, позднее композитор начал конструировать ладовые комплексы, комбинируя любые два лада в виде двенадцатитонового ряда. Например, соединяя триграммы горы в восходящем движении и грома в нисходящем движении от с, получаем следующую последовательность: с d e fis gis h (c) cis ais a g f es.

На протяжении десятилетий Чжоу развивал собственную систему ладов и применял ее в своих произведениях. Пятиступенные и шестиступенные лады в «Метафорах» расширяются до семиступенных и девятиступенных в пьесах «Скоропись» («Cursive», 1963) и «*Пиэнь*» («Pien», 1966) и, наконец, трансформируются в комбинированные гексахорды в поздних опусах - Виолончельном концерте и квартете «Продуваемые ветром вершины» (1992).

В пьесе «*Пиэнь*» для духовых, фортепиано и ударных композитор использует четыре лада, следуя фундаментальной концепции «Книги перемен» *пиэнь*, означающей непрерывное преобразование (превращение). Так, лады гром и ветер зеркально взаимосвязаны: восходящий лад гром идентичен нисходящему ладу ветер, а восходящий лад ветер идентичен нисходящему ладу гром:

Восходящее движение	Нисходящее движение
---------------------	---------------------

Лад гром: F-As A-H-C Cis-Dis-E — -- --	Лад ветер: F-D Cis-Ais A-G-Fis — — --
Лад ветер: Fis-G-A Ais-Cis D-F -- — —	Лад гром: E-Dis-Cis C-H-A As-F -- -- —



Очевиден взаимодополняющий принцип триграмм и их эквивалентность друг другу. Комплементарная взаимосвязь *гуа* вызывает ассоциации с комбинаторикой М. Бэббитта.

Каждый из ладов этой пьесы содержит три группы малых терций в объеме октавы. Например, лад гром от *f* включает в себя F-As, A-C, Cis-E. В каждую из минорных терций может быть интерполирован дополнительный тон: например, звук H может появиться между A и C и, таким образом, последовательность A-H-C будет включать в себя большую секунду A-H, малую секунду H-C и малую терцию A-C. Если в восходящем движении мы видим один незаполненный вариант малой терции - F-As (обозначается сплошной линией) и два варианта заполненных поступенным движением малых терций - A-H-C и Cis-Dis-E (обозначаются пунктирной линией), то в нисходящем инверсионном (зеркальном) отражении от *f* лада ветер сначала следуют два варианта незаполненных терций – F-D и Cis-Ais (сплошные линии) и один заполненный вариант – A-G-Fis (пунктирная линия).

В результате лад гром в восходящем движении образует одну сплошную линию снизу и две пунктирных линии сверху, а лад ветер в нисходящем движении образует пунктирную линию снизу и две сплошных линии сверху.



Таким образом, триграммы складываются во взаимодополняемые пары. В пьесе «Пиэнь» лады в основном применяются фрагментарно, в виде двух

основных интервальных ячеек – большой секунды и малой терции. Подобный подход вызывает прямые ассоциации с методом конструктивного интервала в атональных сочинениях А. Шенберга.

Способ работы с интервальными ячейками, развитый в пьесе «Пиэнь», демонстрирует первый в творчестве Чжоу пример последовательного и систематического использования метода интервальной комбинаторики. Чжоу экспериментировал с идеей различных ладов и в других своих работах, среди которых «Ян» («Yun», 1969) для духовых, двух фортепиано и ударных.

Чжоу отмечал, что в 1950-х годах был увлечен сочинениями А. Веберна и пытался применять некоторые вебернианские принципы в своих пьесах⁹¹. Отношение к каждому звуку как к событию, закрепление за ним определенных узнаваемых характеристик, сжатие формы, лаконичность подтолкнули Чжоу к переосмыслению роли звуковысотности и формы. Влияние Веберна можно наблюдать в пьесах «Пиэнь» и «Ян» в двух аспектах. Первый связан с вебернианским приемом сопоставления взаимосвязанных пар больших секунд и малых терций в его атональных сочинениях (Пять пьес для квартета ор. 5, Шесть пьес для оркестра ор. 6). Второй аспект связан с интересом к отдельному звуку и его характеристикам, а также со стремлением к лаконизму музыкальной формы.

Изобретение собственных ладов на основе гексаграмм «И-цзин» вместе с тембральными эффектами, имитирующими игру на *цине*, явилось основным открытием, при помощи которого Чжоу достиг в своих ранних сочинениях главной цели – синтезировать восточные и западные музыкальные принципы⁹². Например, пуантилистическая фактура пьесы «Скоропись», основанной на авторских ладах Чжоу, заставляет вспомнить сериальные сочинения европейского послевоенного авангарда, в то время как многочисленные тембральные эффекты (неточная высота звука и игра на

⁹¹ Chang, Peter. Chou Wen-Chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis. P. 79-80.

⁹² См. об этом: Chou, Wen-Chung. Towards a re-merger in music. In E. Schwartz & B. Childs (Eds.) // Contemporary composers on contemporary music. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1967. – P.308 – 315.

струнах фортепиано) вызывают аллюзии не только на музицирование на *цине*, но также на экспериментальные пьесы американских композиторов (например, Г. Кауэлла - «Банши», «Эолова арфа»).

Фактура

Важной структурной особенностью пьес Чжоу явилось взаимодействие между звуковыми пластами, в которых сочетались варезовская идея звука как движущейся массы и авторская идея имитации начертания иероглифов **китайской каллиграфии**⁹³. Этими пластами автор управляет посредством сопоставления линейного развития и гармонических вертикалей, чередования ритмической статики и движения, а также фактурной плотности и разреженности.

Искусство китайской каллиграфии уходит своими корнями в III тысячелетие до н.э. За много веков символы не раз подвергались унификации и систематизации. Выделяя наиболее распространенные стили письма, можно отметить их историческую преемственность: в эпоху Цинь сложился почерк *сяочжуань* («малая *чжуань*», «знаки малой печати»), в эпоху Хань эволюционировавший в *ханьцзы* («ханьские знаки»). Постепенно *сяочжуань* вытеснялась упрощенным канцелярским стилем *лишу* («деловое письмо»). На основе *лишу* возникло *чжэншю* («правильное, истинное письмо»). Развиваясь на протяжении веков, оно дошло до нашего времени как стандартное «уставное письмо» *кайшу*. Наряду с «официальными» техниками, в практике использовался скорописный стиль *цаошу* («травяное письмо, напоминающее спутанную траву»). В творчестве выдающихся каллиграфов сформировался также почерк *синшю* («ходовое письмо»)⁹⁴. В наши дни мы можем встретить пять основных стилей письма: *синшю*, *цаошу*, *лишу*, *сяочжуань* и *кайшу*.

⁹³ В последние десятилетия взаимодействие визуально-графического и звукового проявило себя в творчестве многих композиторов Китая, среди которых Вэнь Дэцин (цикл «Знак») и Тань Дунь («Письмо женщины»). См. об этом: Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2017. - 391 с. С. 104-106.

⁹⁴ 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. С. 657.

Интерес к выражению каллиграфической концепции в музыке начал формироваться у Чжоу Вэньчжуна с 1960-х годов, однако только в сочинении «Эхо Джорджа Крама» («Echo of George Crumb», 1989) он кристаллизовал оригинальную технику, в которой можно наблюдать корреляцию символических, иконографических и кинестетических атрибутов китайской каллиграфии⁹⁵ с музыкальными жестами⁹⁶. В этой пьесе для квартета ударных инструментов Чжоу уподобил ритмические и звуковысотные структуры «спонтанным изменениям направления движения кисти под контролем художника»⁹⁷.

В иконографическом смысле Чжоу понимает определенный музыкальный жест как перенос в сферу звуков конкретного каллиграфического штриха. Например, глиссандо (вверх или вниз) соотносится с вектором направления мазка, в то время как плотность фактуры коррелирует с «сочностью» и насыщенностью штриха в каллиграфии. На кинестетическом уровне автор «передает» музыкальный мотив от одного инструмента к другому в согласии с логикой написания графических элементов иероглифа. Точно также изменения ритмического рисунка или темпа отражают скорость ведения кисти – ускорение или измельчение длительностей при имитации взлета кисти вверх или замедление и укрупнение длительностей при ведении кисти вниз. В символическом измерении стратегия Чжоу в сфере фактурной организации соответствует каллиграфическим техникам, в которых либо доминируют дискретные, «брошенные» мазки, либо

⁹⁵ Терминология и методология исследования знаков заимствована из труда по семиотике Дэвида Лидова. См. об этом: Lidov, David. *Elements of Semiotics*. New York: St. Martin's Press, 1999. 288 p.

⁹⁶ О корреляции понятий каллиграфии и музыкального жеста идет речь в статье Yauoi, Uno Everett. *Calligraphy and musical gestures in the late works of Chou Wen-Chung* // *Contemporary Music Review*, 2007. № 26(5). P. 569-584. В русскоязычном исследовательском пространстве ключевой работой о музыкальном жесте является монография Т. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» (Цареградская, Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Издательство «Композитор», 2018. 364 с.). Мы опираемся на определение, приведенное автором книги и называем музыкальным жестом «конкретный тип музыкального движения, которое вполне определенно опознается... потому, что оно имеет форму и контур, которые очевидны и при прослушивании, и в партитуре» (Цареградская, Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Издательство «Композитор», 2018. 364 с. С. 14).

⁹⁷ Pan-Chew, Shyhji. *Chou Wen-Chung music festival special album*. Taipei: Canada-Taiwan Music & Arts Exchange, 2004. 124 p. – P. 93.

наоборот, плавные и непрерывные линии⁹⁸. Таким образом, Чжоу-каллиграф «раскладывает» иероглифы на отдельные сегменты и воплощает в музыкальном тексте, управляя им посредством сопоставления линейного развития голосов и гармонических вертикалей, чередования ритмической статики и движения, а также фактурной плотности и разреженности. Чжоу последовательно выстраивает визуальную и кинестетическую аналогию, ищет созвучия пространственного и музыкального начал.

К вершинам каллиграфической техники Чжоу относятся сочинения 1990-х годов – поздние опусы композитора⁹⁹. Среди них - Струнный квартет №1 «Облака» («Clouds», 1996)¹⁰⁰. Название буквально отсылает к «качеству, общему для облаков и каллиграфии – постоянному процессу преобразования»¹⁰¹. Фактура, темп и ритм произведения регулярно меняются, как будто подражая «явлению скопления и таяния облаков - их трансформации, собиранию и рассеиванию»¹⁰². Фактура построена на чередовании аккордов и имитационных фраз инструментов в условиях *senza misura* (без ритма).

Рис.1. Чжоу Вэньчжун. Первый струнный квартет. Первая часть. Тт. 1-5.

⁹⁸ См. об этом: Yuyoi, Uno Everett. Calligraphy and musical gestures in the late works of Chou Wen-Chung. P. 569-584.

⁹⁹ Более подробно о них смотри: Yuyoi, Uno Everett. Calligraphy and musical gestures in the late works of Chou Wen-Chung. P. 569-584.

¹⁰⁰ Chou, Wen-Chung. String Quartet No. 1. «Clouds». New York: C. F. Peters Corporation, 1997. 41 p.

¹⁰¹ Цит. по: Chou, Wen-Chung. String Quartet No. 1 'Clouds'. New York: C. F. Peters Corporation, 1997. P.ii.

¹⁰² Ibid. P.ii.

существует техника *любай* – зона письма специально остается открытой, без туши, но при этом рассматривается как неотъемлемая часть целостного визуального образа. Чжоу изобретает противоположный термин *тяньбай*, т.е. последовательное «заполнение открытого пространства» в каллиграфии и в музыке.

Композиция квартета ориентирована, с одной стороны, на многочастную циклическую западную модель (однако у Чжоу, в отличие от классического европейского четырехчастного квартета, трехчастный цикл), а с другой стороны, на традиционный для китайской музыки принцип бесконечной трансформации единой тематической идеи (возможно, заимствованный Чжоу из музыки для *циня*). Во второй и третьей части имитация каллиграфических мазков в фактуре осуществляется посредством использования изысканных скользящих интонаций и тремоло.

Второй струнный квартет «Потоки» («Streams», 2003)¹⁰⁴, стал своего рода *hommage* «Искусству фуги» Баха и, в тоже самое время, попыткой решить проблему «китайской» фуги, волновавшую Чжоу с юности. Все части произведения построены на одной теме, и, как следует из названия «Потоки», она развивается при помощи различных перестановок и преобразований. Масштабная, 18-нотная тема фуги C As H B E D Cis Fis G Cis F Es D A B H G Fis основана на ряде интервалов, полученных, согласно Чжоу, из ладов грома и горы от c и ладов грома и горы от cis.

Первая часть «Contrapunctus Variabilis I» - четырехголосная фуга с пятью экспозиционными проведениями темы, в которых традиционные ритмические приемы редукции и диминуции применены не только по отношению к продолжительности звуков, но также на регистровом уровне, на уровне динамики и плотности фактуры. Вторая, элегичная по характеру, построена по принципу канона. Третья – скерцо *perpetuum mobile*. Финал возвращает три основных экспозиционных проведения фуги из первой части. Чжоу объясняет

¹⁰⁴ Chou, Wen-Chung. String Quartet No. 2 «Streams». New York: C. F. Peters Corporation, 2003. 21 p.

гибкость трансформаций материала и использования ладов посредством традиционной теории *инь-ян*: «Все лады в этом сочинении являются неотъемлемой частью ладовой концепции *пиэнь*, которая включает в себя расширение и сжатие как часть непрерывного процесса изменений (превращений)»¹⁰⁵. В целом, контрапунктическая строгость уравновешена богатством тембров и фактуры, отличающим характер каждой части друг от друга.

Продумывая интонационно-ритмическое и фактурное взаимодействие пластов, Чжоу соотносит музыкальные жесты с каллиграфическими штрихами, имитируя либо создание начального мазка; либо непрерывное скольжение кисти между мазками; либо изменение скорости движения кисти и плотности мазков и т.д.

Обычно каллиграф при первом ударе кисти о бумагу перемещает ее в нескольких направлениях. Даже один мазок, такой как точка с наклоном влево (так называемый *сянцзодянь*) состоит из нескольких этапов нанесения. На первой стадии происходит «выброс энергии», когда кисть скользит вперед и поворачивается вправо, на втором этапе кисть опускается вниз и совершает круговое движение влево, постепенно возвращаясь к начальной точке на третьей стадии¹⁰⁶. Хотя это один из многих базовых мазков, используемых в начале каллиграфической работы, важно иметь в виду, - он основан на эстетическом принципе всеобщего «единства» (инициальный мазок передает совершенство всего иероглифа). Философия каллиграфии нашла отражение в концепции Чжоу: управление и контроль за начальным звуком влияют на формирование фразы, воплощая целостность музыкальной организации¹⁰⁷.

Часто вступительные мотивы в сочинениях Чжоу соответствуют технике сложного кругового движения внутри одного мазка. Например, тема

¹⁰⁵ Chou, Wen-Chung. String Quartet No. 2 «Streams».

¹⁰⁶ Yee, Chiang. Chinese calligraphy: An introduction to its aesthetic and technique. Cambridge: Harvard University Press, 1973. 250 p.

¹⁰⁷ Chou, Wen-Chung. Asian concepts and twentieth-century Western composers //Musical Quarterly, 1971. Vol. 57. P. 211 – 229.

второй части Второго струнного квартета «Потоки» (название второй части – «Чжаохунь», в буквальном переводе – «вызывать дух умершего»).

Рис.2. Чжоу Вэньчжун. Второй струнный квартет. Вторая часть. Тт. 1-6.

The image shows a musical score for a string quartet. The title is "Elegy, molto lento e molto ad libitum*". The score is for four instruments: Violin 1 (vln 1), Violin 2 (vln 2), Viola (vln), and Violoncello (vcl). The score includes dynamic markings such as ppp, pp, mp, and mf, and performance instructions like "con sord.", "sv", "poch.", and "poco". It features glissando lines and various bowing techniques indicated by "nv" and "v" with arrows.

Звуковые эффекты *glissando* и *con sordino* предназначены для имитации тоновой природы китайского языка: мелодия воспроизводит интонационный рисунок стихотворных строк великой китайской поэтессы династии Сун Ли Цинчжао (1084-1155). Звуки *ais-h-ais* связаны медленным *glissando* и этот плавный музыкальный жест в первом такте может быть приравнен к инициальному мазку. Далее он сменяется широким взмахом – стремительным, легким (на *pianissimo*) взлетом кисти, охватывающим две октавы (от *h* малой до *h* второй). Когда альт вступает с имитационной фразой во втором такте, контуры этой фразы и артикуляция заметно отличаются от линии первой скрипки. Эта неточная имитация символизирует каллиграфический знак воды, в котором отраженный образ (имитационное вступление голосов) отличается от оригинала.

Аналогичный пример многоэтапного движения мазка находим в пьесе «Продуваемые ветром вершины» («Windswept Peaks» для скрипки,

виолончели, кларнета и фортепиано¹⁰⁸, 1990). Пластика фраз в партиях скрипки и виолончели соотносится с рядом взаимосвязанных штрихов в каллиграфии. Один сложный мазок повторяется дважды, а затем развертывается в более длинный взмах. Разложенные аккорды скрипок имитируют «сочное» начало мазка, затем движение подхватывает виолончель, продолжая развитие устремленным восхождением в высокий регистр вплоть до утвердительного окончания на септимере А-G с медленным и широким вибрато.

Непрерывность музыкального жеста также поддерживается основными ладовыми комплексами Чжоу: первый гексахорд у скрипки переходит в первый гексахорд в партии виолончели, образуя ладовый комплекс горы, тогда как второй гексахорд у виолончели переходит во второй гексахорд у скрипки, формируя комплекс гора-гром.

Рис.3. Чжоу Вэньчжун. Квартет «Продуваемые ветром вершины». Тт. 1-3.

Energetic and expansive $\text{♩} = 84$

vln: m {Eb F G A B D} vlc: m't {C Bb Ab F# E C# B D Eb F G A}

Большую роль в каллиграфической технике композитора играют невидимые связи между мазками. В текучем стиле *синшу*, который предпочитал Чжоу, энергия, наполняющая письмо движением и жизнью, часто

¹⁰⁸ Chou, Wen-Chung. «Windswept Peaks» for Clarinet, Violin, Cello and Piano. New York: C. F. Peters Corporation, 1990. 28 p. Отметим общность состава квартета Чжоу Вэньчжуна «Продуваемые ветром вершины» с квартетом О. Мессиана «На конец времени» (1941).

заклучена в пространстве между штрихами (след кисти может быть едва виден на бумаге). Художественная идея «прозрачного» скольжения в музыке выражается в передаче мотивов от одного голоса к другому, обеспечивающих непрерывность жеста. В первой части квартета «Продуваемые ветром вершины» реплики инструментов наслаиваются друг на друга по принципу стретты, рождая импульс к дальнейшему развитию. Так, в метрически свободном разделе *senza misura* (т.12) инструменты последовательно достигают своих наивысших регистровых точек. Стремительный переход от кульминации в партии кларнета к вступлению фортепиано четырьмя октавами ниже напоминает каллиграфическое соединение двух мазков на бумаге. Непрерывность жеста между инструментальными вступлениями часто поддерживается единой ладовой структурой. Техника Чжоу, выстраивающая жестовую связь между инструментами, аналогична активным, динамичным мазкам, задействованным в *дайби*, что позволяет значительно менять плотность и скорость мазков.

Первый и Второй струнные квартеты содержат много примеров одновременного вступления инструментов с идентичным тематическим материалом от разных ступеней лада. Мы наблюдаем либо параллельное, либо вариантное движение мелодических линий. Подобного рода приемы можно интерпретировать как звуковую аналогию «неровных контуров мазка»¹⁰⁹. По свидетельству самого композитора стороны единого штриха обладают различными фактурными качествами, даже если они связаны с одним взмахом кистью. Например, во второй части Первого струнного квартета.

Рис.4. Чжоу Вэньчжун. Первый струнный квартет. Вторая часть. Тт. 50-53.

¹⁰⁹ См. об этом: Pan-Chew, Shyhji. Chou Wen-Chung music festival special album. P. 90.



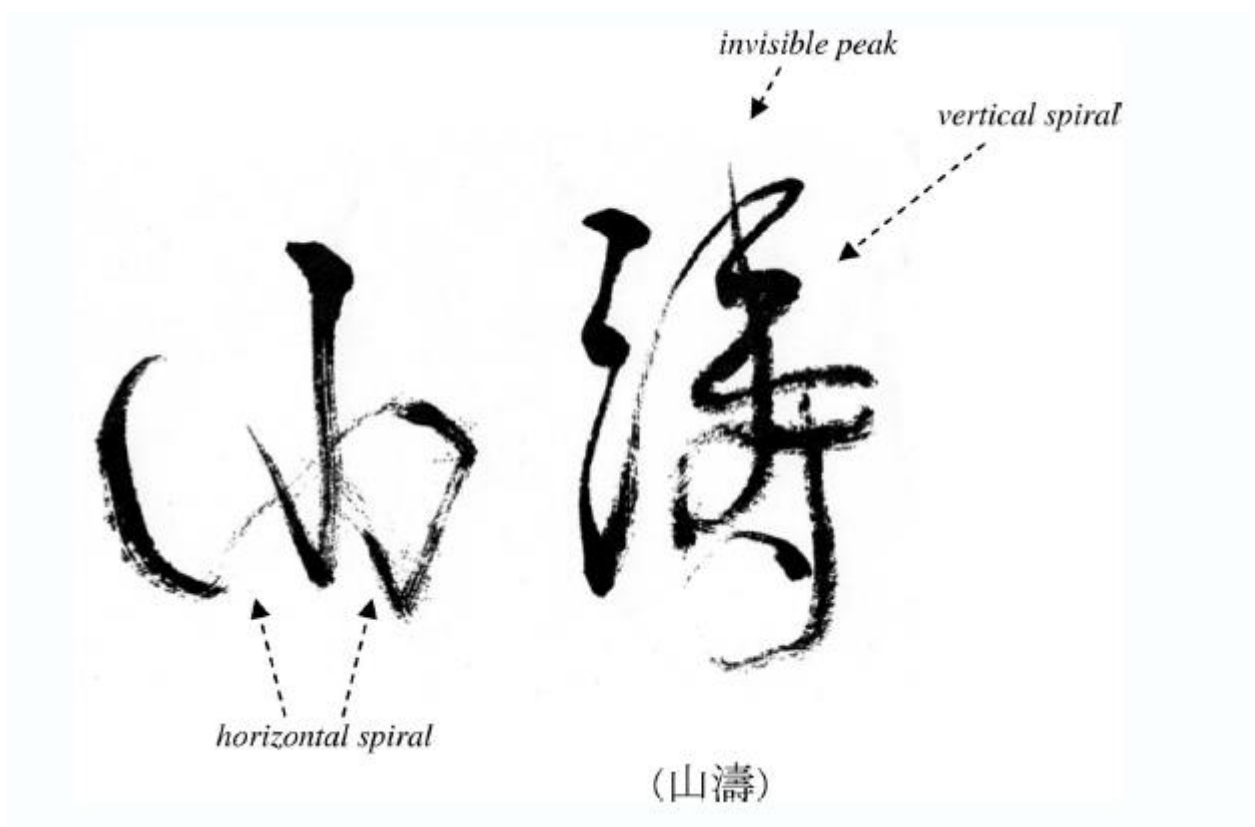
Автор также демонстрирует эту технику на примере средней части скерцо из Второго струнного квартета: триольные фигурации тридцатьвторыми длительностями в партии первой скрипки и альты построены на почти идентичном материале, но с небольшими различиями (вариантность позволяет подчеркнуть неровные контуры мазка). Музыкальные жесты, проявляющие себя в каскадных секвенциях, напоминают порывы ветра, проносающиеся стремительно сверху вниз.

Чтобы провести параллели с изменением скорости движения руки и плотности мазков, Чжоу часто прибегает к приему *accelerando* или *ritardando*. В конце третьей части Второго струнного квартета (тт. 60-62) все исполнители синхронно играют нисходящие пассажи на *crescendo*, постепенно замедляя темп. После всеобщей «театральной» паузы мощно и эффектно звучит завершающий арпеджированный аккорд. Приемы, опробованные композитором, соответствуют «закручивающемуся вихрю» заключительного мазка в каллиграфии: подобно тому, как кисть отрывается от бумаги чтобы нанести финальную точку в центре, музыканты должны «застыть» на паузе, сохраняя напряженность перед итоговым созвучием.

Рис.5. Чжоу Вэньчжун. Второй струнный квартет. Третья часть. Тт. 60-62.



В квартете «Продуваемые ветром вершины» логика вступления инструментов соответствует последовательности нанесения мазков в каллиграфической надписи Чжоу, созданной им специально для этого произведения.



В первых тактах сочинения музыкальная ткань построена на диалоге двух пар инструментов. Затем тип движения меняется на круговое, потенциально «бесконечное» вступление голосов против часовой стрелки. Когда весь путь пройден и цикл завершен, начинается аналогичное продвижение по часовой стрелке.

Постепенное накопление энергии происходит благодаря неуклонному ускорению темпа и инструментальным вступлениям, напоминающим горизонтальное спиральное движение, характеризующее мазки в каллиграфии Чжоу. Спираль «закручивается» по мере ускорения темпа до такта 79 («вертикальная спираль»), в кульминации которого появляется самая высокая нота сочинения («невидимая вершина»). Дальнейшее развитие демонстрирует более свободный подход к каллиграфической технике.

Таким образом, во время работы Чжоу в США сформировалось и воплотилось на практике его концепция соединения китайской национальной традиции и западной музыки. Он отходит от своих ранних идей сопоставления и смешения культурных истоков и приходит к зрелому органичному синтезу европейских жанров, форм, приемов развития, изобретательных авангардных методов письма с высокими традициями древней китайской культуры – музицирования на *цине*, оригинальной авторской ладовой организации на основе гексаграмм «*И-цзин*»¹¹⁰ и каллиграфической техники письма. Идея имитации рисования иероглифов при помощи музыкальных жестов оказала влияние на целое поколение китайских композиторов – учеников Чжоу Вэньчжуна, и нашла отражение в их творчестве, в частности, в композициях Чэнь И.

Продолжив искания своих выдающихся предшественников – известных китайских композиторов XX века – Хуан Цзы (1904-1938) и Тан Сяолиня (1911-1948),¹¹¹ Чжоу пошел гораздо дальше них по пути синтезирования «своего» и «чужого». Он обратил свой взор к китайским корням и начал осознанно связывать актуальные принципы сочинения, особенно идеи Веберна и Вареза, с китайскими художественными приемами. Чжоу прошел долгий путь от ранних «китайских» фуг к пониманию философии и эстетики

¹¹⁰ 64 гексаграммы «*И-цзин*» вдохновили еще одного аспиранта Колумбийского университета на создание оригинальной ладовой теории: китайский композитор Чжао Сяошэн теоретически и практически разработал концепцию ладов на основе «Канона перемен» (см. об этом: Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов).

¹¹¹ Оба обучались в Оберлине и Йеле и пытались, в частности, создать жанр китайской камерно-вокальной лирики по образцу немецкой Lied.

Востока и Запада, к созданию произведений, уходящих корнями как в древнекитайские, так и западные пласты искусства.

1.3. Творческий путь Чэнь И: становление стиля китайско-американского композитора

Чэнь И принадлежит к числу выдающихся современных китайско-американских композиторов. Наряду с другими учениками Чжоу Вэньчжуна, ей удалось сделать блестящую карьеру в США. Сейчас она одна из самых известных фигур современного мира академической музыки, ее сочинения часто исполняют в Китае, Америке и Европе. В некотором смысле Чэнь повторила путь своего учителя: впитав в себя китайскую культуру и получив образование на родине, она уехала в Соединенные Штаты, став американским композитором «с китайской душой». Чэнь смогла найти свой путь синтеза национальных традиций и западных методов письма.

Чэнь И родилась 4 апреля 1953 года в большом портовом городе Гуанчжоу (провинция Гуандун). Она появилась на свет в культурной и обеспеченной семье врачей, дома очень ценили западную классическую музыку, все дети с ранних лет учились играть на музыкальных инструментах. Ее отец коллекционировал пластинки с записями опер, симфонических и камерных произведений. В юности Чэнь часто слушала выступления местных оркестров с европейскими солистами, ходила на балетные спектакли трупп из Франции, Англии и Советского Союза. Впоследствии она вспоминала: «Хотя мои родители были врачами, мама весьма профессионально играла на пианино, а папа играл на скрипке с большой страстью и чувствительностью, на приличном уровне, пел много европейских народных песен, любил песни из голливудских фильмов. Они собрали многочисленные записи классической музыки, начиная от сольных инструментальных и вокальных произведений до оркестровых пьес и опер. Всей семьей мы слушали эти записи каждый

вечер»¹¹². В середине XX века в семьях китайских интеллектуалов было принято интересоваться западной музыкальной культурой и приобщать детей к классической музыке¹¹³. Кроме этого, Чэнь увлекалась древней китайской поэзией и народными сказками.

Она начала заниматься на скрипке в 4 года и переиграла практически весь популярный европейский скрипичный репертуар - концерты Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Брамса, Чайковского, Венявского, Сибелиуса и Прокофьева, концертные пьесы Сарасате и Сен-Санса, все 24 каприза Паганини, Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло. Девочка мечтала стать профессиональным музыкантом. Кроме скрипичных уроков она занималась на фортепиано (с 3 лет), изучала теорию музыки, слушала по радио китайские народные песни, посещала спектакли Пекинской оперы.

Первые уроки композиции Чэнь И начала брать по желанию своего отца. Ее учитель - Чжэн Чжун – говорил о необходимости опоры на национальные корни: «Однажды, когда я была еще ребенком, мы слушали с отцом записи Хейфеца и Крейсера, игравших свои собственные композиции; отец тогда сказал мне, что было бы здорово, если бы когда-нибудь я смогла сыграть свои собственные пьесы, как это делали они. Когда я выросла, отец пригласил г-на Чжэн Чжуна чтобы учить меня теории музыки и китайским народным песням. Наставник сказал мне, что поскольку я родилась и выросла в Китае, то хорошо понимаю китайскую культуру, а значит смогу раскрыть ее красоту в своей собственной музыке и поделиться ею с людьми. Слова г-на Чжэна произвели на меня глубокое впечатление и повлияли на всю мою жизнь. Позже я начала воплощать его идеи в своем творчестве, и продолжаю работать в этом направлении до сих пор»¹¹⁴.

¹¹² John de Clef Pineiro. An Interview with Chen Yi, 26 July 2001. Цит. по: He, Xiang. Selected Works for Violin and Piano by Chen Yi: Western Influences on the Development of Her Compositional Style. D.M.A. USA: University of Nebraska, 2010. 76 p. P. 20.

¹¹³ Kraus, Richard Curt. Pianos and Politics in China. New York: Oxford University Press, 1989. 288 p. P. 6-8.

¹¹⁴ John de Clef Pineiro. An Interview with Chen Yi, 26 July 2001. Цит. по: Xin, Guo. Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms: Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi. A Dissertation submitted to the School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. USA: The Florida State University School of Music, 2002. 288 p. P. 71.

По воспоминаниям композитора музыка была главным смыслом ее жизни: «Я бесконечно занималась на скрипке и переиграла все сочинения, просто наслаждаясь красотой и духовностью, стоявшими за звуком и нотами»¹¹⁵. Для того, чтобы понять западноевропейскую музыку в ее культурном контексте, Чэнь читала биографии выдающихся композиторов, литературные первоисточники либретто знаменитых опер. Слушая и играя шедевры западной музыки, она была поражена логикой мотивного развития в Чаконе Баха и мелодизмом «Евгения Онегина» Чайковского¹¹⁶.

Сестра и брат Чэнь тоже стали профессиональными музыкантами: сестра Чэнь Минь (1951) – пианистка¹¹⁷, ведущая солистка Китайского филармонического оркестра, первая исполнительница пьесы «До Е», брат Чэнь Юнь (1955) – преподаватель Центральной консерватории Пекина и концертмейстер Китайского филармонического оркестра.

В 1962 году в стране обострилась политическая ситуация, а спустя два года коммунистическое правительство провозгласило лозунг о необходимости развития только революционной, национальной, массовой музыки, в то время как европейское искусство свыше десятилетия было запрещено. В первые годы культурной революции (с 1966 года) в домах интеллигенции повсеместно проходили обыски, изымался антиквариат, книги, произведения искусства, европейские музыкальные инструменты. Многие ученые, учителя, художники и музыканты были репрессированы и направлены на каторжные работы. Все учебные заведения закрылись, а студенты университетов и колледжей были высланы в отдаленные деревни на «перевоспитание».

Семья Чэнь И также подверглась гонениям: детей разлучили с родителями (отца объявили иностранным шпионом) и в течение двух лет девочка выживала в трудовом лагере на тяжелых физических работах - сажала

¹¹⁵ John de Clef Pineiro. An Interview with Chen Yi, 26 July 2001. Цит. по: Ibid. P. 70.

¹¹⁶ См. об этом: Xin, Guo. Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms: Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi. P. 70.

¹¹⁷ Старшая сестра всегда была образцом для Чэнь И: в детстве она была вундеркиндом, с трех лет выступала на сцене, ее записи транслировали по радио. Она была принята в начальную школу при Центральной консерватории в Пекине.

рис, рыла акведуки, строила землянки и укрепляла дороги: «Нам приходилось перетаскивать песок, камни и бетон на вершину горы по двадцать два раза в день. Останавливаться было нельзя: при подъеме за тобой следовала длинная цепочка людей. После разгрузки корзин ноги были настолько слабыми, что я не могла идти и медленно соскальзывала вниз с холма, цепляясь за траву. Иногда мы вставали в четыре часа утра, потому что всю работу нужно было выполнить за один день»¹¹⁸. Жизнь Чэнь кардинально изменилась: «Дома я носила кожаные туфли каждый день, но, когда я оказалась в деревне, не одела обувь ни разу»¹¹⁹.

Музыка в лагере была строго регламентирована – допускалось только исполнение революционных песен. Чэнь аранжировала их в виртуозной европейской манере и выступала со своими транскрипциями перед местными крестьянами. Она старалась «держать в пальцах» приемы скрипичной игры, которые освоила, играя «Каприсы» Паганини: стремительные пассажи, движение параллельными терциями, секстами и октавами, арпеджио, стаккато и сотийе. Позднее Чэнь отмечала: «Положительным моментом этого опыта стало более широкое представление о жизни и музыке моей родины и ее народа. Я начала думать о цивилизации, о ценности человеческой жизни и важности образования. Даже пыталась учить детей бедняков в деревне. Чем больше я “припадала к земле”, тем большему училась у простых людей, которые тысячелетиями поддерживали богатую китайскую культуру»¹²⁰. Чэнь пишет о том, что тогда впервые задумалась над проблемой органичного соединения национального и европейского: «я полагала, что мне действительно нужно более глубокое и обширное образование, чтобы найти способ выразить свои чувства посредством слияния китайского и западного

¹¹⁸ Frank, J. Oteri and Lyn, Liston. He Said, She Said: Zhou Long and Chen Yi. 01 August 2006. Цит. по: He, Xiang. Selected Works for Violin and Piano by Chen Yi: Western Influences on the Development of Her Compositional Style. P. 21.

¹¹⁹ Цит. по: Li, Xiaole. Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models. A Dissertation Submitted to the Graduate Division of the University of Hawai'i in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Music. University of Hawaii, 2003. - 380 p. P. 19-20.

¹²⁰ Chen Yi. Tradition and Creation // Current Musicology. 1999. Vol. 67/68 (Fall 1999). P. 59-60.

искусства. В результате музыка должна стать естественной интеграцией двух культур, а не искусственной или поверхностной комбинацией»¹²¹.

В 1970 году по всей стране начали набирать музыкантов в театральные труппы для исполнения новых революционных опер: «Мне повезло. Я проработала в деревне только два года. А затем пришло известие из Пекина о том, что мадам Мао требуются оркестранты для Пекинской оперы»¹²².

Вернувшись в Гуанчжоу в 17 лет, Чэнь выдержала конкурс на место концертмейстера в оркестр труппы Пекинской оперы, исполнявшей революционный репертуар. За 8 лет (с 1970 по 1978) она сочинила и оркестровала около сорока инструментальных пьес для смешанных составов, включавших западные и национальные инструменты. Это давало возможность экспериментировать с различными вариантами сочетания тембров. Чэнь И вспоминала об этом периоде своей жизни: «Когда я начала играть китайские мелодии, мне это понравилось, я почувствовала, что это мой родной язык! При помощи скрипки я смогла говорить от всего сердца!»¹²³.

Знакомство с разными инструментами - их диапазоном, техническими возможностями, тембровыми красками помогли Чэнь в ее дальнейшей творческой работе. Не менее важным оказалось влияние Пекинской оперы, которую она осваивала изнутри как исполнитель (Чэнь научилась также играть на традиционном китайском струнном щипковом инструменте *жуань*). Она аранжировала оперные фрагменты – интерлюдии и акробатические номера с участием боевых искусств для оркестра.

В эти годы композитор постепенно «возвращается» к европейскому скрипичному репертуару, старается слушать записи симфонической музыки и даже играть квинтетом с коллегами. Таким образом, уже в этот сложный

¹²¹ John de Clef Pineiro. An Interview with Chen Yi. Цит. по: He, Xiang. Selected Works for Violin and Piano by Chen Yi: Western Influences on the Development of Her Compositional Style. P. 22.

¹²² Field, Mike. Composer Chen Yi Rises Above Gulag //The newspaper of The Johns Hopkins University, 1996. 09 September. Цит. по: He, Xiang. Selected Works for Violin and Piano by Chen Yi: Western Influences on the Development of Her Compositional Style. P. 22.

¹²³ Hu, Jingbo. Chen Yi's Composition and Teaching (in Chinese) //The New Voice of Yuefu-Journal of Shenyang Conservatory of Music. 2007. Vol. 03. P. 138-142. P. 139.

период в творчестве Чэнь формировалось взаимодействие национальных истоков китайского музыкального искусства (фольклор, Пекинская опера, национальный инструментарий) и европейского, преимущественно классико-романтического стиля и приемов письма.

После окончания культурной революции Чэнь поступила в Центральную консерваторию Пекина¹²⁴. Она была в числе первых студентов, сдавших вступительные экзамены после возобновления работы вуза в 1977 году, и первой женщиной композитором в Китае, получившей степень магистра искусств по композиции (1986). Среди ее сокурсников были Тань Дунь, Чжоу Лун, Чэнь Циган, Цюй Сяосун – ныне всемирно известные композиторы, представители китайской Новой волны.

Чэнь приняли сразу на два факультета – скрипки и композиции, но она вынуждена была выбирать, поскольку обучаться можно было только по одному направлению подготовки. Чэнь решила учиться композиции, как хотел когда-то ее отец: «Я выбрала сочинение, потому что это была моя мечта. И как только решение было принято, я начала относиться к композиции серьезно, как к своей профессии, хотя должна признать, что она оставалась для меня таинственным царством, которое нужно исследовать»¹²⁵.

Чэнь попала в класс к крупному китайскому композитору Ву Цзунцян (1927), под руководством которого сделали свои первые шаги Тань Дунь и Цюй Сяосун. Закончив Национальный музыкальный колледж в 1947 году, он продолжил обучение в пекинской Центральной консерватории и Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. С 1958 года он начал преподавательскую деятельность в alma mater – Центральной консерватории Пекина, совмещая ее с творчеством. Ву Цзунцян - автор известных в Китае

¹²⁴ В первый год открытия консерватории было подано 18000 заявлений, приемная комиссия отобрала 200 человек.

¹²⁵ John de Clef Piñeiro. An Interview with Chen Yi. Цит. по: Liao, Yueh Yin. Three Piano Chamber Music Works of Chen Yi: "Night Thoughts", "Romance and Dance", and "Tibetan Tunes": An Aesthetic and Structural Analysis, with Suggestions for Performance. Submitted to the Faculty of the University of Miami in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. USA: University of Miami, 2014. 159 p. P.9. Уроки скрипки Чэнь И брала у педагога Линь Яоцзи, обучавшегося в Москве у Ю. Янкелевича.

концертов для народных инструментов (*эрху*, *pipa*) с оркестром. Например, совместно с известным исполнителем на *pipa* Лю Дэхаем он написал концерт для *pipa* и симфонического оркестра «Маленькие луговые сестры». Практика соединения национальных и европейских инструментов в одном сочинении оказала заметное влияние на Чэнь.

Ву Цзюцян обращал повышенное внимание на соответствие духовного содержания музыки и технических средств его выражения. Кроме того, Ву развивал идею синтеза культур Востока и Запада через соединение западных и национальных инструментов, европейских жанров и форм с китайским тематическим материалом и ладогармоническими красками. Он призывал своих студентов искать собственные пути интеграции национальных традиций и европейской техники, активно осваивать фольклор напрямую, «из первых рук».

Ву Цзюцян первый познакомил Чэнь с творчеством Б. Бартока: на занятиях по специальности были проанализированы все квартеты венгерского мастера¹²⁶. Именно музыку Бартока впоследствии Чэнь выделяла как одно из своих наиболее сильных впечатлений консерваторских лет. Она восхищала ее уникальным соединением крестьянского фольклора и современных методов композиции: Чэнь увидела плодотворный путь работы с народным материалом, заключавшийся не в поверхностном цитировании мелодий, а в проникновении в синтаксис, структурные принципы и культурный контекст.

Ву повлиял на творческий процесс сочинения музыки, сформировавшийся у Чэнь в годы обучения: необходимо было спланировать форму будущего произведения, затем зафиксировать основные музыкальные идеи, которые нужно воплотить, продумать инструментовку, распределить материал и проработать детали¹²⁷.

¹²⁶ Барток был первым западным композитором XX века, информация о котором появилась на страницах журнала Центральной консерватории Пекина в 1981 году.

¹²⁷ John de Clef Pineiro. An Interview with Chen Yi, 26 July 2001. Цит. по: Xin, Guo. Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms: Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi. P. 77.

Консерваторский курс дисциплин включал в себя изучение западной классической музыки и китайского традиционного искусства. В число обязательных предметов входили сольфеджио, гармония, полифония, анализ форм, оркестровка и игра на фортепиано. Педагоги опирались на программы, созданные до культурной революции, а потому в основном работали с репертуаром XVIII – начала XX веков. В консерваторские годы Чэнь удалось существенно расширить свои представления о европейской музыке позднеренессансного, классического, и романтического периодов. Полученные знания помогли ей в формировании собственного стиля: в искусстве оркестровки, фактурной организации и применении полифонических приемов, в частности, сложных видов контрапункта. В результате Чэнь в своих сочинениях, как правило, выражает основную музыкальную мысль при помощи развернутой мелодии, состоящей из нескольких выразительных фраз, наполненных дыханием волнообразного движения, развивает контрапункт нескольких самостоятельных линий, взаимодополняющих друг друга. Тонкая полифоническая работа станет характерной чертой ее зрелого композиторского стиля.

Китайская традиционная музыка была представлена в нескольких курсах, связанных с изучением фольклора разных народов, населяющих страну, песен различных провинций, обязательно на местных диалектах, распространенных в той или иной области Китая. Студенты обучались игре на национальных инструментах – струнно-щипковых, струнно-смычковых, ударных, духовых; изучали историю китайской оперы, вокальные стили, декламационную манеру исполнения музыки *цзюй и*. Каждый год консерватория организовывала фольклорные «полевые» экспедиции, во время которых студенты разучивали и исполняли народные песни, а затем записывали и расшифровывали их. В рамках таких экспедиций Чэнь посетила

более 20 китайских провинций¹²⁸. Кроме того, студенты должны были постигать различные локальные стили на практике, сочиняя собственные мелодии по образцу. Обширные исследования китайской народной музыки также помогли Чэнь сформировать собственную технику композиции. Фольклор и Пекинская опера существенно обогатили музыкальный язык Чэнь. Она освоила не только мелодические и ладовые принципы строения народных песен, но также ритмические и структурные закономерности традиционной китайской инструментальной музыки, в частности, числовые последовательности *ши фань ло гу*, применяемые в партиях ударных инструментов.

Также в конце 1970-х годов в Пекинской консерватории начинается процесс знакомства студентов с авангардной музыкой XX века. Налаживаются межкультурные связи и в столицу приезжают преподаватели из других стран. Среди первых были Чжоу Вэньчжун и английский композитор и дирижер, представитель британского авангарда второй половины XX века, профессор Кембриджского университета Александр Гёр (1932)¹²⁹. Лишь шестеро лучших студентов были отобраны для интенсивных занятий в классе Гёра, который анализировал с ними сочинения А. Шёнберга, А. Веберна, О. Мессиана, П. Булеза, Я. Ксенакиса, пробудив у многих желание продолжать обучение за рубежом. Уроки по композиции проходили дважды в неделю при полном классе слушателей из девяти крупнейших городов Китая¹³⁰.

В центре внимания Гёра и Чжоу были прежде всего техники композиции XX века и эти занятия положили начало изучению Чэнь современной музыки. Композитор выделяет творчество А. Берга и его оригинальный подход к двенадцатитоновой технике в Концерте для скрипки с оркестром, лиризм и эмоциональную силу Концерта для виолончели с оркестром В.

¹²⁸ Китайская традиция *цайфэн* - изучения фольклора разных провинций – уходит корнями в глубокую древность: придворные чиновники обязаны были собирать народный музыкальный материал и расширять репертуар придворной музыки.

¹²⁹ А. Гёр родился в семье известного дирижера Вальтера Гёра, бравшего уроки у А. Шёнберга и А. Веберна.

¹³⁰ См. об этом: Li, Songwen. *East meets West: Nationalistic Elements in Selected Piano Solo Works of Chen Yi*. DMA. USA: University of North Texas, 2001. 87 p. P. 20.

Лютославского. Она изучала партитуры К. Дебюсси, И. Ф. Стравинского, А. Онеггера, Ч. Айвза, Д. Лигети, Л. Берио, К. Пендерецкого, Э. Картера, М. Бэббитта, открывая для себя европейское и американское музыкальное искусство XX столетия.

Между тем свою главную задачу Чэнь видела в сохранении национальной идентичности, поиске характерно китайских, но при этом актуально звучащих средств выражения. Она искала точки пересечения между техникой пения Пекинской оперы и ритмизованной речью Шенберга в кантате «Уцелевший из Варшавы», метроритмическими особенностями музыки Стравинского (нерегулярно-акцентная ритмика, синкопы, акценты) и принципами организации ансамбля ударных инструментов *ши фань ло гу*.

Таким образом, со студенческих лет композитор ощущала необходимость интеграции актуальных техник композиции с национальными традициями. Первые творческие опыты после окончания консерватории принесли Чэнь успех: в 1980 году была написана «Песня рыбака» для скрипки и фортепиано; в 1982 году - трехчастный Струнный квартет, завоевавший приз на конкурсе квартетов в Центральной консерватории; в 1983 году – первый в Китае концерт для альтя с оркестром «Сянь ши» («Струнная поэма»), в котором альт подражает звучанию традиционной китайской инструментальной музыки (концерт был исполнен Центральным филармоническим оркестром Китая, солист – Лю Личжоу). В этом сочинении Чэнь применила в качестве основного средства выразительности линейный принцип сложения и вычитания долей в ямбическом остинатном паттерне, заимствованный ею из ритуальной практики национального ансамбля ударных инструментов *ши фань ло гу*. Мелодический материал композитор почерпнула из музыки *сянь ши* округа Чаочжоу в родной провинции Гуандун¹³¹.

¹³¹ Жанр *сянь ши* – общее название чаочжоуской народной струнной, духовой, щипковой инструментальной музыки для сольного или ансамблевого исполнения. Распространен в основном в провинции Гуандун, ряде районов провинции Фуцзянь, а также в некоторых странах Юго-Восточной Азии. Чаочжоуский жанр *сянь ши* включает в себя древние традиционные мелодии, буддийские напевы, оперные мотивы. В зависимости от

Активность и энергия Чэнь проявили себя и в общественной работе – она прошла путь от заместителя председателя студенческой ассоциации консерватории до депутата Национального народного конгресса Китая. Закончив консерваторию в числе лучших выпускников факультета композиции, Чэнь поступила в аспирантуру, твердо решив, что «будет использовать наиболее естественный, природный музыкальный язык, чтобы построить мост между народами Востока и Запада, для плодотворного обмена мыслями, идеями и эмоциями, развивающими общество»¹³².

С 1983 по 1986 Чэнь училась в аспирантуре при Центральной консерватории Пекина. Эти годы стали очень плодотворным периодом в творчестве автора. В 1984 году она написала одну из своих самых знаменитых пьес для фортепиано - «*До Е*» и завоевала первую премию на Четвертом китайском национальном конкурсе композиторов (1985). *До Е* - старинный традиционный танец, распространенный в провинции Гуанси. Участники становятся в круг, в центре которого горит костер, и танцуют под аккомпанемент вокальной импровизации солиста. Это сочинение отразило стиль Чэнь китайского периода: ярко выраженный национальный колорит, высокий градус эмоционального напряжения, одностая форма, интенсивное развитие тематизма, остигатное движение, опора на метроритмические принципы *ши фань ло гу*¹³³. Позже Чэнь переложила пьесу для других составов: для камерного оркестра (1985), для симфонического оркестра (1987), для *пина* соло (1995).

стиля исполнения *сянь ши* делится на две разновидности – *жуцзя юэ* и *пэндин юэ*. Первый вид отличается тонкостью и изяществом, применяется во время свадебных торжеств и похоронных обрядов. *Пэндин юэ* отличается простотой и в основном исполняется во время театральных представлений. Десять популярных мелодий жанра *сянь ши*: «Досада Чжаоцзюнь», «Маленький персик», «Галка, резвящаяся в воде», «Песнь китайской иволги», «Высокая луна», «Дабабань», «Падающий гусь в Пинша», «Фэн Цюй Хуан», «Улянхуань», «Еще прекраснее». См. об этом: [www. http://Китайский информационный Интернет-центр. China.org.cn](http://www.china.org.cn). Дата обращения 23.11.2018.

¹³² Цит. по: He, Xiang. Selected Works for Violin and Piano by Chen Yi: Western Influences on the Development of Her Compositional Style. P. 45-46.

¹³³ Подробно о пьесе «До Е» см.: Чэнь, Шуюнь. Фортепианная композиция Чэнь И «До Е»: к вопросу о новом качестве традиционных приемов в современной китайской музыке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение, 2019. №35. С. 202-214.

Годом позже появилось фортепианное сочинение для детей «Юй Дяо», победившее на Китайском национальном детском фортепианном конкурсе в номинации композиция (первая премия, 1985). В том же году Чэнь представила «Три поэмы на стихи китайских поэтов династии Сун» для смешанного хора. Премьера в исполнении Центрального хора Китая транслировалась по всей стране Национальным радио.

В 1986 году композитор обратилась к симфоническому оркестру: Симфония №1 и произведение «Росток» («Sprout») для струнного оркестра (отредактированная версия учебного сочинения по полифонии) прозвучали в исполнении Центрального филармонического оркестра Китая. После окончания аспирантуры в Пекине был организован большой авторский концерт симфонических сочинений Чэнь И в исполнении лучших коллективов страны. Прозвучали пьесы «Росток», «До Е» в переложении для камерного оркестра, концерт для альты с оркестром «Сянь ши» и Симфония № 1. Концерт прошел на самой престижной площадке страны - в Пекинском концертном зале и был удостоен восторженных отзывов критики.

В 1986 году Чэнь продолжила профессиональное обучение в докторантуре Колумбийского университета (1986-1993, в 1993 году она получила степень доктора). Все ее однокурсники отправились в США или Европу для продолжения образования. Это давало им возможность не только более глубоко познакомиться с современной музыкой и актуальными техниками письма, но и погрузиться в иной стиль жизни, язык, чужую культуру, изучить особенности западного менталитета изнутри, что позволило достичь убедительного синтеза различных традиций в творчестве. За 7 лет учебы в США Чэнь научилась анализировать технические, языковые аспекты произведений разных эпох и стилей, выявлять их эстетический подтекст, чего, безусловно, было бы невозможно добиться, не покинув родины. Стажировка помогла Чэнь более основательно ощутить различия культур и осознать влияния западной цивилизации на искусство Востока: «Хотя я начала свою профессиональную музыкальную карьеру (в Китае) как скрипачка,

исполнявшая классику, я в действительности не понимала западную музыку и не чувствовала ее истинной красоты до тех пор, пока не стала жить в Соединенных Штатах и не увидела, не прочувствовала глубоко ее исторический фон»¹³⁴. В Колумбийском университете она прошла курс истории музыки от средневековья до авангарда.

Ее педагогами по композиции стали Чжоу Вэньчжун и Марио Давидовски (1934-2019). Чжоу Вэньчжун Чэнь называет своим главным наставником, взгляды которого повлияли на нее более всего. В течение двадцати лет (1969-1989) он был председателем музыкального отдела Школы искусств при Колумбийском университете, в 1978 году – основал и возглавил Центр по культурному обмену между США и Китаем при Колумбийском университете, цель которого состояла в налаживании культурных связей между двумя странами. Чжоу был первым композитором, который после десятилетия культурной революции и запрета на исполнение западной музыки, привез в Китай аудиозаписи и ноты сочинений современных американских авторов – Р. Льюиса, Дж. Крама, Р. Шэйпи, П. Смайли, М. Пауэлла – и передал их в дар библиотеке Центральной консерватории Пекина.

Напомним, что диалог Востока и Запада – одна из главных проблем творчества Чжоу: «Я убежден, что сейчас мы достигли той стадии, когда начинается повторное слияние восточных и западных музыкальных концепций и практик. Под «повторным слиянием» я подразумеваю, что традиции восточной и западной музыки когда-то имели одни и те же источники, и после тысячи лет расхождения они вновь объединяются, чтобы сформировать главный путь (ядро) новой музыкальной традиции»¹³⁵. Чэнь И вспоминала: «Мой профессор Чжоу из Колумбийского университета читал лекции по современной музыке, а также исследованиям в области этномузыкологии и говорил об объединении восточной и западной культур ...

¹³⁴ Sun, Qi. The Forming of Chen Yi's Compositional Aesthetics (in Chinese) // *Music and Performance-Journal of Nanjing Arts Institute*, 2009. №1. P. 73-80. P. 74.

¹³⁵ Wen-Chung, Chou. East and West, Old and New // *Asian Music*. Winter 1968-1969. No.1. P.19-22. P. 19.

Это было все равно, что стоять на более высокой ступени и дало мне возможность не просто рассматривать новую музыку по сравнению с музыкой прошлых эпох, и не сравнивать Восток и Запад, но понимать человеческую мысль. Я начала видеть сходство музыкальных стилей, эстетики, обычаев, чувств и принципов»¹³⁶.

Чжоу прививал ученикам вкус к тембру как к важнейшему средству музыкальной выразительности, не уступающему по своей значимости мелодии, гармонии, ритму и форме: «Распространенная китайская концепция: каждый отдельный тон является самодостаточным музыкальным объектом... Концепция звука, часто окутанная поэтическими и эзотерическими метафорами, фундаментальна для многих азиатских музыкальных культур. Это проявляется в повышенном внимании к звукоизвлечению и звуковом контроле, часто – в сложности артикуляции, изменении тембра, интонации в высоте тона, колебаниях струны, вибрации и тремоло»¹³⁷. В сочинениях Чэнь И тембр занимает одно из важнейших мест: композитор часто обращается к краскам национальных инструментов, соединяет их с европейским инструментарием, заставляет классические западные инструменты звучать «по-китайски».

В классе Чжоу она задумалась о выразительных возможностях каллиграфии, когда «контролируемый поток чернил создает континуум движения и напряжения в пространственной равновесии посредством взаимодействия покоя и энергии, переходов линии и текстуры»¹³⁸. Чжоу считал, что в его музыке «линии и их взаимодействие вместе с такими элементами, как артикуляция, длительность, интенсивность и тембр, были интегрированы в единый организм звука, который угасает и истекает – в виде тонального мазка в пространстве - с постоянно меняющимся движением,

¹³⁶ Borger, Irene. Chen Yi Interview // The Force of Curiosity. Saint Monica CA: CalArts/Alpert Award in the Arts, 1999. P. 278-299. P. 278.

¹³⁷ Chou, Wen-Chung. Asian Composers and Twentieth-Century Western Composers. P. 214-216.

¹³⁸ Chou, Wen-Chung. Towards a Re-Merger in Music // Contemporary Composers on Contemporary Music. Expanded Edition. Ed. Elliott Schwartz and Barney Childs with Jim Fox. New York: Da Capo Press, 1998. 510 p. P. 311.

напряжением, текстурой и звучанием»¹³⁹. Чэнь привлекла мысль Чжоу о движении и энергии звука, кроме того, композитор тогда изучала волновую природу звука и акустические принципы его функционирования. В оркестровых произведениях влияние каллиграфии выразилось в символическом движении линий посредством строго контроля автора над мелодическим контуром и взаимодействием тембровых групп. Китайское иероглифическое письмо вдохновило композитора пьес «Моментум» («Momentum», 1998) и «Точки» («Points», 1991).

Не менее важным аспектом обучения было постижение современных западных композиторских приемов. Благодаря американским профессорам Чэнь основательно освоила атональность и двенадцатитоновость. Марио Давидовски – один из крупных представителей школы американской электронной музыки - внушал ей необходимость выстраивать ясную, логически выверенную форму, опираясь на традиции двух культур, а также анализировал с ней строгие серийные структуры; Джекоб Дракман – ученик А. Копленда - вдохновил на эксперименты с полистилистическими приемами - тональными цитатами в атональном контексте¹⁴⁰. Она научилась работать с диссонансами, продумывать мелодическую линию, всегда ставить технические приемы на службу эстетическим задачам.

Под влиянием своих профессоров Чэнь И осознала общность между китайской и западной музыкой и сделала большой шаг в сторону интеграции национальных и западных традиций. Она начала свободно и оригинально использовать атональные методы письма, серийность, политональность, опираясь при этом на китайские культурные истоки. Так, атональность позволяла Чэнь свободно нотировать фольклорные импровизации и «гипертрофированную» театральную декламацию Пекинской оперы. Додекафонная техника помогла организовать звуковысотную ткань ряда сочинений: в Квинтете для деревянных духовых инструментов (1987),

¹³⁹ Ibid. P. 310-311.

¹⁴⁰ См. об этом: Li, Xiaole. Chen Yi's piano music: Chinese aesthetics and Western models.

Концерте для фортепиано с оркестром, Второй симфонии (1993), пьесе «Бабань» Чэнь обратилась к двенадцатитоновым сериям. Композитор отмечала, что ее подход к звуковысотности часто построен на смешении тональности и атональности, консонанса и диссонанса. Интонации, возникающие в результате этого смешения, очень напоминают китайскую речь, записанную с помощью западных музыкальных идиом¹⁴¹.

Репетитивная техника американского минимализма вдохновила Чэнь на использование остинатных принципов, помогавших организовать большие разделы формы. Например, в октете «Блеск» («Sparkle», 1992) Чэнь синтезирует характерные черты китайского жанра *бабань* (на уровне звуковысотности, метроритма и структуры) с репетитивными приемами организации музыкальной ткани. Обращение к фольклорному песенно-танцевальному жанру *бабань*, обладающему характерно-национальными пентатонными интонациями и метроритмической структурой, стало своего рода визитной карточкой Чэнь, ее «музыкальной подписью». Мы находим его в Концерте для фортепиано с оркестром, октете «Блеск», концерте для флейты с оркестром «Золотая флейта» («The Golden Flute», 1997), фортепианной пьесе «Бабань» (1999), а также в оркестровом сочинении «Времена года» (2005).

Интерес к современным техникам композиции привел к заметным изменениям в музыкальном стиле Чэнь по сравнению с произведениями китайского периода. Транскрипции народных мелодий сменила более тонкая и изобретательная работа с фольклором, произошло усиление влияния западных приемов сочинения. Таким образом, музыка Чэнь стала частью звукового пространства нью-йоркского авангарда и принесла ей успех в США¹⁴².

¹⁴¹ John de Clef Pineiro. An Interview with Chen Yi, 26 July 2001. Цит. по: Xin, Guo. Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms: Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi. P. 80.

¹⁴² См. об этом: Zheng, Su de San. Immigrant Music and Transitional Discourse: Chinese American Music Culture in New York City. Ph.D. dissertation. USA: Wesleyan University, 1993. 301 p.

Среди ее работ второй половины 1980-х годов – Квintет для духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот и валторна, 1987)¹⁴³, пьеса «Как во сне» («As in a Dream», 1988) для сопрано, скрипки и виолончели на стихи поэтессы династии Сун Ли Цинчжао (1084-1151). Сопрано символизирует голос автора одноименной поэмы. В музыке Чэнь соединила приемы вокальной техники Пекинской оперы с двенадцатитоновостью. Партии скрипки и виолончели имитируют звучание национальных струнных инструментов, воспроизводя характерные приемы игры. В пьесе «Отгадывание загадок» («Guessing», 1989) для фортепиано соло название сочинения совпадает с одним из оригинальных фольклорных жанров провинции Юньнань – жанром загадки, для которого «характерен комплекс незатейливых, задорно–шутливых повторяющихся музыкальных мотивов, на основе которых импровизируются слова. Вопросо-ответная структура отражает суть загадки – вопросы и несколько отгадок – ответов»¹⁴⁴. Чэнь использовала политональный контрапункт, чтобы объединить линии народной песни. Некоторые звуки будто «выбиваются» из гармонической вертикали и звучат «неправильно» на слух аудитории. «Фальшивые» ноты корреспондируют с заголовком и олицетворяют загадки, которые требуется отгадать¹⁴⁵.

Чэнь продолжала активно работать с национальным инструментарием и смешанными составами. В 1991 году она написала пьесу «Точки» («The Points») для *nina* соло. В 1993 году было создано сочинение «Зимняя песня» («Song in Winter») для клавесина, *ди* (другое название *дицзы*, китайская поперечная бамбуковая флейта с шестью игровыми отверстиями) и *чжэна* (*гучжэн*, струнный щипковый инструмент, в настоящее время, как правило, имеет 21 струну). В сюите «Хуцинь» («Fiddle Suite») для *хуцинь* и струнного

¹⁴³ На сочинение Квintета Чэнь вдохновила поездка по буддийским храмам юго-восточного Китая: ей запомнилось похожее на гетерофонию пение монахинь в храме на горе Будды и огромная пещера с морской водой, которую ветер наполнял низкими гулкими звуками.

¹⁴⁴ 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. С. 106.

¹⁴⁵ К жанру загадки часто обращались старшие современники Чэнь – Чу Ванхуа «Загадка» (1979), Чжу Цзяньэр «Загадка» (1982), Ван Цзянчжун «Загадка» (1985).

квартета (1997) автор соединяет три китайских разновидности *хуциня* с европейским струнным инструментарием.

Чэнь принадлежит много аранжировок китайских народных песен для хора (в основном они были выполнены в 1994-2001 годах): три тома «Собрания китайских народных песен» (1994), вобравших в себя десять сочинений для смешанного хора и фортепиано. Кроме вокального национального фольклора Чэнь также аранжировала корейский фольклор в произведении для смешанного хора а cappella «*Ариранг*» (1994), японский – в сочинении для смешанного хора а cappella «Сакура» (1994). Она обратилась к китайской классической поэзии в произведении «Стихи поэтов династии Тан» («*Tang Poems*») для мужского хора а cappella (1995) и в пьесе «Китайские стихи» (1999) для шести детских хоров (девочки).

В годы обучения в докторантуре сочинения Чэнь характеризует выбор китайской тематики при использовании современных западных техник письма. В результате она разработала свой собственный музыкальный язык, способный выразить ее культурную самобытность. По этому поводу композитор говорила: «В моей музыке есть китайская кровь, китайская философия и обычаи. Тем не менее, музыка - это универсальный язык. Хотя я основательно изучала западное искусство, я с детства пишу для всех доступных мне инструментов и голосов, и считаю, что мой музыкальный язык - это уникальная комбинация и естественный гибрид всех влияний»¹⁴⁶.

Диссертация Чэнь И, защищенная в стенах Колумбийского университета¹⁴⁷, была вдохновлена известной народной мелодией родины композитора Гуанчжоу. Чэнь проследила ее генезис вплоть до первоначального источника - жанра *бабань* – исходного инварианта, получившего сотни воплощений в китайском ансамблевом музицировании. В

¹⁴⁶ John de Clef Piñeiro. An Interview with Chen Yi. Цит по: Liao, Yueh Yin. Three Piano Chamber Music Works of Chen Yi: "Night Thoughts", "Romance and Dance", and "Tibetan Tunes": An Aesthetic and Structural Analysis, with Suggestions for Performance. P.12.

¹⁴⁷ Chen, Yi. Piano Concerto. A Dissertation for the degree of DMA. USA: Columbia University, 1993.184 p.

процессе анализа Чэнь обнаружила, что *бабань* следует принципам золотого сечения, применяемым в западной музыке. В собственном творчестве она претворила эти приемы в Концерте для фортепиано с оркестром и пьесе «*Ци*» («*Qi*» для флейты, виолончели, ударных и фортепиано, 1997).

В 1990-е годы популярность композитора в США постепенно росла и Чэнь начала получать заказы на создание произведений от известных оркестров: например, по заказу Бруклинского филармонического оркестра (Нью-Йорк) был написан Фортепианный концерт (1992), премьера которого состоялась в 1994 году. К музыканту обращались крупные фонды, ансамбли и оркестры из Китая, Германии, Сингапура и США.

После блестящего окончания докторантуры Чэнь осталась жить и работать в США (с 1999 года она является американской гражданкой), завоевала мировое признание в качестве приглашенного композитора Женского филармонического оркестра и хорового ансамбля Шантеклер в Сан-Франциско (1993-1996)¹⁴⁸. Она активно сотрудничала с Фондом Рокфеллера, Нью-Йоркским филармоническим оркестром, Метрополитен-оркестром духовых инструментов, Чикагским хором *a cappella*. Чэнь вошла в состав Консультативного совета американских композиторов, а также в состав совета директоров «Meet Composer», стала членом ассоциации Американской камерной музыки и Международного союза женщин-музыкантов. Кроме того, она выступила в качестве одного из редакторов «Информационного бюллетеня китайской музыки» - англо-китайского двуязычного издания, представляющего традиционную и современную китайскую музыку для ученых и широкого культурного сообщества.

С 1996 по 1998 год она преподавала в консерватории Пибоди при университете Джона Хопкинса. С 1998 года Чэнь занимает должность профессора в университете штата Миссури в Канзас сити (читает лекции о современной музыке, ведет индивидуальные занятия по композиции,

¹⁴⁸ Специально для Хорового ансамбля Шантеклер Чэнь написала много хоровых произведений *a cappella*, в том числе на китайском языке.

открытые мастер-классы, на которых студенты демонстрируют педагогу и сокурсникам свои сочинения, а затем совместно их обсуждают). В течение последних десятилетий она неоднократно получала престижные международные премии и стипендии: стипендию Национального фонда искусств (1994), фонда Гуггенхайма (1996), премию Либерсона от Американской академии искусств и литературы (1996), премию Лили Буланже от Национального центра женщин-композиторов (1993), премию Чарлза Айвза (2001). В 2005 году она была избрана в Американскую академию искусств и наук, Чэнь является приглашенным профессором Центральной консерватории Пекина (2006-2011), Синьхайской и Уханьской консерваторий, а также профессором кафедры музыки в консерватории Тяньцзиня (с 2012 года). Чэнь была отмечена как «самая известная женщина-композитор современности из Азии»¹⁴⁹.

Много сил Чэнь отдает просветительской работе: читает лекции по китайской музыке в университетах и школах, аранжирует национальный фольклор для американских и китайских исполнителей. Творческая и преподавательская работа всегда были тесно связаны в жизни Чэнь. Так, по ее признанию, прочитав книгу Роя Ховата про К. Дебюсси (Roy Howat «Debussy in Proportion»), специально перед чтением курса «Оркестровые произведения Дебюсси» в консерватории Пибоди, она заимствовала оттуда идею «золотого сечения» и применила ее впоследствии в своем квартете «*Ци*»¹⁵⁰.

Ее основные работы в этот период включают кантату «Китайские мифы» (1996), Концерт для ударных инструментов с оркестром (1998), Романс «*Сяо и цинь*» (1999) для скрипки и фортепиано, «*Бабань*» для фортепиано соло (1999), «*Нин*» для скрипки, виолончели и *pipa* (2001), «Балладу, Танец и Фантазию» для виолончели с оркестром (2003), «Времена года» для оркестра

¹⁴⁹ John de Clef Piñeiro. An Interview with Chen Yi. July 26, 2001. Цит по: Zhang, Wen. An Infusion of Eastern and Western Music Styles into Art Song: Introducing Two Sets of Art Song for Mezzo-Soprano by Chen Yi. Doctoral document submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts Department of Music College of Fine Arts The Graduate College University of Nevada, Las Vegas, 2012. 55 p. P.8.

¹⁵⁰ Влияние Дебюсси также можно усмотреть в сочетании пентатоники и целотоновости, красочной оркестровке.

(2005), «Сюиту Западного Китая» для ансамбля духовых инструментов (2007), «Весенний дождь» для смешанного хора a cappella (2010) и другие.

Рассуждая о национальной идентичности Чэнь отмечает: «Поскольку музыка - универсальный язык, музыкальные произведения отражают уровень культуры и психологические особенности автора. Современное общество, особенно американское общество, как огромная сеть со сложными взаимоотношениями, предоставляет равные права различным культурам. Они постоянно меняются и взаимодействуют друг с другом, так что любой опыт, через который проходит композитор, может стать источником его творчества. Вот почему мне трудно зафиксировать эту сферу и ограничить стилевые рамки американской музыки. Я всегда открыта новому опыту»¹⁵¹.

Таким образом, творческий путь Чэнь И можно разделить на два этапа. Китайский период охватывает 1953-1986 годы: наполненное музыкой детство, тяжелые годы юности, обучение в Пекинской консерватории и аспирантуре. В этот важный период шло формирование и становление стиля: прежде всего – изучение древнего китайского искусства каллиграфии, классической поэзии, Пекинской оперы, родного фольклора разных провинций, приемов игры на национальных инструментах, творчества китайских композиторов XX века. Вместе с тем, в консерваторские годы начинается активное приобщение к современной западной музыке, которое «прорастет» в дальнейшем в ее творчестве.

Второй период – американский - начинается в 1986 году и продолжается до сих пор. Годы обучения в докторантуре Колумбийского университета (1986-1993) оказались связаны с глубоким погружением в авангардную музыку и собственными экспериментами с актуальными приемами письма. Сочинения этого периода отмечены повышенным интересом к приемам атональности, додекафонии, репетитивной технике в сочетании с характерно национальным началом (жанровым, ладовым, метроритмическим).

¹⁵¹ Цит. по: Li, Xiaole. Chen Yi's piano music: Chinese aesthetics and Western models. P. 27.

Результатом длительного изучения американской и европейской музыки XX века стало более гибкое и тонкое применение западных приемов письма, которые Чэнь всегда ставит на службу национальным идеям: мифологическим, религиозным, философским, художественным (визуальным), поэтическим, музыкальным. Свободное владение западной техникой композиции и великолепное теоретическое и практическое знание китайского традиционного искусства предопределило развитие стиля Чэнь и явилось залогом его своеобразия.

Основные константы стиля композитора были заложены еще в китайский период. В таких сочинениях как «До Е», «Сянь ши» и других Чэнь уверенно опирается на китайские ритуальные и музыкальные традиции, которые в дальнейшем станут характерными чертами ее почерка: фольклор малых народов Китая, различные метроритмические паттерны *ши фань ло гу*, пентатонику и другие лады китайской музыки, особенности тембров национального инструментария, которые автор любовно воспроизводит на европейских инструментах. Таким образом эволюция стиля Чэнь была связана с ростом профессионализма, уверенностью в использовании различных приемов музыкального языка, экспериментами со всевозможными составами (не случайно, у нее так много версий одного и того же сочинения для разных составов), большей экономностью средств выразительности и расширением палитры красок национального китайского искусства.

Неотъемлемой чертой стиля композитора можно считать стремление к камерности, интимности выражения чувств (отсюда вкус к каллиграфии, поэзии), эмоциональности высказывания, утонченной программности, за которой скрыта глубина содержания. Чэнь на всю жизнь сохранила любовь к музыке Бартока, Стравинского, Чжоу Вэньчжуна, питавшим ее творчество с пекинских лет.

Наиболее насыщенный период расцвета выпадает на вторую половину 1990-2000-е годы, когда были созданы и исполнены выдающиеся сочинения, принесшие композитору заслуженный успех у публики и критиков разных

стран. В эти годы музыка Чэнь обрела органичность в сочетании китайского и западного: не растворилась в «плавильном котле» американского искусства, и не противопоставила себя новому культурному опыту. Путь Чэнь был подготовлен вековым путем развития китайского музыкального искусства, жадно впитывавшего западную музыку, но при этом бережно сохранявшего национальное наследие.

Подобно многим современным китайским композиторам, взявшим курс на слияние традиционной национальной культуры и западных композиционных методов, Чэнь нашла свой оригинальный путь синтеза Востока и Запада, сформировала неповторимый звуковой мир, опираясь на китайское искусство. Таким образом, Чэнь смогла соединить в своем стиле композиции западную технику письма (европейские жанры, формы, принципы мышления XX века – атональность, серийность, репетитивность) с национальными традициями, выраженными на разных уровнях (классическая поэзия династий Тан и Сун, Пекинская опера, каллиграфия, особенности ладовой и метроритмической организации, тембр).

На протяжении XX столетия китайские композиторы выстраивали диалог с западной музыкальной традицией, стараясь найти оптимальный баланс «своего» и «чужого», пытались избежать «слепого» подражания европейским образцам и в то же время заимствовали характерные черты западного музыкального мышления, обогащавшие национальное искусство. Особенно интенсивно этот процесс протекал в последние десятилетия (с конца 1970-х годов): первыми открыли новую страницу истории китайской музыки композиторы Новой волны. Многие из них учились за рубежом, продолжив традицию, заложенную в первой половине XX века, некоторые покинули КНР навсегда и переехали в США и европейские страны. Композиторам этого поколения удалось достичь синтеза национального и западного на более глубоком уровне, по сравнению с их предшественниками.

С одной стороны, они усвоили современные техники композиции XX века, с другой - опираются не только на ладовые особенности и цитирование

фольклорного материала, но погружаются в религиозные, философско-эстетические представления, выстраивают собственные ладовые системы на основе гексаграмм «И-цзин» (как Чжао Сяошэн и Чжоу Вэньчжун), организуют музыкальную материю в соответствии с метроритмическими закономерностями древних образцов ритуальной музыки, изобретательно преломляют тембровую специфику национального инструментария.

Композиторы-эмигранты, среди которых оказалась и Чэнь И, особенно остро ощущают необходимость поиска оригинального микста западного и национального, поскольку их музыка направлена прежде всего на европейскую и американскую аудиторию, ожидавшую от них ориентального колорита в соединении с актуальными методами письма. Вместе с тем основательное изучение древней китайской культуры, своих музыкальных корней, принесло их сочинениям большой успех на родине.

ГЛАВА II

Традиции национального поэтического и театрального искусства в творчестве Чэнь И

2.1. Традиции китайской классической поэзии

К китайской классической поэзии Чэнь И обращается на протяжении всего своего творческого пути, претворяя ее не столько в камерно-вокальной лирике, сколько в хоровых и инструментальных сочинениях - программных и даже непрограммных посредством приема скрытого слова. Любовь и тонкое понимание наследия древнекитайских поэтов зародились еще в детстве. Согласно китайской традиции, существующей до сих пор, дети из образованных семей должны запоминать стихи из авторитетного поэтического сборника «Триста поэм династии Тан» на слух, прежде чем научатся читать¹⁵². Таким образом Чэнь И в возрасте 3-4 лет выучила несколько стихотворений из антологии древней китайской поэзии. С тех пор строки любимых поэтов ассоциируются у композитора не только с популярной национальной классикой, но, прежде всего, с воспоминаниями о годах раннего детства, родителях, олицетворяют для нее живую связь с родной культурой.

Огромный интерес к древнекитайской лирике predetermined выбор поэтических источников для камерно-вокальных и хоровых произведений. Особенно привлекательной для композитора оказалась классическая поэзия эпохи династий Тан (618-907) и Сун (960-1279), и в силу гениальности образцов, и по причине их необыкновенной популярности в Китае. Чэнь с удовольствием сама переводит любимые строки на английский язык, сопровождая свои сочинения не только переводом первоисточника, но и познавательными для западного читателя сопутствующими комментариями. Расцвет поэтической лирики, в особенности устных литературных жанров во многом оказался обусловлен тоновой природой китайского языка,

¹⁵² Для китайской школы заучивание наизусть и декламация вслух классических текстов (преимущественно поэтических) были основным методом обучения. См. об этом: [Дрейзис Ю.А.](#), [Азарова Н.М.](#) Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, жанры, язык // [Ду Фу. Проект Натальи Азаровой](#), 2019. М.: ОГИ. С. 269-294. С. 276.

особенностями мелодики звучащей речи, отбором совершенных рифм: «С «открытием» поэтом и теоретиком Шэнь Юэ в конце V-начале VI вв. четырех тонов (отличных от современных четырех тонов стандартного китайского языка) и «восьми болезней стиха» начинается эпоха тонального стихосложения»¹⁵³. Первые словари рифм «*Шэн лэй*» Ли Дэна, «*Юнь цзи*» Люй Цзина, «*Це юнь*» Лу Фаяня были составлены в эпоху Средневековья¹⁵⁴.

В наследии Чэнь И, как и в творчестве других представителей Новой волны, преобладают инструментальные жанры, преимущественно камерные, а также большое внимание она уделяет хоровой музыке¹⁵⁵. Примеров камерно-вокального творчества немного, но они отличаются глубиной, тонкостью, лиризмом и бережным «переводом» интонаций китайской тоновой речи на язык музыки. В поисках поэтических источников для своего единственного вокального цикла «Медитация» Чэнь И обратилась к двум поэмам, знакомым ей с ранних лет.

Избранные поэмы написаны выдающимися представителями древней китайской поэзии, стихотворения которых входят в сборник антологии «Триста поэм династии Тан». Текст первой миниатюры принадлежит Мэн Хаожаню (689-740) – известному китайскому поэту VIII века, в центре внимания которого находилась пейзажная лирика, легенды родного края, философское осмысление сущности человеческой жизни. Стихи, положенные в основу второй миниатюры, принадлежат Чэнь Цзыану (661-702) – реформатору, основоположнику новой поэтической традиции династии Тан, известному простым и ясным слогом. Как известно, классические формы в

¹⁵³ Дрейзис Ю.А., Азарова Н.М. Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, жанры, язык. С. 271.

¹⁵⁴ Отметим, что «сейчас рифму могут определить только профессионалы со специальным академическим образованием, а школьники, заучивающие стихи наизусть, воспринимают его в большинстве случаев как ритмически организованный, но нерифмованный». См. об этом: Дрейзис Ю.А., Азарова Н.М. Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, жанры, язык. С. 275.

¹⁵⁵ Чэнь И принадлежит более 20 аранжировок народных песен для хора а cappella, более 20 авторских хоров а cappella на стихи древних китайских поэтов (в основном поэты династий Тан и Сун), а также хоры с инструментальным сопровождением на стихи национальных поэтов. Как правило, композитор бережно сохраняет язык оригинала, а в аранжировках опирается на диалекты, присущие различным этническим группам Китая (Пекинский диалект, диалект провинции Цзянсу и т.д.). Чтобы обеспечить понимание смысла стихотворений западными исполнителями и слушателями автор сопровождает оригинальные тексты переводами на английский язык.

китайской поэзии складываются именно в этот исторический период. Поэзию этой эпохи называют *Тан ши*¹⁵⁶. Как правило, каждая строфа включает в себя 2 строки по 5 или 7 иероглифов (слов) в каждой.

Избранные Чэнь И поэмы содержат по 2 строки в каждой строфе: в первой поэме каждая строка состоит из 5 слов (5+5+5+5), во втором - правила нарушены, и строки содержат как 5, так и 6 иероглифов (5+5+6+6). Стихи написаны на древнекитайском литературном языке вэньянь: «акцент в нем делали на использовании цитат из классических источников, параллелизме, продуманной мелодике»¹⁵⁷.

Поэзия *Тан ши* связана главным образом с философской лирикой, состоянием сосредоточенного созерцания природы, самоуглубления, буддистской медитации. В этих песнях Чэнь И старается объединить традиции западной вокальной лирики и китайские песенные истоки. Миниатюры Чэнь написаны для академического голоса (меццо-сопрано) и традиционного аккомпанеента фортепиано.

Для понимания вокальной лирики Чэнь И важно рассмотреть особенности мелодики китайской речи. Китайский язык имеет тоновую природу. Тон можно определить как мелодическое варьирование высоты звука при произнесении слогов, которое реализуется посредством повышения или понижения голоса. Интонация либо остается неизменной на протяжении слога, либо изменяется от одного высотного уровня к другому. В китайском языке выделяют четыре тона, которые характеризуют в соответствии с направлением движения, силой звука, высотным интервалом между начальной и конечной точками тона, временем звучания. Согласно перечисленным признакам, мелодия первого тона – высокая, долгая, ровная (регистр не меняется на протяжении слога). Остальные тоны - скользящие

¹⁵⁶ Ши - в широком смысле - «стихи»; термин «ши» обозначает жанр поэзии, представленный пятисловными или семисловными, реже четырехсловными стихами. См. об этом: 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. С. 145.

¹⁵⁷ Там же. С. 144.

(контурные), то есть меняющие регистр. Мелодия второго тона – краткая, быстро восходящая, с ударением на конце. Третий тон – низкий, самый долгий и сложный - двунаправленный - с нисходяще-восходящей формой. Четвертый тон – краткий, резко нисходящий от высшей точки вниз. Мелодика тонов очень важна, поскольку смысл слов зависит не от абсолютной высоты звуков, а определяется контрастом с другими тонами.

В отличие от западных композиторов, которые писали произведения на стихи китайских поэтов в переводе на родные европейские языки (Г. Малер по-немецки, А. Руссель по-французски, Ч. Гриффс по-английски) Чэнь И сохраняет язык оригинала, требуя исполнения сочинения исключительно на тональном китайском языке. На премьере, состоявшейся в 2006 году в церкви святого Павла в Нью-Йорке, певица Карен Франкенштейн пела «Медитацию» по-китайски.

Открывает цикл вокальная миниатюра «Весенние сны» на стихи Мэн Хаожаня:

Весенние сны на рассвете,

Просыпаешься под пение птиц;

О ночь бесконечного ветра и ливней

Знаешь, как много осыпалось цветочных лепестков? (Перевод Лю Суйя)

Первая песня лаконична и написана в простой двухчастной форме с кодой. Чэнь И отражает в своей музыке просодию древней китайской поэмы. Она «слышит», какое слово следует подчеркнуть и сделать ударным, выделить долгой длительностью или высоким регистром. Напротив, «безударные» слова выпадают на слабую долю такта. Показательный пример находим в такте 20, вокальная линия на словах *Хуа ло чжи до шао* - «Знаешь, как много осыпалось цветочных лепестков?». Первое подчеркнутое (ударное) слово *хуа* (цветок) в такте 20 озвучено As второй октавы и выделено четвертной длительностью.

Рис.6. Чэнь И. Весенние сны. Т.20.



Третье слово *чжи* (знаю) в следующем такте – безударное, оно пропеваётся на слабую долю такта и представлено шестнадцатой длительностью.

Рис.7. Чэнь И. Весенние сны. Т. 21.



Нисходящая мелодическая линия и мягкий триольный аккомпанемент создают звуковую картину опадающих цветочных лепестков, достигающих «земли» в такте 26.

Рис.8. Чэнь И. Весенние сны. Тт. 24-27.



Музыка передает сумрачные эмоции стихотворения – чувство утраченной надежды и безвозвратно уходящего времени.

В конце голос замирает на вводном тоне *fis*, что позволяет подчеркнуть интонацию вопроса: «Знаешь, сколько?». Партия фортепиано завершает песню выдержанным «пипа-аккордом»¹⁵⁸ - секундо-квартово-квинтовым созвучием на *pianissimo*, истаивающим на тонике соль, не давая ответа на поставленный вопрос.

Рис.9. Чэнь И. Весенние сны. Тт. 32-37.



Музыка тонко и поэтично выражает настроение, заложенное в стихотворении – бесконечную печаль, наслаждение красотой и боль утраты.

¹⁵⁸ «Пипа-аккордом» китайские музыковеды называют секундо-квинтовые аккорды, структурно выстроенные в соответствии с настройкой струн *pipa* – a d e a. «Повисающие» без разрешения большесекундовые созвучия (секундо-квартовые, секундо-квинтовые, секундо-малотерцовые аккорды) принадлежат к числу любимых красочных гармонических средств китайских композиторов. Причина кроется в опоре на четырехступенный ангемитонный *чу*-звукоряд, включающий в себя интонации большой секунды, малой терции, чистой кварты и чистой квинты (б.2-м.3-б.2).

Отметим, что вокальная миниатюра «Весенние сны» - не первое обращение Чэнь к одноименной поэме Мэн Хаожаня. В 2003 году на эти стихи было написано сочинение для смешанного хора а cappella¹⁵⁹. В нем композитор подчеркнула другую грань поэтического образа – чувство волнения и радости от прихода весны. Остатные фигуры в начале хора, вступающие в разных темпах, имитируют птичьи трели. В кульминации, когда звучит фраза «Знаешь, как много осыпалось цветочных лепестков?» пение птиц внезапно обрывается, символизируя резкое пробуждение от сладкого весеннего сна¹⁶⁰. Сочинение завершается унисонным пением хора, погружающим слушателя в состояние безмолвной печали.

Вторая миниатюра написана на стихи «Монолог» Чэнь Цзыана.

Где мудрецы прошлого,

И люди грядущих времен?

Небо и земля вечны,

Одинокий, я скорблю и плачу. (Перевод Лю Суйя)

«Монолог» также написан в простой двухчастной форме с кодой, однако эта вокальная миниатюра более объемна и сложна с точки зрения работы с поэтическим текстом. Композитор соединяет песни в единый цикл, начиная вторую миниатюру пустыми секундо-кварто-квинтовыми *чу*-созвучиями на тоне *g*, которыми завершались «Весенние сны».

Появление уменьшенного септаккорда от *dis* в правой руке отмечено драматическим накалом и предощущением катастрофы. Меццо-сопрано вступает с декламационной вокальной партией, глиссандо от *es* первой октавы до *f* второй октавы сменяется пронзительной заклинательной трелью в высоком регистре, призывающей «людей грядущих времен».

Рис.10. Чэнь И. Монолог. Тт. 8-10. Повторяющиеся слова «*лай, лай, лай, лай*» означают «грядущий».

¹⁵⁹ «Знаешь, как много осыпалось цветочных лепестков?» («Know You How Many Petals Falling?») для смешанного хора а cappella (2003).

¹⁶⁰ Метафора пробуждения героя от сладкого забытья – весеннего сна – вызывает ассоциации с вокальной миниатюрой «Весенний сон» из цикла Ф. Шуберта «Зимний путь».

(sung as a straight gliss, then trilled) *f*

Hou bu jian lai lai lai lai zhe.

mp

Вторая часть песни раскрывает тему одиночества. В вокальной партии господствуют сдержанные речитативные интонации на одном звуке, исполняемые сольно, на фоне пауз у фортепиано. После двукратного повторения фразы на китайском языке солистка переходит на английский, озвучивая каждую последующую фразу квартой выше предыдущей. Объясняя свой замысел, Чэнь отмечала, что смена языка способствует усилению эмоционального напряжения при движении к кульминации.

Рис.11. Чэнь И. Монолог. Тт. 20-26.

pp

Qian bu jian gu ren, Hou bu jian lai zhe, Qian bu jian gu ren, Hou bu jian lai zhe. Where are the sag-es of the past, And those of fu-ture years? Where are the sag-es

pp

cresc.

8ba

8ba

Red. sempre

Устремленные вверх октавные триольные фигурации в партии фортепиано приводят к кульминационным взволнованным возгласам солистки на фоне тремолирующего аккомпанемента. Скачки на широкие интервалы, акцентирование интонации секунды, септимы, тритона отражают боль и отчаяние одиночества, интонации всхлипа и рыданий.

Рис.12. Чэнь И. Монолог. Тт. 31-36.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system (measures 31-33) has a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and includes lyrics: "Nian tian di zhi y - ou - you, Du". The piano accompaniment features octaves and tremolos. The second system (measures 34-36) continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes lyrics: "chuang ran er ti xia, Du". The piano accompaniment continues with octaves and tremolos. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and triplets.

Миниатюра завершается одиноко звучащими фразами меццо-сопрано, проникнутыми чувством разочарования, безнадежности и глубокой скорби.

Фактура «Монолог» направлена на гибкое и точное отражение каждого слова. Автор «играет» хроматическими и ангемитонными красками, «распределяя» их по разным пластам фактуры, меняя их местами и «пробуя на вкус» терпкие диссонантные звуковые сочетания. В конце песни остаются ключевые интонации чу-звукоряда - октавы, квинты и секунды, проходящие через весь вокальный цикл.

Интересным примером обращения к традициям древнекитайской поэзии в творчестве Чэнь И может служить вокальная миниатюра «Яркий лунный

свет» для меццо-сопрано и фортепиано. В период династии Сун (960-1279) сформировалась гибкая поэтическая форма – *Сун цы*¹⁶¹, основанная на различных метрических моделях, а также на четырех тонах китайского языка. Каждая поэма той эпохи принадлежала к какой-либо группе, отмеченной определенным метром и мелодией слов в каждой строке; поэт «заполнял» своим текстом традиционные поэтические «матрицы». Содержание не регламентировалось. Автором часто были женщины, и их поэзия наполнялась романтическими образами: «Исполнителями цы чаще всего выступали профессиональные певицы, нередко сами они были авторами стихов. Фольклорная песня могла подвергаться литературной обработке или служить образцом для создания индивидуальных произведений. Важнейшей особенностью формата было то, что цы всегда требовали песенного исполнения и были связаны с определенной мелодией, поэтому авторы либо сочиняли и музыку, и слова на нее, либо использовали уже известную мелодию»¹⁶².

Одна из таких устойчивых групп *Сун цы* – «Собирая шелковицу» – наиболее часто использовалась знаменитой поэтессой династии Сун – Ли Цинчжао (1084-1155), написавшей более ста поэм. Чэнь всегда любила ее стихотворения и перевела одно из них – «Банановую пальму» - на английский язык, а затем заполнила поэтическую «матрицу» этой поэмы собственными строками на английском. Оба автора выразили боль утраты своей родины. Стихи Чэнь легли в основу вокальной миниатюры «Яркий лунный свет». Приведем оба источника.

Банановая пальма

Не знаю кем посаженная пальма
Так разрослась с годами под окном...

¹⁶¹ *Цы* - стихотворение для пения, жанр классической поэзии, развившийся из танских *юэфу*, сложившийся в эпоху Сун; характеризуется разноразмерностью строк, строгой рифмой и чередованием тонов; *цы* повторяет метрику одного из классических образцов, признанных за эталон и составляющих сборник. *Цы* состоят из неравных строк и сочиняются на определенные мелодии — вначале музыка, а затем стихи. См. об этом: Чжэн Тиу. Как мы в Китае переводим стихи: стихотворный аспект. С. 144, 147.

¹⁶² Дрейзис Ю.А., Азарова Н.М. Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, жанры, язык С. 170.

Она весь двор
Закрыла черной тенью,
Она весь двор
Закрыла черной тенью.
Листы ее
При ветра дуновенье
Все шепчутся
О чем-то о своем.
Лежу одна, печальная, в постели,
До третьей стражи - дождик за стеной,
За каплей капля
Проникает в душу,
За каплей капля
Проникает в душу.
Мне больше не по силам
Шум их слушать
И ночь в разлуке
Коротать одной. (перевод М. Басманова)

Яркий лунный свет

За моим окном яркий лунный свет
Целует луг,
Целует луг;
Прямо предо мной, далеко впереди
Сливается в созвучии с землей.
Смотрю в окно на яркий лунный свет,
Скучаю по своей родине,
Скучаю по своей родине,
Прямо предо мной, далеко впереди
Тоскую по миру созвучий. (Перевод Лю Суйя).

Сравнение с предыдущим циклом позволяет говорить о разных методах работы со словом. В этом сочинении ярче проявляет себя диалог с европейским жанром вокальной миниатюры. В тексте поэмы Чэнь выводит на первый план антиномии (лунный свет... сливается с землей, прямо впереди – далеко, настоящее – воспоминания о прошлом). В музыке доминирует лирическая, выразительная вокальная партия, звучащая в сопровождении струящегося, прихотливого аккомпанемента. Вкрапление пентатонных интонаций в атональные последовательности передает ностальгический характер сочинения.

Песня написана в двухчастной форме, отражающей два ключевых художественных образа сочинения – образ лунного света и тоски по родине, одиночества. Прелюдия и постлюдия фортепиано, обрамляющие песню, построены на одном музыкальном материале – атональном остинатном движении.

Рис.13. Чэнь И. Яркий лунный свет. Вступление.

На фоне едва слышного тремоло в левой руке, выстроенного по звукам целотоновой гаммы, звучат хрустальные остинатные фигуры с движением по полутонам: в итоге образуется хроматический одиннадцатитоновый ряд, вбирающий в себя все звуки, кроме си-бемоля. Прихотливая ритмика (септоли) и тихая динамика (*pianissimo*) рисуют безмятежной образ ночной природы и рассеянного лунного сияния. Солист вступает с прихотливой орнаментированной мелодией на фоне тремоло в партии фортепиано (т.4). Затем тремолирующее остинато перемещается в правую руку, а левая эхом повторяет вокальную тему, образуя канон.

Рис.14. Яркий лунный свет. Тт. 4-8.

Полифонизированная фактура отражает один из важнейших принципов китайской философии – слияние человека и природы: душа возносится к луне, и луна отвечает на ее молитвы.

Вторая часть (т.25) начинается с изложения нового тематического материала в вокальной и фортепианной партиях, связанного с образами одиночества и ностальгии по родине. Трижды повторяется краткий мотив, каждый раз «окрашиваясь» разными пентатонными ладами. Мелодия разворачивается в изящных продолжительных линиях.

Рис.15. Чэнь И. Яркий лунный свет. Тт. 25-34.

Таким образом, сравнивая образцы вокальной лирики Чэнь И, написанной на стихи древнекитайских поэтов династий Тан и Сун, следует отметить, что ключевое значение в озвучивании текста приобретает выбор первоисточника: миниатюры на китайском языке несут в себе мелодику китайской речи, прихотливую игру ударных и безударных слов, неповторимую манеру исполнения, близкую образцам народного пения, в то время как миниатюра на английском языке оказывается ближе европейским образцам вокальной лирики, с более сложным, атональным музыкальным

языком. Воплощением китайского национального начала в них служат элементы пентатоники, прихотливая мелизматика и распевы слогов.

Хоровая музыка Чэнь И также демонстрирует любовь композитора к родному фольклору и китайской классической поэзии, желание сохранить в музыке неповторимый интонационный строй китайской речи. Практически весь хоровой репертуар был написан Чэнь в Америке для западных исполнителей. В большинстве своих сочинений Чэнь сохраняет язык оригинала, поэтому она стремится «разгрузить» текст, облегчить его понимание и исполнение: сохраняя поэтическую форму первоисточника, ограничивается озвучиванием первой строки, повторяя ее несколько раз; делает купюры, исключая малопонятные западному слушателю обороты; часто заменяет аутентичный текст на китайском языке выразительными слогами без семантической нагрузки, либо дополняет ими оригинальные строфы, создавая красочные звукоизобразительные эффекты (подражание каплям дождя, стуку колес, течению реки, звучанию традиционных национальных инструментов). Специфика китайской тоновой речи передается автором при помощи мелодики, метроритма, темпа, помогающих отразить преувеличенно выразительное произнесение поэтических строк. Чэнь отмечала: «Мой абсолютный слух позволял мне записывать то, что говорили люди в виде мелодии. Поэтому я написала много вокальных произведений, мелодии которых были вдохновлены человеческой речью»¹⁶³.

Например, в сочинении «Западное озеро» («The West Lake», 2003) для смешанного хора а cappella на стихи великого китайского поэта династии Сун Су Ши¹⁶⁴ мелодия гибко следует за интонационным рисунком поэтической речи, имитируя тоны китайского языка: *шуй3 гуан1 лян1 янь1 цин2 фан1 хао2*.

Рис.16. Хор «Западное озеро». Тт. 9-16.

¹⁶³ Цит. по: Po, Kwan Law. The a cappella Choral Music of Chen Yi: 1985-2000. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Music with a concentration in Choral Music in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign. Illinois: Urbana, 2013. - 174 p. P. 75.

¹⁶⁴ К этому же стихотворению Чэнь И обратится в своем сочинении «Времена года», о котором речь пойдет далее.

Поэтическое слово обнаруживаем в программной инструментальной музыке Чэнь И (к примеру, оркестровом сочинении «Ту» («*Tu*», 2002)). Интереснейшим образцом является пьеса для оркестра «Времена года» («*Four Seasons*», 2005)¹⁶⁵, открывающаяся развернутой литературной программой. Партитуру предваряют четыре стихотворных эпиграфа, отражающих образы времен года. В авторском комментарии к сочинению («Программные примечания»)¹⁶⁶ Чэнь указывает, что основные разделы произведения связаны со стихотворениями китайских поэтов династии Сун – Су Ши (Су Дун-по, 1037–1101)¹⁶⁷ и Цзэн Гуна (1019–1083), причисляемых к плеяде «восемь великих мастеров Тан и Сун» (*Тан Сун ба да цзя*). Чэнь свободно цитирует фрагменты поэм, сознательно отбирая поэтические строки, не столько соотносимые с конкретным сезоном, сколько заставляющие сосредоточиться на любовании лирическим пейзажем.

Три фрагмента из четырех (весна-лето-осень) принадлежат перу великого китайского поэта, эссеиста, художника, каллиграфа и

¹⁶⁵ В современной китайской академической музыке к национальной поэтике времен года обращается также Лян Лэй в пьесе «Five Seasons» для пипа и струнного оркестра (2010). Чэнь И обращается к поэтике времен года в Концерте для фортепиано с оркестром «Четыре духа» («*Four Spirits*», 2016), названном в честь четырех китайских символов *сы сянь* – священных мифологических животных. В каждой части композитор выстраивает национальный образно-символический ряд: 1 часть «Голубой дракон» символизирует Восток, весну, элемент – дерево; 2 часть «Черный Сюанью» (бог воды) – Север, зима, элемент – вода; 3 часть «Белый Тигр» – Запад, осень, элемент – металл; 4 часть – «Красный Феникс» – Юг, лето, элемент – огонь.

¹⁶⁶ Chen Yi. Program Note // Chen Yi. *Si Ji*. Score. Bryn Mawr: Theodore Presser Co., 2005. 56 p.

¹⁶⁷ Поэзией Су Ши композитор была увлечена с детства. В 1985 году Чэнь И переложила одно из его стихотворений на музыку в вокальном цикле «Три поэмы династии Сун» и впоследствии неоднократно обращалась к его поэмам.

государственного деятеля Су Ши. Яркий представитель Северо-Сунского китайского общества поэт «повсюду запечатлевал особенности и зримые приметы пейзажа, увиденные глазами художника и чань-буддиста. Описательно-изобразительная лирика воспроизводила впечатления от посещения знаменитых мест, храмов, передавала восхищение красотой гор, рек и озер, тишиной деревенских поселений»¹⁶⁸. Исследователи отмечают динамичность его пейзажей: «он любил изображать смену времен года, перемены погоды»¹⁶⁹. Указанные черты можно обнаружить и в поэтических строках, выбранных Чэнь И.

Первый эпиграф заимствован из уже упоминавшегося стихотворения Су Ши «Пил вино на берегу озера Сиху». Русский перевод И.А. Голубева¹⁷⁰ точно отражает заложенные в оригинале контрастные сопоставления образов:

Прояснилась на миг
Полноводного озера ширь.
Тут же дождь... В пустоте
Горы дальние еле видны.

В этих строках Су Ши описывает знаменитое озеро Сиху («Западное озеро»), расположенное в центре города Ханчжоу, отмечает типичную для этих мест изменчивость погоды, весенние ливни, сменяющие яркое солнце. Как и для многих китайских поэтов, восхищавшихся озером, для Су Ши оно красиво в любую погоду - и в ясную, и в дождливую. Автор уподобляет его дивной красавице Си Ши¹⁷¹:

Я хотел бы Сиху
Уподобить прекрасной Си Ши:
Без помады, без пудры —
А как неподдельно нежны!¹⁷²

¹⁶⁸ Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5 т. Том 3. Литература. Язык и письменность. С. 415.

¹⁶⁹ Там же. С. 61.

¹⁷⁰ Су Дун-по. Стихи. Мелодии. Поэмы. Перевод И.А. Голубева. М.: Художественная литература, 1975. 286 с.

¹⁷¹ Си Ши - девушка из княжества Юэ (древнекитайское царство Лу, VIII-V вв. до н.э.) - легендарная красавица, олицетворение женской красоты.

¹⁷² Су Дун-по. Стихи. Мелодии. Поэмы.

В избранном Чэнь И фрагменте поэт не акцентирует внимание читателя на определенном времени дня или года: он прежде всего выражает восторг перед открывшимся пейзажем.

Второй эпиграф продолжает линию образных контрастов, заложенных в первом стихотворении: от мягкого сопоставления солнечной и дождливой погоды («Весна») Чэнь И переходит к резкому «переключению» от «внезапно налетевшего шторма» к безмятежной «глади озера», в которой «тихо отражается небо» («Лето»)¹⁷³. Композитор цитирует строки Су Ши «Смотрел на озеро из башни». Поэт начинает с описания бури: тучи, подобно «тёмным чернилам», расплзаются по небу, застилая горизонт и закрывая вид на дальние горы – всё предвещает начало дождя. Капли воды Су Ши сравнивает с жемчужинами, падающими с небес. Он наблюдает, как на корме лодки «распускаются белые водяные цветы». В тот самый миг, когда поэт, ошеломленный могуществом природы, любуется стихией, дождь внезапно заканчивается. Выглядывает солнце, вода в озере под башней становится подобной зеркалу, проясняется горизонт, граница между небом и озером размыта и едва заметна.

В «Словаре китайской поэзии династии Сун»¹⁷⁴ зафиксирована дата создания поэмы – 27 июня, не указанная в переводе Чэнь. Возможно, композитор стремился уйти от прямых ассоциаций с конкретным временем года.

Третий эпиграф трудно соотнести с определенным природным сезоном. В источниках¹⁷⁵ упоминается, что Су Ши написал это стихотворение после посещения горы Лушань (горный комплекс и национальный парк Китая в провинции Цзянси)¹⁷⁶ в мае по лунному календарю (в июне согласно

¹⁷³ Chen Yi. Program Note // Chen Yi. Si Ji. Score. P.2. Перевод Лю Суйя.

¹⁷⁴ Словарь китайской поэзии династии Сун. 1-е изд. Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 1987. С. 184-186.

¹⁷⁵ Там же.

¹⁷⁶ Горный массив Лушань в провинции Цзянси в восточном Китае — одно из пятидесяти известных центров даосизма и место проведения различных религиозных мероприятий. См. об этом: 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. С. 494.

западному григорианскому календарю). Это апогей китайского лета, исключая ассоциации с осенней погодой. Возможно, выбор поэтического источника был обусловлен драматургией пьесы - максимальным обострением контрастов, дуализмом *инь* и *ян*, а также философской многозначностью образов: «Близко, далеко, высоко, низко... Мы не можем рассмотреть гору Лу, потому что она всегда скрыта в тумане»¹⁷⁷.

Четвертый эпитафия принадлежит великому китайскому поэту, ученому, политическому деятелю династии Сун - Цзэн Гуну. Стихотворение «Западное здание» было написано им в годы работы начальником округа Фучжоу. Поэт жил тогда в знаменитом «Западном здании», выходящем на Восточно-Китайское море. В нескольких строках Цзэн Гун запечатлел картину надвигающегося шторма. Автор наблюдает за морем и видит, как горизонт размывают низко нависшие облака, а неистовые волны бьются о берег, «подобно стаду диких лошадей». Поэт восхищен силой стихии, «громогласной» грозой, олицетворяющей красоту и мощь природы. Цзэн Гун описывает наиболее напряженный момент ожидания бури, сравнивая его со стремлением поэтов к безграничной внутренней свободе и буйству фантазии. Отметим, что «северный» ветер первоисточника Чэнь заменяет словом «сильный», тем самым снимая прямые ассоциации с зимним временем года¹⁷⁸. В то время как Цзэн Гун пишет именно о «северном» ветре, разносящем долгие раскаты грома и характерном для зимней погоды южного Китая. Таким образом, все выбранные Чэнь И стихотворные строки содержат яркие эмоциональные контрасты, символические противопоставления *инь* и *ян*, связанные с моментами напряжения и спада. Три эпитафия (весна, лето, зима) рисуют образы грозы и дождя, а философские строки о горе Лушань (осень)

¹⁷⁷ Chen Yi. Program Note // Chen Yi. Si Ji. Score. P.2. Перевод Лю Суйя. Чэнь И не раз обращалась в своем творчестве к прекрасным горным пейзажам. Так, в примечании к пьесе для фортепиано соло «Северные сцены» («Northern Scenes», 2013) композитор указывает, что источником вдохновения явились раскинувшиеся «на севере огромные и величественные голубые горы, бескрайние, пустынные и едва различимые», запечатленные на картинах современного художника Лю Ко-суна. См. об этом: Northern Scenes. King of Prussia, PA: Theodore Presser Co., 2015. – 10 p.

¹⁷⁸ Ян Сяофэн. Оркестровая музыка Чэнь И: «Времена года» //Газета Консерватории Тяньцзиня. 2017. 06 октября. С. 93.

раскрывают метафору непостижимости Пути. В каждой поэме автор выступает в роли созерцателя, восхищенного красотой и совершенством природы.

Образы китайской поэтической лирики созвучны национальной пейзажной живописи, также воплощающей равновесие гор, неба и вод: «Горы олицетворяют *ян*, а вода - *инь*» <...>. Живопись рассматривается как форма медитации, когда жизненная энергия художника становится созвучной окружающему пейзажу»¹⁷⁹. Чэнь И отмечала, что «в китайской культурной традиции музыка является частью единого органического искусства, вместе с поэзией, каллиграфией и живописью»¹⁸⁰. Исследователь Т. Сергеева, рассуждая о присущем китайской культуре синтезе искусств, выделяет «триединство поэзии, живописи и каллиграфии, которое в традиционной эстетике рассматривается как путь этико-эстетического решения вопроса единства гармонии неба, мира и человека»¹⁸¹. Акцентируя внимание на драматических контрастах, Чэнь И подчеркивает их символическую интерпретацию, отражающую универсальные законы развития природы, личности и общества, «бесконечный» процесс движения от столкновений и борьбы, созревания и роста - к цветению и последующему увяданию¹⁸².

Яркие контрасты, заложенные в избранных Чэнь И стихотворениях, отражают вековые представления китайского народа о смене времен года. Согласно древним китайским представлениям о мире смена времен года (*сы цзи*) обусловлена взаимодействием универсальных мироустроительных сил - *инь* и *ян*¹⁸³. Великий конфуцианский философ XI века Чжоу Дуньи (1017-1073)

¹⁷⁹ Религиозные традиции мира. В двух томах. Том 2. М.: Крон-Пресс, 1996. 640 с. С. 458. Поэтические строки вызывают ассоциации с пейзажной живописью *шаньшуй* («горы-воды»), также в китайской культуре выражение «высокие горы, струящиеся воды» служит метафорой прекрасной музыки и истинной дружбы.

¹⁸⁰ Chen Yi. Program Note // Chen Yi. Si Ji. Score. P.3. Перевод Лю Суйя.

¹⁸¹ Сергеева Т.С. Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств //Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. №2 (22). С. 81-88. С. 82.

¹⁸² В музыке поэтические образы находят яркое воплощение посредством использования фольклорного материала *бабань*, о чем будет сказано в следующей главе.

¹⁸³ *Ян* и *Инь* — взаимосопряженные понятия древнекитайской философской школы даосизма, а также китайский символ двойственного распределения сил, включающий активный или мужской принцип (*ян*) и пассивный, или женский, принцип (*инь*). См. об этом: Пигалев А.И., Евдокимцев Д.В. Ян и Инь. История философии. Энциклопедия. Сост. Грицанов А.А. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. 1376 с. С.1347.

в трактате «Разъяснение диаграммы Великого Предела» писал: «Великий Предел посредством движения порождает *ян*. Когда его активность достигает высшей точки, он успокаивается. Посредством спокойствия Великий Предел порождает *инь*. Когда спокойствие достигает высшей точки, активность начинается вновь. Так движение и спокойствие чередуются друг в друге, рождая различие *инь* и *ян* и утверждая, таким образом, эти два начала.

Из превращений *ян* и его союза с *инь* возникают пять стихий: вода, огонь, дерево, металл и земля. Когда эти пять материальных сил (*ци*) распределены в гармоническом порядке, текут своим чередом четыре времени года»¹⁸⁴.

Традиционный лунный китайский календарь обладает рядом характерных особенностей. Если в западном григорианском календаре дни зимнего и летнего солнцестояния, а также весеннего и осеннего равноденствия выпадают ближе к началу сезона, то в китайском – они приходятся точно посередине каждого времени года. Так, весеннее равноденствие делит весну на две равные части, а летнее солнцестояние наступает точно в середине лета.

Каждый сезон представлен фазами (половиной цикла) *инь* и *ян*, которые дополняют друг друга, представляя единое целое. Всякий раз, когда *инь* возрастает, *ян* идет на спад, когда *ян* набирает силу, *инь* «уступает» свои позиции. С точки зрения смены времен года, *ян* представляет жизнь, свет и тепло, а *инь* - смерть, тьму и холод.

Фаза *ян* отмечена увеличением светового дня. Она начинается в самый краткий в году день зимнего солнцестояния (21 или 22 декабря) и увеличивается вплоть до самого долгого в году дня летнего солнцестояния (20 или 21 июня). С этого момента день сокращается и вступает в свои права вторая половина года, связанная с темной фазой *инь*.

Весеннее и осеннее равноденствия (20 или 21 марта, и 22 или 23 сентября соответственно) - это точки, отмеченные равенством дня и ночи, в них силы

¹⁸⁴ Религиозные традиции мира. В двух томах. Том 2. М.: Крон-Пресс, 1996. 640 с. С. 436.

инь и *ян* находятся в равновесии. Различие заключено в расстановке сил. Во время весеннего равноденствия *ян* «опрокидывает» *инь*; во время осеннего равноденствия - *инь* «опрокидывает» *ян*. Таким образом, китайская весна целиком расположена в фазе *ян*, поскольку возрастающая энергия связана с теплом и ростом. Осень входит исключительно в фазу *инь*, характеризующуюся холодом, постепенным снижением температуры и «умиранием» природы. Лето свидетельствует о взлете, кульминации и спаде *ян*, а зима «отвечает» за рост, достижение апогея и упадок *инь*.

Указанные природные процессы находят тонкое и убедительное преломление в музыке пьесы Чэнь И. Все разделы сочинения звучат без перерыва: автор специально не указывает в партитуре, где именно произошла смена сезона. Одно время года незаметно перетекает в следующее, как в окружающей нас жизни, без искусственных «пауз». Вместе с тем порядок их следования традиционный для циклов подобного рода: весна, лето, осень, зима.

Первый раздел сочинения – «Весна» – характеризуется активной жизненной энергией (*ян*) и движением, содержит решительные восходящие интонации и постепенное нарастание звучности (*crescendo*), приводящее к кульминационному началу следующего раздела. Приподнятое эмоциональное состояние, заложенное в музыке, соответствует настроению восторга и восхищения поэта Су Ши красотой озера Сиху.

«Лето» открывается плотным насыщенным *tutti*. После достижения наивысшего уровня динамического напряжения начинается спад: интенсивное «густое» звучание всех групп оркестра сменяется нисходящей мелодией у струнных, и сольными репликами скрипки *solo*. Они образуют своеобразный переход от мощного, наполненного *ян* лета к мягкой и спокойной *инь* осени. Переключение от кульминационного *tutti* к прозрачной чистоте сольных тембров отражает заложенные в стихотворении Су Ши контрастные противопоставления образов бури, «внезапно налетевшего шторма» и невозмутимой зеркальной глади озера.

«Осень» - самый приглушенный, тихий и медленный раздел сочинения, полный хроматики и изысканных полифонических переключек голосов. Музыка рисует пейзаж, наполненный медитативным покоем: всегда подернутую дымкой тумана гору Лушань, описанную в стихотворении Су Ши.

«Зима» отличается интенсивным ростом динамики, темпа и плотности фактуры, отражающим картины надвигающейся грозы грозно бьющихся о берег морских волн из стихотворения Цзэн Гуна. Яркая кульминация (вершина *инь*) завершается таинственно-приглушенным, будто «застывшим» вне времени «шепотом» оркестра. В коде композитор «напоминает» слушателям первые такты произведения, символизирующие возвращение весны.

Таким образом, в драматургии сочинения нашло отражение живое «дыхание» природы, связанное в китайской системе представлений о мире с «взаимопревращением, взаимодополнением, взаимообогащением, взаимопоглощением, взаимосозиданием всего и вся»¹⁸⁵ - *инь* и *ян*. Волнообразное развитие динамики (постепенные целенаправленные динамические нарастания и спады), сгущение и разряжение плотности фактуры (мощные *tutti* и прозрачное звучание отдельных групп оркестра), смена темпов (быстро-медленно) с замедлениями и ускорениями между «полюсами» позволяют выразить взаимообусловленность и взаимозависимость двух начал *инь* и *ян*, «прорастание одного в другом, прохождения стадии предела преобладания одного, затем — другого и обратно»¹⁸⁶. Каждое из времен года, неразрывно связанное в китайской философии со взаимодействием *инь* и *ян*, проиллюстрировано в сочинении Чэнь неповторимыми утонченными поэмами

¹⁸⁵ Пигалев А.И., Евдокимцев Д.В. Ян и Инь. История философии. Энциклопедия. Сост. Грицанов А.А. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. 1376 с. С.1348.

¹⁸⁶ Пигалев А.И., Евдокимцев Д.В. Ян и Инь. История философии. Энциклопедия. С.1348. Дуализм *инь* и *ян* проявил себя в композиции «Near Distance» («Близкое расстояние»). В предисловии к нотному изданию этого сочинения Чэнь И отмечала: «... на самом деле эти два слова далеки друг от друга, они антонимы. [Они символизируют что-то такое], что вы не можете удержать, что нельзя увидеть воочию. «Близкое расстояние» - антоним дальнего расстояния, которые можно интерпретировать как *инь* и *ян*».

классиков древнекитайской литературы, насыщенными яркими образными контрастами и многозначными антиномиями.

Интересный пример озвученного поэтического слова в инструментальной музыке обнаруживаем в Концерте для ударных инструментов (1998), вторая часть которого основана на стихотворении Су Ши¹⁸⁷ «Мелодия для журчащей реки»¹⁸⁸. Композитор ставит перед солистом очень сложную задачу: он должен исполнять вокальную партию на китайском языке, одновременно играя на различных ударных инструментах (во второй части солиста сопровождает только квинтет струнных инструментов). Это еще один пример того, как необычно Чэнь И подходит к процессу синтеза китайской и западной музыки.

Глубокие эмоции поэмы выражены всего в нескольких иероглифах. Чэнь И писала: «Су Ши в “Мелодии для журчащей реки” раскрывает китайское мироощущение в особой поэтической манере (эмоциональной, сентиментальной, но не драматичной, с налетом легкой печали)... Мне нравится декламационная мелодия этой поэмы с фразами, различными по длине, они формируют музыкальный импульс и направление»¹⁸⁹.

Су Ши. Мелодия для журчащей реки

Когда появляется ясная и яркая луна?
Задаю вопрос небу с бокалом вина.
Улетел было в небо на ветерке,
Да боялся, что во дворце небесном
Холодная скука невыносима.
И с собственной тенью играть в тишине —
Ужели там лучше, чем здесь, на земле?
Обходит луна по дворцам,
сквозь лучи луна проникает,
вызывает бессонницу серебристыми лучами.
Луна беззаботна, с чего же тогда,

¹⁸⁷ Отметим, что Чэнь не первый композитор, обратившийся к этой поэме: «Лирическая поэма II» (1991) Чэнь Цигана написана на те же самые строки. Чэнь И также обращалась к ней не единожды.

¹⁸⁸ Великий поэт династии Сун большую часть своих поэм сочинил в изгнании. Поэтому в стихотворениях Су Ши часто присутствует образ луны, символизирующий воссоединение семьи в дни великих праздников. Поэму «Мелодия для журчащей реки» Су Ши написал для своего брата – поэта Су Чэ, томясь от разлуки с ним.

¹⁸⁹ Chen, Yi. Percussion Concerto. Score. Kansas City, Missouri: Theodore Presser Company, 1998. 108 p.

лишь при расставаньях она так кругла?
 Разлука и встреча – бывает у нас,
 неполной и полной – бывает луна;
 менять невозможно – так было и издревле.

Пусть всем будет вечное счастье под общей луной. (Перевод Лю Суйя).

Текст стихотворения композитор делит на три раздела: часть написана в контрастно-составной форме (АВС). Чэнь И плавно соединяет разделы между собой при помощи музыкальных связок.

После вступительного тремоло маримбы солист начинает озвучивать стихи (т.12).

Рис.17. Чэнь И. Концерт для ударных инструментов. Вторая часть. Тт. 9-19. Партии ударных.

The image shows two staves of musical notation for percussion instruments. The top staff is labeled 'Solo Perc.' and the bottom staff is labeled '(P.)'. The music is in 2/4 time. The first staff (Solo Perc.) has a treble clef and contains a melodic line with lyrics: 'Ming yue ji shi'. The second staff (P.) has a bass clef and contains rhythmic accompaniment with lyrics: 'you? Ba jiu wen qingtian.'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, *mp*, *mf*, *p*, and *f*. There are also performance instructions like 'Mar.', 'J. Bl.', and 'P. Gong'.

Вокальная партия солиста имитирует речевые фразы китайского тонального языка. Например, в первом предложении: «Когда появляется ясная и яркая луна?» каждый иероглиф произносится со своей интонацией - второй тон, четвёртый тон, третий тон, второй тон и третий тон. В партитуре концерта слову «мин 2» соответствует восходящий глиссандирующий подъем от В к Е, «юэ 4» соответствует нисходящее глиссандо Fis-A, непрерывное чтение слов «цзи 3 ши 2» композитор имитирует скольжением по соседним звукам А – В, третий тон «ю 3» - поднимаясь от G к В и спускаясь по полутонам к А и As.

Интонационно однородные слова (*цин 1 тянь 1*) – «тёмное небо» во втором предложении (т. 17) соответствуют тону *E*.

Музыка звучит на *pianissimo* в медленном темпе и постепенно ускоряется, подводя к акцентированному произнесению двух ударных слов (*цзинь* и *си* на тоне ре-диез), затем замедляется, позволяя выделить ключевое слово (*ши* – на соль-диез), произносимое в высоком регистре с ударением.

Рис.18. Концерт для ударных инструментов. Вторая часть. Тт. 20-26. Партии ударных.

Далее темп вновь сдвигается, доходя до 69 ударов в минуту в завершающей первый раздел пентатонной фразе у маримбы.

Солист «меняет» маримбу на вибрафон и повторяет музыкальный материал от других звуков. В такте 38 формируется взволнованное репетитивное движение секстолями на *pianississimo* у пекинских гонгов, служащее фоном для чтеца, достигающего наивысшей звуковысотной кульминации всего первого раздела на слове *цзянь* (ля второй октавы).

Рис.19. Концерт для ударных инструментов. Вторая часть. Тт. 37-44. Партии ударных.

41

В разделе В фактура уплотняется: солист громко озвучивает строки поэмы, одновременно играя на мариамбе, китайских том-томах и пекинских гонгах. Важнейшим выразительным средством служит прихотливая ритмика - секстоли, триоли восьмыми длительностями, триоли четвертями и тремоло в партии солиста проходят на фоне пунктирного ритма и движения шестнадцатыми в аккомпанементе. Чэнь И повторяет текст дважды, но добавляет один такт между двумя фразами со словом *йо* (его нет в тексте поэмы, он вписан самой Чэнь и отмечен трелью). Этот слог не несет смысловой нагрузки, а выступает в качестве вокальной тембровой краски. Появившись в такте 59, он соединяет фразы и приводит к кульминации в такте 65.

Рис.20. Концерт для ударных инструментов. Вторая часть. Тт. 58-60. Партии ударных.

58

Раздел С завершает часть. Возвращается прозрачная фактура, а репетитивный пульс темпл-блоков (с т.68) напоминает ударный инструментальный буддийских храмов.

Рис.21. Концерт для ударных инструментов. Вторая часть. Тт. 69-72. Партии ударных.

69

All
 (R.) *mp*
 Solo Perc.
 (P.)
 Ren you bei huan li he, yue you yin qing yang que,
 人有悲欢离合，月有阴晴圆缺。
 B. Chime

Голос как особенный впечатляющий прием появляется во многих инструментальных сочинениях китайских композиторов 1980-1990-х годов («Мун Дун» Цюй Сяосуна, «Даосизм» Тань Дуня, «Цзинмэн» Сюй Мэндуна) и отражает отношение к нему в национальной культуре. «С древних времен в Китае существуют высказывания-пословицы: “Игра на *ди* (бамбуковой флейте) красивее, чем на *сысянь* (китайском струнном музыкальном инструменте), а голос ещё красивее”, или “бамбук лучше струны, голос лучше бамбука”, показывающие, что в традиционной системе голос считается самым выразительным и почитаемым тембром»¹⁹⁰.

Необычное завораживающее сочетание игры на ударных инструментах (маримба, вибрафон, китайские том-томы, пекинские гонги), с характерной для исполнителя пластикой движений, и преувеличенно артикулируемого пения на китайском языке рождает ассоциации с древней ритуальной практикой, привносит архаический колорит. Музыкант выполняет функцию актера, декламирующего стихотворные строки, что обогащает сочинение чертами инструментального театра, столь любимого представителями китайской Новой волны (достаточно вспомнить произведения Тань Дуня). Синтез старинных церемониальных ударных инструментов и пения-декламации на китайском языке с красками европейского симфонического оркестра и репетитивными приемами американского минимализма позволил Чэнь И донести бессмертное национальное музыкальное наследие до слушателей всего мира, соединив звуковую культуру Востока и Запада.

¹⁹⁰ Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке. С. 143.

Если обращение к классической китайской поэзии представляется вполне ожидаемым в сфере камерно-вокальной лирики и программного инструментального творчества Чэнь И, то апелляция к стихотворным строкам в непрограммных сочинениях композитора выглядит уже не столь обычно и заслуживает особого внимания¹⁹¹.

В трехчастной сюите «Хуцинь» («Fiddle Suite», 1997) Чэнь применяет прием скрытого слова, обратившись к любимому стихотворению Су Ши «Мелодия для журчащей реки». Во второй части по замыслу композитора на первый план выходит «декламационное» поэтическое начало. На фоне традиционного европейского струнного квартета (первая скрипка, вторая скрипка, альт, виолончель) солирует китайский струнно-смычковый инструмент *чжунху* (разновидность *хуциня*), непременный участник оркестра Пекинской оперы. Звучание *чжунху* имитирует речевые фразы китайского тонального языка, подражает человеческому голосу, выразительно декламирующему стихотворение Су Ши. Форма части – контрастно-составная, но в этот раз Чэнь делит стихотворение на 7 разделов (строки не повторяются).

разделы	сольная «декламация»	сопровождение	количество тактов	поэтические строки
вступление		струнная группа	1-12	
А	чжунху	струнная группа	13-21	Когда появляется ясная и яркая луна? Задаю вопрос Небу с бокалом вина.
связка		струнная группа	22-27	
В	чжунху	струнная группа	28-38	Улетел было в небо на ветерке,

¹⁹¹ Интересный пример озвучивания национальной поэзии находим в сочинении «С пути красоты» («From the Path of Beauty») для смешанного хора и струнного квартета в семи частях (2008). Четвертая часть – «Рифмованные стихи» - звучит в исполнении струнного квартета. В партии виолончели проходит тема, мелодический рисунок, темп и метроритм которой выстроены в соответствии с законами китайской поэтической речи, инструмент «декламирует» строки двух стихотворений поэтессы Ли Цинчжао.

				Да боялся, что в дворце небесном Холодная скука невыносима.
C	чжунху	струнная группа	39-42	И с собственной тенью играть в тишине – Ужели там лучше, чем здесь, на земле?
связка		струнная группа	43-50	
D	чжунху	струнная группа	51-58	Обходит луна по дворцам, сквозь лучи луна проникает, вызывает бессонницу серебристыми лучами.
E	чжунху	струнная группа	59-68	Луна беззаботна, с чего же тогда, лишь при расставаньях она так кругла?
F	чжунху		69-79	Разлука и встреча – бывает у нас; не полной и полной – бывает луна; менять невозможно – так было и издревле.
G	виолончель	струнная группа	80-90	Пусть всем будет вечное счастье под общей луной.

Музыка следует за текстом, образуя семь самостоятельных разделов. Как и в Концерте для ударных инструментов партию солиста оттеняет группа струнных. В сюите они рисуют холодный пейзаж и создают трагическую эмоциональную атмосферу при помощи звукоизобразительных приемов. Уже во вступительном разделе приглушенные тремоло и глиссандирующие интонации приносят ощущение пустого и заснеженного пространства.

Кульминация части выпадает на точку золотого сечения – раздел D, а следующий за ним раздел F можно уподобить каденции солиста (*чжунху* звучит без аккомпанемента струнного ансамбля). В эпилоге (раздел G) ведущий голос смолкает, а последнюю строфу озвучивают виолончели.

Опора на особенности мелодики и ритмики тонального китайского языка приводит композитора к тому, что темы, озвучивающие один и тот же текст

Су Ши в двух сочинениях – сюите «Хуцинь» и Концерте для ударных инструментов - оказываются практически идентичны.

Рис.22. Концерт для ударных инструментов. Вторая часть. Партия солиста.

Figure 22 shows two musical excerpts. The first excerpt, starting at measure 9, features a solo percussion part with lyrics: "Ming yue ji shi you? Ba jiu wen qingtian." (明月几时有? 把酒问青天). The second excerpt, starting at measure 15, continues the solo percussion part with lyrics: "you? Ba jiu wen qingtian." (有? 把酒问青天). The score includes staves for All, Solo Perc., and (P.) with various musical notations and dynamics.

Рис.23. Сюита «Хуцинь». Вторая часть. Тт. 1-10. Партия чжунху.

Figure 23 shows a musical excerpt for the Zhonghu instrument. The lyrics are: "明月几时有, 把酒问青天." (明月几时有, 把酒问青天). The score includes a treble clef staff with various musical notations and dynamics.

В сюите композитор подчеркивает свободную двенадцатитоновость в организации звуковысотного материала, проявляющую себя как в партии чжунху, так и в аккомпанементе струнных.

В интонационных контурах мелодии, исполняемой чжунху, можно усмотреть черты свободной 12-тоновой техники: сначала проходят шесть неповторяющихся тонов – В Е Fис А Н Gис, а далее на протяжении следующих четырех предложений постепенно «собирается» вся серия. В двух начальных

предложениях композитор выстраивает первые восемь тонов из 12 (В E Fis A H Gis + Cis Dis), в последних двух предложениях постепенно добавляет четыре оставшихся тона. Вероятно, такой подход к звуковысотной организации позволял автору более адекватно передать специфику тональных переходов китайского языка. Отметим, что в связках, когда струнная группа выходит на первый план, представлен более строгий 12-тоновый метод организации музыкальной ткани (11 полутонов проходят без повторений, а затем появляется «потерянный» тон С).

Таким образом, Чэнь И удалось претворить традиции классической китайской поэзии на разных уровнях: обращение к родному языку позволило отразить его гибкую тоновую природу и неповторимую мелодику, подарило возможность запечатлеть в музыке закономерности древней китайской просодии. Чэнь ярко и убедительно выразила художественные образы, типичные для поэтической лирики династий Тан и Сун, обнаружив скрытый в них философский подтекст, отсылающий к вечным основам мироздания. Вместе с тем Чэнь органично сочетает «живые» речевые интонации с атональной системой звуковысотной организации и свободной двенадцатитоновостью, обращается к приемам репетитивной техники, позволяющим передать заклинательные остигатные ритмы древних ритуалов; эффектно сочетает европейский инструментарий с традиционными китайскими тембрами, выстраивает архитектуру произведения в соответствии со строгими пропорциями и кульминацией в точке золотого сечения.

2.2. Традиции национальной оперы

Большое влияние на творчество Чэнь И оказали китайские национальные театральные традиции: *цзинцзюй* и *юэцзюй*. Первое знакомство с Пекинской оперой (*цзинцзюй* – «столичная драма») – культурным достоянием Китая – состоялось еще в детстве. Позже, в годы культурной

революции, Чэнь постигала все тонкости этого сложного искусства «изнутри», восемь лет занимая должность концертмейстера в ансамбле оперной труппы.

Цзинцзюй – условный театр представления, синтетический по своей природе, включающий в себя декламацию, пантомиму, боевое искусство и акробатику, красочные костюмы, выразительный грим, напевы *пихуан*, инструментальный аккомпанемент с остигательными ритмическими паттернами. Все персонажи Пекинской оперы – маски, носители определенного характера, обусловленного полом, возрастом и статусом. Все эти качества находят отражение в пластике движений, диапазоне и тембре голоса, вокальных приемах. Вместе с тем, исполнители могут по-разному выступать в одной и той же роли, внося вербальные и мелодические изменения.

Характерные черты Пекинской оперы проявляют себя в творчестве Чэнь на разных уровнях¹⁹²:

1. Стилизация вокальных приемов *цзинцзюй* в камерно-вокальных миниатюрах и хоровой музыке.
2. Цитирование (часто фрагментарное) или аранжировка хорошо известных композитору мелодий популярных образцов Пекинской оперы (как правило в инструментальном звучании).
3. Воспроизведение характерных ритмотембровых особенностей ансамбля Пекинской оперы.

Рассмотрим некоторые примеры.

В своей камерно-вокальной лирике Чэнь прибегает к стилизации наиболее показательных и мгновенно узнаваемых «знаков» вокальной культуры *цзинцзюй*. К ним относятся:

1. Интонированная декламация *юньбай* – мелодизированный речитатив, звучащий «между пением и речью»;

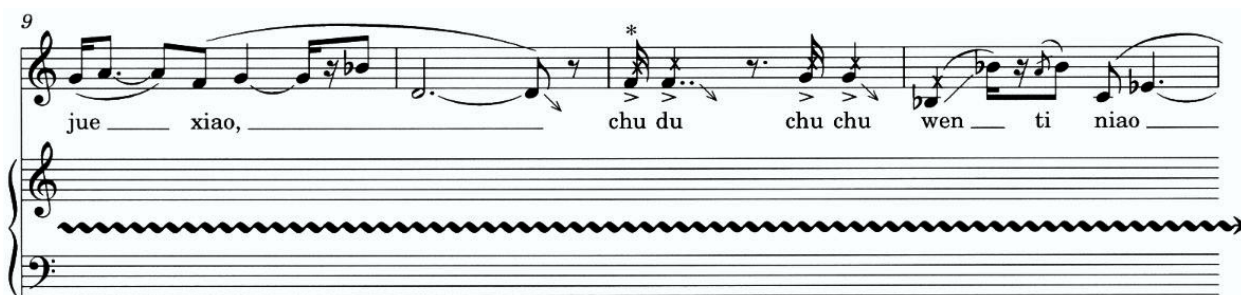
¹⁹² К стилизованным приемам Пекинской оперы обращались многие современные китайские композиторы, в частности Чжоу Лун (опера «Белая змейка», 2008), Тань Дунь (опера «Первый император», 2006), Чэнь Циган («Мгновения Пекинской оперы»), Лян Лэй («Воспоминания о Сяосяне», 2003) и т.д.

2. Подражание манере пения *цзясан* («искусственная гортань») при исполнении нот в высоком регистре, считающихся наиболее красивыми в китайской музыкальной эстетике;
3. Вокальные мелодии с выразительным рельефом, завершающиеся финальным «выдержанным тоном» в конце фразы;
4. Имитация тембра *цзинху* («скрипки Пекинской оперы») ¹⁹³ в партии фортепиано.

В цикле «Медитация» и миниатюре «Яркий лунный свет» некоторые приемы вокального интонирования заимствованы из практики пения Пекинской оперы. При этом автор избегает прямого цитирования материала, по-своему переосмысливая характерные особенности первоисточника.

Показательный пример – декламация «между пением и речью» («полупение-полуречь»), основанная на интонировании четырех основных тонов китайского языка ¹⁹⁴, близком мелодизированному речитативу *юньбай*. Отметим, что мелодекламационная манера исполнения и запись нотного текста отчасти напоминают прием *Sprechstimme* А. Шенберга, впервые использованный композитором в вокальном цикле «Лунный Пьеро» (1912).

Рис.24. Весенние сны. Т.9. Следует интонировать между пением и речью.



Аналогичный прием интонирования находим в следующей миниатюре цикла - «Монолог». Вокальная партия построена на гибкой декламации, помогающей выразительно озвучить каждое слово. Обращают на себя

¹⁹³ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). Автореферат на соискание ученой степени канд. иск. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2011. 28 с. - С.20.

¹⁹⁴ Декламационные приемы «полупения-полуречи», заимствованные из Пекинской оперы, можно обнаружить и в других сочинениях Чэнь И, в частности, в пьесе «Память» («Методу») для скрипки соло (2010), в котором солист уподобляется герою спектакля.

внимание такие характерные приемы как экспрессивные широкие скачки, вибрато, глиссандо и трели.

Рис.25. Монолог. Тт. 7-10.

Рис.26. Монолог. Тт. 31-36.

Аналогичные приемы декламации можно обнаружить в хоровых сочинениях композитора, в частности, в цикле «Стихи поэтов династии Тан» («Tang Poems», 1995) 4 песни для мужского хора а cappella. Не случайно завершает цикл хор «Монолог» - более ранняя версия камерно-вокального произведения. Чэнь И отмечала: «Я обратилась к речитативному стилю Пекинской оперы при озвучивании этих поэм, поэтому в процессе пения не будет возникать несоответствия речевым тонам китайского языка. Для слушателей, понимающих китайский язык, мелодии будут звучать привычно, они напомнят им *цзинюнь* – декламационное интонирование Пекинской

оперы, с выразительной мелодической линией, восходящей и нисходящей, как при чтении»¹⁹⁵.

В миниатюре «Яркий лунный свет» автор обращается к еще одному приему вокального интонирования Пекинской оперы – финальный «выдержанный тон». В этом сочинении он подчеркнут восходящим мотивом шестнадцатых, четко показывающих снятие звука (завершение звучания).

Рис.27. Яркий лунный свет. Тт. 5-7.



Рис.28. Яркий лунный свет. Тт. 80-83.



Изысканные украшения и распевы слогов напоминают стиль пения *цзинцзюй*, а восходящий мотив из шестнадцатых с ясным окончанием фразы написан под влиянием приема «выдержанного тона».

Рис.29. Яркий лунный свет. Тт. 4-8.

¹⁹⁵ Su, Zheng. *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America*. New York: Oxford University Press, 2010. 422 p. - P. 262.

Фортепианное вступление к первой миниатюре «Медитации» - «Весенние сны» - подражает ансамблю Пекинской оперы, сопровождающему вокальные напевы *сипи* - активные и веселые по характеру, часто связанные с выражением «благородного порыва, восторженной радости, страсти»¹⁹⁶. Для них характерен широкий звуковысотный диапазон, частые скачки на широкие интервалы (сексты, септимы). Ансамбль включает в себя струнные и ударные. Ведущим струнным инструментом является *цзинху* – разновидность *хуциня* - двухструнная скрипка с пронзительным тембром. *Цзинху* сопровождает вокальную партию актера в драматических сценах, как правило, связанную с интонированием звуков в высоком регистре.

Вступление построено на бойком варьировании оstinатной попевок в си-бемоль-чжи ладе (в объеме кварты f-b – f-g-b-c-d) в быстром темпе. В ладу чжи как правило звучали арии женских персонажей Пекинской оперы – ампуа *дань*. Кварты – один из ключевых интервалов китайской народной музыки. Повторяющийся паттерн, со сложным, прихотливым ритмическим рисунком и характерной орнаментикой, заимствован из практики ансамбля Пекинской оперы (так называемые «бегущие струны»): небольшой инструментальный ансамбль с *цзинху* повторяет один и тот же материал, создавая оstinатный фон для вступления солиста. Чэнь удалось адаптировать этот прием в фортепианном аккомпанементе.

Рис.30. Весенние сны. Вступление. Партия фортепиано.

¹⁹⁶ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). - С.12.

Вокальная партия оказывается ближе к стилю напевов *эрхуан*: плавный мелодический рисунок, обилие украшений, сдержанный темп, орнаментика, пунктирный ритм, паузирование. Вокальная и фортепианная партии развиваются автономно друг от друга и свободно корреспондируют между собой в соответствии с европейской авангардной техникой алеаторики: фортепианная партия повторяет паттерн, вариантно развивающий инструментальную пентатонную попевку *f g b*, вокальная партия строится на характерных оборотах Пекинской оперы. Слоги *лэн гэ лэн гэ лун* – являются фонемами, лишенными какой-либо смысловой нагрузки, они были заимствованы Чэнь из практики исполнения *цзинцзюй* и первоначально предназначались для демонстрации вокальной техники певца. Соотношение вокальной и инструментальной партий напоминает взаимодействие солиста и ансамбля в метро-темпе *яобань* («качающийся»), который «быстро играется, но медленно поется».

Рис.31. Весенние сны. Тт. 2-7. Вступление меццо-сопрано.



В хоровой музыке получила интересное преломление традиция ритмотембровых паттернов, формул-клише Пекинской оперы *логуцин*¹⁹⁷. Хор не только свободно воспроизводит характерные, закрепившиеся в практике *цзинцзюй* ритмические модели, но также имитирует тембр традиционных ударных инструментов ансамбля *учан*. Так, в аранжировке народной песни «Верхом на муле» («Riding on a Mule») из Сборника китайских народных песен (A Set Of Chinese Folk Songs, 10 песен для смешанного хора) ритмический рисунок вступления напоминает *логуцин* «стук копыт». Несмотря на то, что в *логуцин* господствует трехдольный метр, а в песне – двухдольный, их сближают синкопированный ритм и игра акцентов.

Рис. 32. *Логуцин* «стук копыт»¹⁹⁸.

Рис. 33. Хор «Верхом на муле». Тт. 1-4.

¹⁹⁷ Ритмические паттерны *логуцин* в Пекинской опере звучат в исполнении группы ударных инструментов *учан* («военная сцена»), сопровождающих батальные или акробатические сцены.

¹⁹⁸ Янь, Цзянань. Национальные особенности музыки китайского композитора Сюй Чанцзюня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 55–63. С. 60.

Andantino

Soprano *f* b) c) 5
 1&2. *kuang* *cei* *cei* *yi* *dei* *dei* *cang* *cei* *cang* *ba* *yi* *dei* *dei*

Alto *f* c)
 1&2. *kuang* *cei* *cei* *yi* *dei* *dei* *cang* *cei* *cang* *ba* *yi* *dei* *dei*

Tenor b)
 1. *Zou* *tou* *tou* *di* *na* *go*
 2. *Ni* *ruo* *shi* *wo* *di*

Bass *mf* a)
 1&2. *ta* *ga* *di* *mi* *ta* *ta* *ga* *di* *mi* *ta* *ta* *ga* *di* *mi* *ta* *ta* *ha* *ta* *ta* *ga* *di* *mi* *ta*

Кроме того, в начале хор озвучивает отдельные слоги, не несущие семантической нагрузки. Выбор слогов не случаен, они имитируют звуки ударных инструментов ансамбля Пекинской оперы, подобные обозначения широко распространены в китайской музыкальной практике: *цэй* – китайские тарелки, *и* – деревянная коробочка, *дэй* – маленький китайский гонг *сяоло*, *цян* – большой китайский гонг *дало*. Слоги та-га-ди-ми-та копируют цокот копыт мула. Подражание игре на ударных инструментах во вступительном разделе хора также не случайно: группа *учан* обычно предваряла пение арии в Пекинской опере. Избранный композитором *логуцин* сопровождал выход простолюдина - амплуа *чоу* (комические роли или цирковые роли добрых персонажей или же хитрых, коварных, но глупых злодеев).

В песне «Фэнъен» из того же Сборника китайских народных песен хор озвучивает слоги *дун* (звуковой эквивалент ударов по барабану *гу*) и *цян* (звуковой эквивалент гонга *ло*).

Рис. 34. Песня «Фэнъен». Тт. 1-2.

Влияние Пекинской оперы можно обнаружить не только в вокальной и хоровой, но также в инструментальной музыке. Наиболее наглядно это проявляется в сочинениях с развернутой группой ударных, в частности, в Концерте для ударных. Неповторимый колорит *цзинцзюй* реализовал себя в звучании национальных инструментов: китайских барабанов, тарелок и гонгов. Чэнь обращается к ритмотембровым паттернам Пекинской оперы *логуцин* (в третьей части концерта «Быстрый ветер» она использует ритмическую формулу-клише ударных инструментов *цзицзифэн* («торопить ветер»), а также к известным мелодиям (в первой части концерта «Ночь спускается» звучит цитата из Пекинской оперы «Ба-ван расстается с наложницей»).

В ансамбле Пекинской оперы барабан играет ведущую роль: не случайно в финале концерта Чэнь И выписывает целый ряд фрагментов с солирующими китайскими барабанами. В коде барабан *дагу* звучит вместе с тарелками, вызывая ассоциации с тембровой палитрой и ритмическими паттернами *логуцин*¹⁹⁹.

Рис. 35. Концерт для ударных инструментов. Третья часть. Кода. Партии ударных инструментов. Тт. 380-389.

¹⁹⁹ К ритмическим паттернам Пекинской оперы обращались многие китайские композиторы Новой волны - Чэнь Циган, Го Вэньцзин, Брайт Шэн, Тань Дунь. Чэнь И обращалась к традиции *логуцин* в Концерте для фортепиано и Симфонии №2.

The image shows a musical score for percussion instruments, divided into two systems. The first system covers measures 380 to 384. The Solo Percussion part has a melodic line with sixteenth-note patterns. Percussion 1, 2, and 3 provide rhythmic accompaniment. The second system covers measures 385 to 389. The Solo Percussion part features chords and melodic fragments. Percussion 1, 2, and 3 continue with rhythmic accompaniment. Various percussion instruments are labeled: Dagu, P.Gong, S.Cym., B.D., C.Tomt., and Tam T. Dynamics include sfz and ff.

В авторском комментарии к Концерту для ударных Чэнь И признавалась, что третья часть основана на остинатном ритмическом паттерне Пекинской оперы, проходящем обычно в партии ударных инструментов в сценах боя. Это формула-клише *цзинцифэн* («торопить ветер»), для которой характерен «достаточно быстрый темп и нервный, беспокойный характер, поэтично отраженный в названии». В Пекинской опере *цзинцифэн* «органично звучит в сценах ожесточенных боевых действий, в ситуациях панического ужаса, охватившего героя»²⁰⁰. Часть энергично открывают китайские тарелки в очень быстром темпе, направляя движение *crescendo* к сильной доле четвертого такта.

Рис.36. Концерт для ударных инструментов. Третья часть. Партии солиста и фортепиано. Тт. 1-4.

²⁰⁰ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). - С.24.

В тактах 4-16 в аккомпанементе продолжается непрерывное оstinatное движение восьмыми длительностями, «настроенными» на диссонирующие интервалы малой секунды и большой септимы. Чэнь применяет китайские тарелки, большие и средние гонги, китайские том-томы, барабаны *дагу* и пекинские гонги, выстраивая параллели с традицией *логузин*.

В партии пекинского гонга обнаруживаем типичную для Чэнь И метроритмическую переакцентуацию мотивов. Оstinatная фраза смещается относительно тактовой черты и постепенно проходит полный круг, возвращаясь к исходной точке.

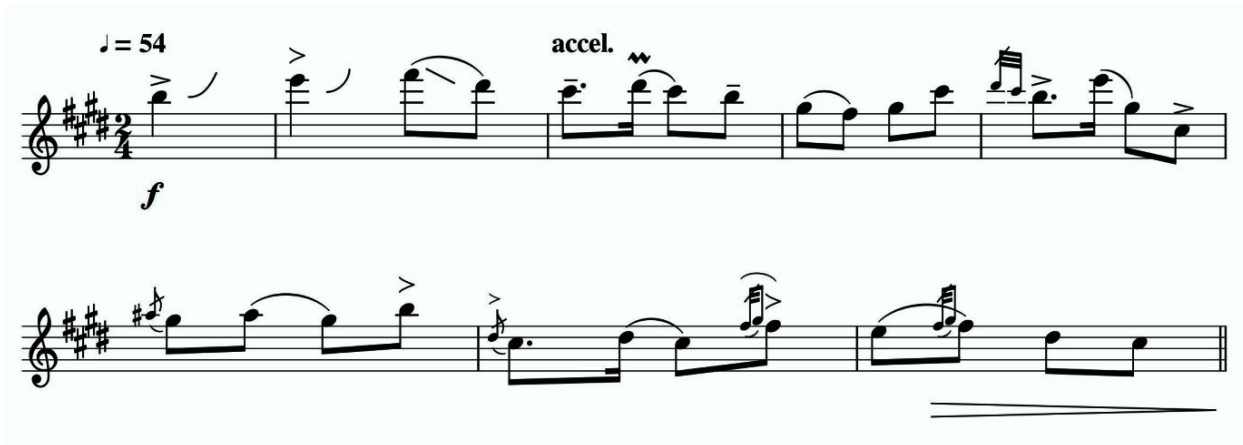
Рис.37. Концерт для ударных инструментов. Третья часть. Партия пекинских гонгов. Тт. 175-177.

Таким образом, в третьей части преобладают ударные тембры и оstinatные ритмы.

Название первой части Концерта для ударных отсылает к известной мелодии Пекинской оперы: «Ночь спускается» основана на танце наложницы Юй Цзи с мечом – самой популярной сцене из оперы «Ба-ван расстается с наложницей». Чэнь И обращалась к этой мелодии в других своих сочинениях – в третьей части сюиты «Хуцинь» (1997), во второй части сочинения «Романс

и танец» для скрипки и фортепиано (2001). В «Романсе и танце» скрипка, подражая *цзинху*, открывает часть этим выразительным мотивом. Композитор украшает мелодию орнаментикой и варьирует ритмический рисунок.

Рис.38. «Романс и танец» для скрипки и фортепиано. Тт. 1-7.



В Концерте для ударных инструментов мотив танца звучит в аккомпанементе: в партиях гобоев и скрипок в унисон.

Рис.39. Концерт для ударных инструментов. Первая часть. Партия гобоев. Тт. 37-46.



Вступительный раздел первой части концерта напоминает начало спектакля, когда поднимается занавес.

Рис.40. Концерт для ударных инструментов. Первая часть. Тт. 1-17.

(Lights off)

♩ = 52 M.Gong
Tam-t L.Gong

pp

7

cresc.

13

(Lights on)

mf *pp* *ff*

The image shows a musical score for a piece titled "Lights off" and "Lights on". The score is written on a single staff with a common time signature (C). The tempo is marked as ♩ = 52. The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) at the beginning, *cresc.* (crescendo) in the middle, and *mf* (mezzo-forte), *pp*, and *ff* (fortissimo) at the end. The score is divided into three sections: the first section starts at measure 1 and ends at measure 6; the second section starts at measure 7 and ends at measure 12, featuring triplets; the third section starts at measure 13 and ends at measure 15, featuring chords. The text "(Lights off)" is above the first section, and "(Lights on)" is above the third section.

В сюите «Хуцинь» третья часть («Спокойная и молчаливая ночь») ассоциировалась у автора с танцем. В основу положена мелодия из Куньшаньской оперы *куньцзюй*, отобранная и аранжированная *цинъши* («мастер хуцинь») - руководителем группы струнных и духовых инструментов в ансамбле Пекинской оперы - специально для *цзинцзюй*, где эта мелодия звучала со словами: «Глубокой ночью одиноко сплю» под аккомпанемент *цзинху* и барабана *наньтан*²⁰¹ (это одна из устойчивых формул-клише драмы *куньцзюй*, вариант песенных строк «Как же сильно дует ветер на листья лотоса»). Строгая тема в широком диапазоне с простым подвижным ритмом восьмью длительностями идет на одном дыхании, без пауз, формируя сильный, энергичный образ. Тема третьей части сюиты унаследовала ясное активное движение мелодии Пекинской оперы.

Рис.41. Глубокой ночью одиноко сплю (Пекинская опера).

The image shows a musical score for the piece "Глубокой ночью одиноко сплю". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern. The score is in common time (C).

²⁰¹ Барабан *наньтан* – неперенный атрибут ансамбля китайских опер. Также известен как барабан *хуапэнгу*, ударный инструмент, корпус которого расширяется от основания к мембране, покрытой воловьей кожей. По форме барабан напоминает цветочный горшок, а поэтому также известен как барабан «цветочный горшок».

Рис.42. Сюита «Хуцинь». Третья часть. Тема *цзинху*.



Тема третьей части в исполнении *цзинху* и поддерживающих ее в унисон струнных не дублирует мелодию первоисточника, а включает в себя лишь наиболее яркие, характерные интервалы в ми *гун*-ладе. Материал развивается интенсивно и последовательно, нагнетая напряжение к концу при помощи неуклонного *accelerando* (от 54 до 120 ударов).

Кроме традиций Пекинской оперы композитор обращается к музыкальному театру своей родины Гуанчжоу (или Кантон, провинция Гуандун²⁰²) – города на юге Китая, история которого уходит вглубь тысячелетий (2200 лет до н.э.). Со времен династии Тан (618 —907) это был крупный морской порт. Чэнь преломляет традиции кантонской оперы *юэцзюй* в своем трио для скрипки, виолончели и фортепиано «Мелодии моего дома» (2008).

В середине XVIII века Гуанчжоу стал одним из крупнейших китайских международных портов, здесь часто бывали иностранные гости, а также купцы из центральной и северной части страны. Некоторые из них оставались жить и работать в Кантоне. По их приглашению оперные труппы из других провинций Китая посещали город с гастрольями. Постепенно происходила ассимиляция различных традиций: приезжие музыканты делились своими знаниями и опытом, обучая музыкальному искусству местных исполнителей, но также заимствовали понравившиеся элементы кантонской музыки²⁰³. В

²⁰² Гуандун – провинция на юге Китая на побережье Южно-Китайского моря. Центр - город Гуанчжоу, так же известный на Западе как Кантон.

²⁰³ Отметим, что подобные процессы происходили в период формирования пекинской оперы в конце XVIII века: жанр складывался в результате синтеза различных стилей театральных провинциальных трупп, прибывавших в Пекин в 1790-е годы, их интенсивного взаимного обмена творческим опытом.

течение XIX века гуандунский диалект окончательно вытеснил на сцене северный диалект и появилась *юэцзюй* - кантонская опера²⁰⁴.

Участники ансамблей, аккомпанировавших артистам, начали устраивать совместные концерты в чайных домах и на улицах. Их репертуар включал в себя обработки оперных мелодий, фольклор и повествовательный декламационный жанр *цюй и*. Напевы разных провинций Китая (центральных и северных) органично вплетались в общую музыкальную ткань, соединяясь с гуандунским народным творчеством. Такого рода пьесы часто исполнялись в качестве оперных интерлюдий. Постепенно сформировался самостоятельный репертуар, который звучал даже отдельно от опер. Местные жители называли эту музыку *гочанцюй* (интермеццо), что, по всей видимости, является самым ранним из дошедших до нас названий кантонской музыки²⁰⁵.

В 1920-е годы музыканты Гуанчжоу начали аранжировать известные напевы из опер *юэцзюй* и сочинять новые на их основе. Три мелодии, процитированные Чэнь в трио, появились как раз в этот период и были созданы выдающимися местными композиторами: Янь Лаоле, представившим свою версию *Ханьтянь лэй* (Летний гром или Гром во время засухи), и Хэ Лутином, обработавшим темы *Эма Яолин* (Скачущие лошади) и *Сайлун Доцзинь* (Гонки на лодке-драконе). Их произведения относятся к жанру *сяоцюй* (маленькие пьесы), который получил широкое распространение в Гуанчжоу в третьем десятилетии XX века²⁰⁶. «Летний гром», «Гонки на лодке-

²⁰⁴ Yung, Bell. *Cantonese Opera: Performance as Creative Process*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 205 p. P. 9.

²⁰⁵ См. об этом: Xuelai, Wu. *The Fusion of Cantonese Music with Western Composition Techniques: Tunes from My Home Trio for Violin, Cello, and Piano by Chen Yi*. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. USA: Arizona State University, 2017. 74 p.

²⁰⁶ Jones, Stephen. *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press, 1995. 422 p. В начале двадцатого века в Китай пришли западные звукозаписывающие компании, они начали развивать свою индустрию в крупных прибрежных городах, таких как Шанхай. В то время кантонская музыка интенсивно развивалась и приобретала популярность, а потому, наряду с Пекинской оперой, быстро вошла в число наиболее востребованных музыкальных стилей, заинтересовавших западные лейблы. В 1920-х годах звукозаписывающие фирмы пригласили кантонских музыкантов для записи собственных альбомов. Они имели большой успех не только в Гуанчжоу и Гонконге, но также в Шанхае и других городах северного Китая. Широкая известность в крупных центрах страны в 1930-е годы привела к тому, что слушатели за пределами Кантона стали называть музыку этого региона «кантонской музыкой».

драконе» и «Скачущие лошади» являются своего рода музыкальными символами Кантона, а потому были хорошо знакомы Чэнь И с детства.

«Летний гром» был заимствован Янь Лаоле из популярного *гочанцюй* (интермеццо) *саньцзи лан*, трехчастной традиционной сюиты из кантонской оперы «Три сокровища буддизма». Созданная много веков назад для буддийского богослужения, эта мелодия постепенно утратила религиозное значение, стала светской и вошла в традиционный оперный репертуар. Янь подошел к ее интерпретации достаточно свободно: положил в основу своей сольной пьесы для *янциня*²⁰⁷, добавив мелизматические украшения и изменив ритмический рисунок. Мелодия носит взволнованный характер, отражая эмоции людей, услышавших грозовые раскаты грома после долгой летней засухи.

Рис.43. Оригинальная версия мелодии «Летний гром».



Мелодия «Гонки на лодке-драконе» изначально была частью репертуара *сычжун* («шелк и бамбук»), а также была известна как *цзяннань сычжун* (тип ансамбля, состоящий из струнных и бамбуковых духовых инструментов, популярный в юго-восточном Китае). Позднее Хэ Лутин обогатил палитру тембром *соны* и ударных (для метрической пульсации). Сочинение рисует захватывающую сцену гонок на лодках-драконах в дни праздника *дуаньбу*²⁰⁸.

Рис.44. Оригинальная версия мелодии «Гонки на лодке-драконе»

²⁰⁷ *Янцин* – китайский струнный музыкальный инструмент, звук из которого извлекается ударами бамбуковых молоточков. Трапециевидный корпус изготавливается из твердых пород дерева.

²⁰⁸ Праздник драконовых лодок приходится на пятый день пятого месяца по лунному календарю, это традиционное празднование начала лета. Своим названием он обязан проводимому в этот день состязанию в гребле на лодках, изображающих драконов. Отмечают в материковом Китае, Гонконге, Макао и на Тайване. В материковом Китае праздник связывают с легендой о самоубийстве Цюй Юаня (ок. 340-278 гг. до н.э.) – известного китайского поэта эпохи Воюющих Царств.



Хэ Лутин создал свое произведение в 1930 году, а в 1962 оно было переработано для большого оркестра.

Оригинальная версия мелодии «Скачущие лошади» также сформировалась в недрах традиции *сычжу*. Хэ Лутин аранжировал ее в своей одноименной пьесе для *пина* соло. Буквальный перевод названия сочинения («Голодная лошадь трясет колокол») отсылает к древней китайской военной стратегии, связанной с хитростью и обманом противника на поле битвы. Чтобы сбить с толку врагов и создать иллюзию многочисленного войска, отряд надевал колокола на голодных лошадей²⁰⁹. Напряженность мелодии придает прихотливый ритм и тритоновая интонация h-f.

Рис.45. Оригинальная версия мелодии «Скачущие лошади».



Трио Чэнь И состоит из трех частей, и каждая из них имеет название: Интродукция²¹⁰-Ностальгия-Счастье²¹¹. Три кантонские мелодии проходят уже в первой части, а затем возвращаются и развиваются во второй и третьей частях. Подвижные темы «Летнего грома» (выражающие радость от дождя) и «Гонок на лодке-драконе» (описывающие захватывающую сцену праздника лодок-драконов) составляют два элемента главной партии первой части. Эти мелодии играют ключевую роль в произведении, в то время как тема

²⁰⁹ Xuelai, Wu. The Fusion of Cantonese Music with Western Composition Techniques: Tunes from My Home Trio for Violin, Cello, and Piano by Chen Yi. P. 23.

²¹⁰ Материал первой части трио лег в основу первой части Четвертой симфонии Чэнь И «Хумэнь 1839» («Humen 1839»), написанной ею совместно с Чжоу Луном в 2009 году.

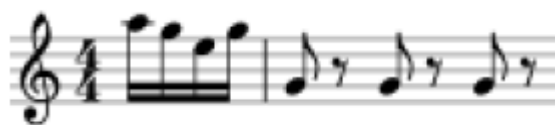
²¹¹ Chen, Yi. Tunes from My Home: Trio for Violin, Cello, and Piano. Score. King of Prussia, PA: Theodore Presser Company, 2008. 36 p.

«Скачущие лошади» оттеняет их по контрасту в побочной партии. Во второй части мелодия из кантонской оперы «Летний гром» превращается в лирическую тему, а тема «Скачущие лошади» вступает с ней в диалог. Третья часть начинается с активного движения шестнадцатыми длительностями, в которых скрыт мотив «Гонки на лодке-драконе»: тема непрерывно проводится в партии фортепиано. В то же время в партию струнных активно вплетается повторяющаяся мелодия «Скачущие лошади».

Чэнь интенсивно и изобретательно развивает избранные темы, заключая их в наиболее сложные западноевропейские формы – сонатную форму (I часть) и фугу (II часть)²¹². Главная партия первой части (тт. 1-9) построена на чередовании элементов двух тем - «Летний гром» и «Гонки на лодке-драконе». В качестве основного музыкального материала автор выбирает две первые фразы названных источников, чередуя их между собой (см. партии скрипки и виолончели, играющие в унисон): I₁-II₁-I₂-II₂.

Рис.46. Первоисточники:

I₁ Летний Гром Первая фраза песни



II₁ Гонки на лодке-драконе. Первая фраза песни



I₂ Летний гром Вторая фраза песни



²¹² Третья часть – краткий одночастный финал со вступлением и кодой.

II Гонки на лодке-драконе Вторая фраза песни



Рис.47. Трио «Мелодии моего дома». Первая часть. Главная партия.

I. Introduction 2007/2008

Lively $\text{♩} = 76$

A musical score for three instruments: Violin, Cello, and Piano. The score is in 2/4 time and marked 'Lively' with a tempo of quarter note = 76. It consists of two systems of staves. The first system shows the Violin and Cello parts with a piano accompaniment. The second system shows the Violin and Cello parts with a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Диалогичность фраз подчеркивается сменой лада: в пьесе Чэнь фразы из пьес «Летний гром» и «Гонки» звучат в разных ладах.

Побочная партия построена на теме «Скачущие лошади» (т. 22-31), автор повторяет настойчивую остинатную фразу дважды.

Рис. 48. Скачущие лошади. Первая фраза.



Рис.49. Трио «Мелодии моего дома». Первая часть. Побочная партия у скрипки.

The image displays a musical score for the first part of the Trio 'Melodies of My Home'. It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin part begins with a dynamic marking of *fp* and a measure number of 23. The Viola part includes a *pizz.* marking and a measure number of 23. The Piano part is marked *(loco)* and starts at measure 23. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Краткая разработка (16 тактов) построена на диалоге фраз скрипки и виолончели. Второй элемент главной партии («Гонки на лодке-драконе») развивается полифонически - проходит в увеличении. В репризе темы меняют ладовую окраску.

Вторая часть представляет собой трехголосную фугу. Автор подчеркивает трехчастность структуры: крайние полифонические разделы, насыщенные тонкой контрапунктической работой, контрастируют с гомофонной средней частью, в которой преобладает развитие мелодической линии с аккомпанементом.

Развернутую четырехтактовую тему фуги, изложенную в унисон в партии фортепиано, можно разделить на 2 элемента: первый двухтакт построен на кантонской мелодии «Летний гром», а второй – на новом материале, произрастающим из этой темы. Чэнь развивает мелодию при помощи прихотливой ритмики и характерной для национальной инструментальной традиции мелизматике. Характер первоисточника меняется: мелодия звучит в пятидольном метре и медленном темпе. Диапазон остается прежним. Второй элемент темы «вырастает» из заключительной ритмической фигуры первого (группа шестнадцатых длительностей с

пунктирным ритмом). Сложный размер дает автору возможность создать ощущение импровизационности. Композитор смещает сильную долю такта, тем самым при помощи синкоп «запутывая» слушателя, и «обыгрывая» прием различными ритмическими сочетаниями. Группировка долей в теме также далека от традиционных европейских вариантов деления такта в размере 5/4 на 2+3 или 3+2. Чэнь всячески избегает привычных вариантов группировки при помощи синкоп, таким образом любая доля на слух может оказаться «сильной».

Рис.50. Трио «Мелодии моего дома». Вторая часть. Тема фуги.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the piano (Pno.) and includes a tempo marking of 60 and a dynamic marking of *mp*. It features a complex rhythmic pattern in 5/4 time with slurs and accents. The second system shows the violin (Vln.) part with a dynamic marking of *(8va)* and the piano part continuing with similar rhythmic patterns.

Проведение ответа квинтой выше Чэнь поручает скрипке (5-8 тт.), при этом композитор полностью меняет ритм первого сегмента и расширяет его масштабы с двух тактов до трех. Подобный метод работы с материалом приводит к тому, что тема идентифицируется лишь благодаря узнаваемому облику ее второго сегмента.

Далее тема проходит у виолончели (9-12 тт.), и вновь в первом элементе темы оригинал едва угадывается, поскольку звуки первоисточника

разбросаны по разным октавам, в то время как второй элемент точно повторяет первоисточник. Текучесть развертывания темы в партиях скрипки и виолончели, а также фрагментированное проведение материала в партии фортепиано создают впечатление импровизации, характерной для кантонской музыки, синтезированной со сложным полифоническим развитием западноевропейской формы фуги.

Разработка контрастирует крайним частям гомофонным складом фактуры: струнные проводят темы «Летний гром» и «Скачущие лошади» под аккомпанемент гамиольного ритма фортепиано, а затем они «меняются местами» - фортепиано озвучивает темы песен в сопровождении струнных. Отметим, что гамиольный ритм не встречается в кантонской музыке и отражает влияние западных приемов письма. Реприза возвращает основную тему фуги и ее полифоническое развитие.

Несмотря на то, что в этой пьесе Чэнь придерживается западной классической традиции, касающейся точной фиксации материала в нотном тексте, она также пытается воссоздать импровизационный колорит китайской национальной музыки, проявляющий себя в строении темы, фактуре, ритмической организации. Ритмическое варьирование первоисточников, каждый раз возникающих в новом облике, придает музыке кантонский характер. В строгой форме фуги присутствует национальное начало: метрическая неопределенность приводит к автономности и самостоятельности развития каждой инструментальной партии, так что фактура складывается скорее из одновременного развертывания трех монологических линий, нежели из голосов, вступающих в диалог между собой (лишь средняя часть обладает строгой метрикой).

Финал («Счастье») написан в жанре *regretium mobile* и отличается краткостью: вступление, основной раздел и кода. Вступление открывается стремительными пассажами у солирующего фортепиано, внутри которых скрыта мелодия «Гонки на лодке-драконе».

Рис. 51. Трио «Мелодии моего дома». Третья часть. Вступление.

Liguty ♩ = 133-144

Чэнь обращается с оригиналом весьма свободно: тема-первоисточник «рассыпана» в фактуре (третья доля второго такта, первая доля третьего такта, вторая и четвертая доли четвертого такта и первая и третья доли шестого такта). Пассаж продолжается октавой выше и подводит к звучанию мелодии «Гонки» у струнных.

Рис. 52. Трио «Мелодии моего дома». Третья часть. Тт. 19-23.

Таким образом, фрагменты темы-первоисточника «встроены» в пассажи тридцатьвторыми у фортепиано на протяжении всей части. Благодаря однородности ритма тема становится неузнаваемой, целостное проведение мелодии обнаруживаем только у струнных.

Последовательное повторение мотива в разных разделах формы позволяет достичь яркой праздничной кульминации в конце сочинения.

Итак, Чэнь И тонко и изобретательно работает с национальными театральными традициями. Композитор обращается к Пекинской опере *цзинцзюй*: использует характерные ритмотембровые и интонационные обороты, приемы декламации и звукоизвлечения в вокальной музыке, цитирует известные в Китае оперные мелодии, имитирует тембры и ритмы паттернов *логуцин* ансамбля Пекинской оперы. Знакомит западного слушателя с мелодикой кантонской оперы *юэцзюй*, и кантонской музыкой, которую развивает по законам западноевропейской сонатной формы и фуги. Ориентальное начало органично сочетается у Чэнь с применением классических западных форм, репетитивной техники, ограниченной алеаторики, приема метрической переакцентуации - смещения оstinатной фразы относительно тактовой черты - встречающегося в неофольклорных сочинениях любимого Чэнь И.Ф. Стравинского.

ГЛАВА III

Особенности китайской традиционной музыки в творчестве Чэнь И

3.1. Фольклорный мелос и принципы его ладовой организации

Главным индикатором национального начала в музыке Чэнь И является фольклор. В годы обучения в Центральной консерватории Пекина Чэнь участвовала в многочисленных фольклорных экспедициях, связанных с поездками в отдаленные провинции страны с целью изучения особенностей национальных народных песен, их точной фиксации и последующей расшифровки. Композитору удалось познакомиться с мелосом более чем 20 малых народностей страны.

Чэнь работает с фольклорным материалом практически во всех своих сочинениях: цитирует (точно и свободно), стилизует, обращается к его ладовым, метроритмическим и тембровым характеристикам.

Основным ладом китайской традиционной музыки народности *хань* является пентатоника. В представлении китайцев ступени лада соотносятся «с пятью стихиями природы, эмоциями, внутренними органами, видами животных, рангами социальной иерархии и т.д.»²¹³. В китайской теории с древних времен²¹⁴ сложилась своя классификация пентатонных ладов, в которых каждая из ступеней может выполнять роль ладового устоя:

гун-лад - 1 тон + 1 тон + 1 ½ тона + 1 тон

шан-лад - 1 тон + 1 ½ тона + 1 тон + 1 ½ тона

цзюэ-лад - 1 ½ тона + 1 тон + 1 ½ тона + 1 тон

чжи-лад - 1 тон + 1 ½ тона + 1 тон + 1 тон

юй-лад - 1 ½ тона + 1 тон + 1 тон + 1 ½ тона

²¹³ Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5 т. Т. 6 (дополнительный): Искусство. М.: Восточная литература, 2010. -1031с. С. 330.

²¹⁴ У Ген-Ир в учебном пособии «История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония)» указывает, что «наиболее ранняя и законченная концепция теории китайских ладов содержится в трактате известного историка и ученого-энциклопедиста Сыма Цянь (ок. 145г. – 86г. до н.э.) «Шицзи» («Исторические записки»)). У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2011. 544 с. С. 192.

Пентатонная система ладовой организации, безусловно, не единственная из бытующих в китайской народной музыке, однако именно она стала своеобразным знаком национальной музыкальной культуры. Большинство фольклорных источников, отобранных Чэнь, можно охарактеризовать как пентатонные. Ярким примером наглядной демонстрации пентатонной системы является хор «Вплоть до Журавлиной башни» («Up to the Crane Tower», 1999) из цикла «Китайские поэмы» для шести детских хоров а саррелла (девочки) в пяти частях. Чтобы помочь американским детям разобраться в пятиступенных ладах Чэнь уже в первом номере цикла последовательно озвучивает все лады от звука *d* в восходящих триолях пентатонных гаммах, символизирующих непрерывное движение Желтой реки Хуанхэ.

- Ре цзюэ-лад *d f g b c*
- Ре шан-лад *d e g a c*
- Ре юй-лад *d f g a c*
- Ре чжи-лад *d e g a h*
- Ре гун-лад *d e fis a h*

Рис. 53. Хор «Вплоть до Журавлиной башни». Тт. 1-4.

Любимый жанр Чэнь, проходящий через все ее творчество и ставший своего рода «визитной карточкой» композитора - жанр *бабань*. Это китайский

традиционный фольклорный жанр²¹⁵, много веков передававшийся устно из поколения в поколение. Впервые он был письменно зафиксирован Жун Чжайем в «Музыкальной книге для струнных инструментов» (1814). *Бабань* был очень популярен в Китае и в каждом регионе приобретал оригинальные черты. Варианты заметно различались по метроритму, темпу, продолжительности, мелодическим контурам и инструментовке. Чэнь И опирается на вариант *лао бабань* («древний бабань»), бытовавший в южной провинции Цзяннань и исполнявшийся ансамблем традиционных струнных и духовых инструментов – *сычжу*. *Бабань* легла в основу более тысячи пьес в китайской ансамблевой музыке. Исследователи относят *бабань* к числу наиболее популярных *цюйтай* – традиционных формул-клише, известных мелодий, взятых за структурную основу ансамблевых композиций.

Чэнь называет первую строку «темой *бабань*» и часто использует ее начальный мотив в своих сочинениях.

Рис.54. Тема *бабань*.

²¹⁵ Китайские музыковеды рассматривают *бабань* как жанр, в то время как с точки зрения европейской терминологии речь скорее идет о традиционных мелодических и ритмических формулах.

	Phrase 大板	Number of Beats 板数	Grouping 乐逗
	1	8	3+2+3=8
	2	8	3+2+3=8
	3	8	4+4=8
 Reverse Golden Section	4	8	3+2+3=8
 Golden Section Additional beats	5	12	3+2+3+4=12
	6	8	4+4=8
	7	8	5+3=8
	8	8	4+4=8

«Тема *бабань*» - b b es as ges - содержит интервалы ч.5, ч.4 и б.2, свидетельствующие о ее принадлежности к пентатонике (*бабань* можно отнести к соль-бемоль гун-ладу ges-as-b-des-es). Кроме того, в ней заложен скрытый нисходящий поступенный ход – b as ges, который Чэнь часто украшает, вплетая в него другие звуки, но прежде всего, композитор опирается на оригинал, открывающийся нисходящим скачком на квинту вниз²¹⁶.

Наиболее ярким воплощением «темы *бабань*» стала одноименная пьеса для фортепиано соло (1999)²¹⁷. Композиция написана в вариационной форме, характерной для китайской народной инструментальной музыки («тема» и три

²¹⁶ См. об этом: Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. С. 134.

²¹⁷ К «теме *бабань*» композитор обращается во многих своих сочинениях, в частности, в Концерте для фортепиано с оркестром, октете «Блеск» («Sparkle», 1992), концерте «Золотая флейта» для флейты с оркестром («The Golden Flute», 1997) и в четвертой части концерта для фортепиано с оркестром «Четыре духа» (2016).

вариации). Сочинение открывается проведением трех начальных мелодических фраз *бабань* на *fortissimo* (b b es as ges; des es ges; es ges ges b as): первая фраза, украшенная форшлагами, акцентировано звучит в верхнем регистре в октавном удвоении, вторая проходит в басу, третья «скрыта» в арпеджированных фигурациях в правой руке. Далее фольклорная мелодия повторяется в свободном импровизационном ключе, с пассажами, имитирующими перебор струн на *цине*²¹⁸.

Рис.55. «Бабань» для фортепиано соло. Тема.

Две первых вариации (В и С) близки «теме» и не контрастны между собой.

Рис. 56. «Бабань» для фортепиано соло. Первая вариация. В.

²¹⁸ См. об этом: Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. С. 136.

Вторая вариация. С.

Третья вариация (D) существенно расширена благодаря развернутой кульминации. В предисловии к изданию пьесы Чэнь И отмечает, что «тема бабань» развивается на протяжении всех разделов в разных темпах, с привлечением различных исполнительских техник и добавлением украшений на опорных тонах мелодии²¹⁹.

²¹⁹ Chen Yi. Ba Ban. For piano. Theodore Presser Company, 2006. Score. 15 с.

Отметим, что связующие разделы между вариациями Чэнь строит по контрасту на двенадцатитоновом материале, который контрапунктически соединяет с «темой *бабань*» в кульминации третьей вариации и синтезирующей коде: «Двенадцатитоновый ряд в основном генерирует фоновый материал, фигурации, и редко «выходит на поверхность» в качестве ведущей интонационной идеи»²²⁰. Также фразы *бабань* сопоставляются с так называемой «темой Чэнь И» (авторское название). Как и *бабань* она выполняет функцию своего рода «музыкальной подписи» Чэнь – б.2-м.2-ч.4-м.3 и часто встречается в сочинениях композитора.

Рис.57. «Бабань» для фортепиано соло. Тт. 177-180.



В пьесе «Времена года» национальный музыкальный колорит также воплощен, прежде всего, посредством свободного цитирования *бабань*. Фольклорный первоисточник пронизывает весь материал сочинения, вплетаясь в музыкальную ткань в виде отдельных пентатонных интонаций и целых фраз. В разделе А («Весна») «тема *бабань*» звучит у труб с сурдиной, затем проходит у гобоев и английского рожка на фоне быстрых репетитивных арпеджированных фигураций в исполнении ксилофона, *glissando* арфы и

²²⁰ Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. С. 137.

контрабаса, тремоло струнных. Образы дождя и размытого горизонта первой поэмы Су Ши воссоздаются при помощи красочной звуковой палитры. Легкое, мерцающее звучание ксилофона автор уподобляет акварельному пейзажу, передающему настроение безмятежности и покоя.

Рис.58. Времена года. Весна. Тт. 5-14. Партии духовых и ударных инструментов.

The image displays a musical score for woodwinds and percussion. The woodwind section includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.), with a Bass Trombone (B. Tbn.) and Tuba part. The percussion section includes Timpani (Timp.), four types of Percussion (Perc. 1-4), and Harp (Hp.). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The woodwind parts feature various dynamics such as *mf*, *ff*, and *pp*, along with performance instructions like *con sord. (straight)* and *acc.*. The percussion parts include specific patterns for Vibraphone, Maracas, Xylophone, and Snare Drum, with dynamics ranging from *p* to *pp*. The Harp part features a tremolo effect with dynamics *ff* and *f*. The score is presented on a page with a decorative wavy border on the right side.

1
2
Hn.
3
4
1
2
Tpt.
3
Tbn. 1
2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4

12 **4** **6** **4**
 Picc.
 Fl. 1
 Fl. 2
 3
 Ob. 1
 2
 Ob. 3
 E. Hn.
 B♭ Cl. 1
 2
 B♭ Cl. 3
 B. Cl.
 Bsn. 1
 2
 Bsn. 3
 C. Bsn.

Раздел В («Лето») резко контрастирует яркостью оркестровых красок, насыщенной динамикой, широким диапазоном развития мелодической линии и плотностью фактуры, в результате волна нарастания приводит к мощному tutti. Резкий кластер в низком регистре у медных, деревянных духовых и ударных инструментов знаменует первую кульминацию сочинения. Нисходящая линия в исполнении струнных инструментов в унисон приводит

к виртуозной экспрессивной каденции скрипки solo. Появление лирически окрашенной «темы бабаны» у флейт и гобоев символизирует зеркальную гладь озера, в котором отражается небо.

Рис.59. Времена года. Лето. Тт. 105-112.

29

The image displays a page of a musical score for 'The Seasons: Summer' (T. 105-112). The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Oboe 3 (Ob. 3), English Horn (E. Hrn.), Timpani (Timp.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score begins at measure 105. The Flute part features a prominent melodic line with dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *sf*. The Oboe parts have a similar melodic character. The Harp part includes the instruction 'bow a high cym. laid on the top' and dynamic markings like *mp* and *ped. gliss.*. The string parts (Violins, Viola, and Cello) are marked with *mp* and *con sord.*. A 'Tutti' section is indicated by a box above the string staves, with dynamics ranging from *mp* to *sf*. The score is written in a standard musical notation with various articulations and dynamics.

This musical score shows the string parts for measures 129-132. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music features long, sustained notes with dynamic markings such as *mf* and *pp*. There are also some performance instructions in Russian, like "(трисольная) (P) gliss up".

Разделы С и D («Осень») построены на проведении *бабань* у солирующих инструментов: мелодия активно развивается, транспонируется и «перекрашивается» в различные тембровые цвета, поочередно проходя у скрипки solo, высоких деревянных духовых и струнных инструментов. В разделе D мелодика *бабань* продолжает обогащаться, варьироваться и обростать характерно национальной орнаментикой. Возможно, так Чэнь рисует изменчивость облика горы Лушань, вечно скрывающейся в тумане.

Рис.60. Времена года. Осень. Тт. 129-132. Партии струнных инструментов.

This musical score shows the woodwind parts for measures 149-152. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *fp*. There are also some performance instructions in Russian, like "cresc" and "sfz".

Рис.61. Времена года. Осень. Тт. 149-152. *Бабань* в партии духовых.

149

Выразительная многослойная фактура последнего раздела Е («Зима») со стремительными гаммообразными взлетами струнных и деревянных духовых вызывает ассоциации с волнами, холодным ветром и порывами дождя, описанными в четвертом эпитафе. По степени эмоционального накала, мощным репликам меди на fortissimo и насыщенному кульминационному звучанию tutti «Зима» отчасти корреспондирует с частью В («Лето»). Интонации «темы бабень» проходят у всех групп оркестра, сообщая разделу репризную функцию в пьесе.

Творческое преломление национальных китайских традиций помогло Чэнь И представить восточный взгляд на смену времен года. Автор обратился к древнейшим религиозно-философским учениям о круговороте природы, к классической утонченной пейзажной лирике поэтов династии Сун, и старинному фольклорному жанру *бабень*, избегая прямых ассоциаций и навязчивой программности. Границы разделов завуалированы, размыты, поэтические эпитафы неоднозначны, «тема бабень» «рассеяна», скрыта в музыкальной ткани сочинения, «спрятана» в метrorитмической структуре. Автор сознательно выводит на первый план живое дыхание природы, постепенные, порой едва заметные переходы из одного состояния в иное, из

инь в *ян* и из *ян* в *инь*, подчеркивает прорастание противоположностей друг в друге, предопределяющее мировую Гармонию.

В трио «*Нин*» («*Ning*», 2001) для скрипки, виолончели и *pipa* известная народная песня «Жасмин» выступает символом китайского народа. Название произведения выражено иероглифом «宁» («*Нин*») – это одно из обозначений столицы Китая времён Второй мировой войны – города Наньцзин (Нанкин), дословный перевод иероглифа означает «мир, покой». Несмотря на столь гармоничное название, пьеса написана в память о страшных трагических событиях – Нанкинской резне 1937 - 1938 годов.

Вторжение японской армии на территорию Китая Чэнь выражает посредством столкновения двух тем - фольклорной пентатонной песни «Жасмин» провинции Цзянсу (гун-лад от до – C D E G A), выражающей боль и страдания китайского народа и авторской темы, написанной в японском ладу и символизирующей агрессию и жестокость захватчиков. Тема «Жасмин» проводится свободно, как правило, фрагментарно (3-4-х нотные фразы), варьируется, неуловимо рассеивается в фактуре и пронизывает отдельными интонациями всю музыкальную ткань, появляясь в разных регистрах²²¹.

Рис. 62. Тема песни Жасмин (茉莉花).

²²¹ К народной песне «Жасмин» Чэнь обратилась и в своем хоровом творчестве: в шестой песне из Сборника китайских народных песен (A Set Of Chinese Folk Songs. 10 песен для смешанного хора, 1994). В хоровой версии композитор интенсивно варьирует мелодию оригинала, а мелизматика и скользящие тоны помогают воспроизвести особенности фольклорного исполнения.

Образ врага²²² характеризует тема, построенная на основе японского лада *хон кумои* A B D E F и выражающая острый конфликт. Тема резко контрастирует китайской песне напряженным характером звучания, выраженными диссонантными созвучиями малой секунды и тритона. Она также подвергается различным трансформациям – структурным, интонационным, регистровым.

В сочинении можно выделить три раздела: первый погружает слушателей в мрачную, гнетущую атмосферу народного бедствия. Ощущение ужаса от происходящих событий, неумолимо надвигающейся катастрофы передают взволнованные *glissando*, жесткие удары смычком по корпусу (сонорные эффекты) и струнам инструментов (прием *con legno*). Второй раздел символизирует рыдания по погибшим, страдания народа от жестокости захватчиков, беспомощность людей перед лицом зла и насилия. Третий раздел

²²² Чэнь И уже обращалась к японскому фольклору в сочинении «Сакура, сакура» (1994).

рисует жизнь после катастрофы. Здесь мелодия песни «Жасмин» звучит более ярко и целостно, обертоны струнных словно расширяют звуковое пространство: перед слушателями предстает картина звенящей тишины после погрома. Возникающая в самом конце тема «Жасмин» напоминает постепенно исчезающий плач-причитание. Создаётся ощущение пропитанного дымом воздуха, Чэнь рисует картину ада на земле.

В первом разделе сочинения в основном используется музыкальный материал японской темы. Интонационный план этого раздела примечателен наличием большого количества диссонирующих, режущих слух интервалов, которые олицетворяют собой образ врага. Раздел открывается трагическим монологом виолончели, звучащим как человеческий голос, срывающийся на крик. Во 2-3 тактах «угадываются» ключевые интонации темы «Жасмин». В 13 такте появляется вторая тема – она представлена акцентированными интонациями тритона (a-es) и далее звуками японского лада – d-e-b-f-a в триольном движении.

Рис.63. Нин. Первый раздел. Тт. 1-17.

陈怡
CHEN Yi
(2001)

♩. 56 tragically

Образ дополняют «грозные» glissando и резкие стучащие штрихи у *pipa*:

Рис.64. Нин. Первый раздел. Тт.18-20.

Далее начинается наступательное неумолимое движение шестнадцатыми, рисующее образ входящего в город врага, уничтожающего все на своем пути.

Вся музыкальная ткань построена на диссонансах и хроматике, произрастающих из японской темы в условиях непрерывной оstinатности.

Рис.65. Нин. Первый раздел. Тт.27-29.

Острые тритоны (с-fis) проникают и в партию *пина*

Рис.66. Нин. Первый раздел. Тт.42-45.

Появляющаяся в конце первого раздела (тт.50-51) у виолончели мелодия «Жасмин» меняет характер звучания, приобретая угрожающие черты японской темы.

Рис. 67. Нин. Первый раздел. Тт.49-51.

Musical score for measures 49-62. The score is for Violin (Vln.), Pipa, and Violoncello (Vcl.). Measure 49 is marked with a box containing the number 49. The Violin part starts with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a dynamic of *ff*. The Pipa part has a *ff* dynamic. The Violoncello part has a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Во втором разделе автор продолжает активно развивать темы: Чэнь обращается к полифоническим приемам письма, соединению самостоятельных контрапунктических линий. В такте 60 у виолончели искаженно звучит мелодия «Жасмин», далее ее сменяют «японские» тритоновые интонации (тт. 61-62). Они же доминируют и в партии *pipa* (тт. 62-64), вступающей в контрапункте.

Рис.68. Нин. Первый раздел. Тт.59-71.

Musical score for measures 59-71. The score is for Violin (Vln.), Pipa, and Violoncello (Vcl.). Measure 59 is marked with a box containing the number 59 and a *(d.)* marking. The Violin part has a *mf* dynamic. The Pipa part has a *mf* dynamic. The Violoncello part has a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image displays three systems of musical notation for a string ensemble consisting of Violin (Vla.), Pipa, and Violoncello (Vcl.).

- System 1 (Measures 63-65):** Shows the beginning of a section. The Violin part features a melodic line with slurs and accents. The Pipa part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Violoncello part provides a bass line with slurs and accents.
- System 2 (Measures 66-68):** Continues the musical development. The Violin part has a more active melodic line. The Pipa part shows a dense rhythmic texture. The Violoncello part maintains a steady accompaniment.
- System 3 (Measures 69-71):** Shows further melodic and rhythmic complexity. The Violin part has long slurs. The Pipa part continues its rhythmic pattern. The Violoncello part has a more active role with slurs and accents.

Противостояние европейских инструментов и *pipa* обостряется в тт. 82-89, когда варьированному изложению китайской темы у *pipa* противопоставляются жесткие интонации японской темы у скрипки и виолончели.

Рис.69. Нин. Первый раздел. Тт.42-96.

Следующая волна развития второго раздела связана с изложением китайской песни «Жасмин» у виолончели в трансформированном, «искаженном» виде. Отдельные интонации проходят у скрипки и *pipa*.

Третий раздел открывается сумрачным звучанием обеих тем, словно окутывающих слушателей тьмой. Город замер после катастрофы. Регистровое отдаление голосов друг от друга создает ощущение опустошенного пространства, картины после нашествия. Наконец, скрипка и виолончель вступают с мелодией песни «Жасмин» - самым развернутым и полным проведением темы во всем сочинении в плавном триольном изложении.

Рис.70. Нин. Третий раздел. Тт. 166-174.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves: Violin (Vln.), Flute (Fl.), and Violoncello (Vcl.).

- System 1 (Measures 166-168):** The Violin staff begins with measure 166, marked with a double bar line and a box containing the number 166. The tempo marking *piu mosso* is placed above the staff. The Flute staff has a dotted line indicating a rest. The Violoncello staff contains rhythmic accompaniment with triplets and slurs.
- System 2 (Measures 169-171):** The Violin staff continues with melodic lines. The Flute staff has a dotted line. The Violoncello staff continues with rhythmic accompaniment.
- System 3 (Measures 172-174):** The Violin staff continues with melodic lines. The Flute staff has a dotted line. The Violoncello staff continues with rhythmic accompaniment.

Фразы песни рассредоточены и проходят не подряд, а прерываясь интонационным материалом японской темы.

Рис.71. Нин. Третий раздел. Тт. 181-186.



Заключительные glissando создают ощущение «бесплотности» звучания и олицетворяют души миллионов погибших, «рыдающих на небесах».

Таким образом, образная и интонационная драматургия сочинения построена на противопоставлении двух контрастных тем – пентатонной китайской песни «Жасмин» и темы Чэнь И, написанной в японском ладу *хон кумои*. Отличие тем на уровне интервального состава - мягкие большие секунды и малые терции китайской темы и напряженные тритоновые и малосекундовые интонации японской позволяют композитору сталкивать в процессе развития музыкального материала не столько сами темы, сколько заимствованные из них интонационные комплексы, делает возможной взаимодействие тем, активную интонационную работу по горизонтали и по вертикали.

Кроме *ханьского* фольклора, Чэнь очень часто обращалась к песням малых народов, населяющих Китай – *вань, яо, дун* (наиболее известный образец – пьеса для фортепиано «До Е»), *мяо* (горная песня народности *мяо* в сочинении «Гэ сюй» («Антифон»)), фольклору провинции Гуанчжоу (трио «Мелодии моего дома»). Элементы региональных танцев претворены в

«Китайской народной танцевальной сюите» для скрипки с оркестром («Chinese Folk Dance Suite» for violin and orchestra, 2000).

Особое место в творчестве Чэнь занимает фольклор ее родной провинции Гуандун. В кантонском фольклоре используются три основных звукоряда: *чжэнсянь*, *фаньсянь* и *ифань*²²³. *Чжэнсянь* переводится как «обычная, стандартная струна». Опорным тоном в этом ладу является *g*: это связано с особенностями настройки солирующего инструмента *гаоху* (g-d). Шкала *чжэнсяня* - G A C D E – соответствует пентатонному ладу *чжи*²²⁴, который обычно звучит в ярких, оживленных пьесах.



При использовании звукоряда *фаньсянь* («обратная струна») *гаоху* перестраивается на звуки с-g. Этот звукоряд можно услышать во многих фольклорных и авторских пьесах, по звучанию он совпадает с ионийским ладом европейской музыки (G A H C D E Fis G). Пэн Чэн, в своем диссертационном исследовании «Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века»²²⁵ называет лады с аналогичной структурой *ся-чжи* и рассматривает их как пентатонику (*гун*-лад) с двумя дополнительными тонами – *цин-цзюе* (IV ступень) и *бянь-гун* (VII ступень).

²²³ Jones, Stephen. Folk Music of China: Living Instrumental Traditions. P. 112-113.

²²⁴ О традиционных пентатонных ладах китайской музыки см. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония).

²²⁵ Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века». Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2011. – 301 с.



Звукоряд *ифань* самый «экзотичный» для западного слуха, он включает в себя звуки тритона - *h* и *f* и потому звучит более напряженно G H C D F G. Кроме того, в соответствии с натуральной системой настройки инструмента, *h* звучит ниже темперированного варианта, а *f* – выше, таким образом отчасти приближаясь к звучанию лада *чжэнсянь*. *Ифань* как правило встречается в пьесах трагического содержания²²⁶. Звукоряд *ифань* можно записать следующим образом:



В трех темах трио «Мелодии моего дома», избранных Чэнь И, «Летний гром» опирается на звукоряд *чжэнсянь*, «Гонки на лодке-драконе» - на звукоряды *чжэнсянь* и *ифань*, в то время как тема «Скачущие лошади» строится в соответствии со звукорядом *ифань*.

Рис.72. Летний гром.



В основе ладовой организации пьесы Янь Лаоле «Летний гром» лежит гексатоника G A H C D E (*гун*-лад с добавочным тоном *цин-цзюе*), вобравший

²²⁶ Чжао, Юйси. 赵浴希.论中国民族音乐中的特殊调式.音乐大观, 2012(6):28-29. [Особые лады в китайской народной музыке] // Цзинань, Величие музыкального искусства, 2012. № 6. С. 28-29.

I. Introduction

Lively ♩ = 76

В теме фуги из второй части мелодия «Летний гром» звучит в шестиступенном ладу от D – D E Fis G A H (зун-лад с добавочным тоном *цин-цзюе*).

Рис.75. Трио «Мелодии моего дома». Вторая часть. Тема фуги.

Тема «Гонки на лодке-драконе» появляется в финале в семиступенном ладу *цин-шан* от Fis (Fis Gis Ais H Cis Dis E).

Рис. 76. Трио «Мелодии моего дома». Третья часть. Тт. 19-23.



Рис. 77. Скачущие лошади.



Кантонская мелодия «Скачущие лошади» Хэ Лутина построена на основе гексатоники G H C D E F, вобравшей в себя лад *ифань* G H C D F. Наиболее ярко мелодия звучит в первой части трио в теме побочной партии в шестиступенном ладу от h, но меняет свою ладовую окраску: вместо опоры на тетракорд G_{is} F_{is} E D_{is}, автор подчеркивает целотоновую основу фразы - G_{is} F_{is} E D.

Рис.78. Трио «Мелодии моего дома». Первая часть. Побочная партия.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 23. The Violin part is in the treble clef with a key signature of one flat. The Viola part is in the bass clef and includes a 'pizz.' (pizzicato) marking. The Piano part is written on a grand staff (bass and treble clefs) and includes a '(loco)' marking and a forte 'f' dynamic. A double bar line is present at the top left of the page.

В сочинении «Гэ Сюй» («Антифон», 1994) для камерного оркестра Чэнь также обращается к фольклору малых народов. Слово *гэ сюй* означает жанр вокальной музыки, распространенный среди представителей малой народности Китая – *чжуан* (провинция Гуанси на юге страны). Во время празднования китайского Нового года (по лунному календарю), или праздника середины осени (*чжунцзюцзе*) в чжуанских селах было принято собираться всем вместе за деревней и петь лирические песни – сольные и хоровые, в частности, антифонные. В антифонном пении две хоровые группы, или солист и хор, или солисты импровизировали в куплетной форме: исполнители садились друг против друга и соревновались между собой в стихосложении и умении петь. Яркую сцену, свидетельницей которой была сама Чэнь И во время одной из фольклорных экспедиций, автор описывает в предисловии к партитуре. Она вдохновила композитора на сочинение столь радостной, жизнеутверждающей по характеру пьесы²²⁷.

²²⁷ Еще одним стимулом к созданию сочинения послужил концерт афроамериканского танцевального коллектива: Чэнь вдохновила энергия движений и остигатные барабанные ритмы сопровождавшего танец ансамбля. В результате специально для «Антифона» была написана каденция для группы ударных

В основе сочинения лежат три народные мелодии, характеризующие различные культуры национальных меньшинств Китая, проживающих на юге страны. Первой в пьесе появляется мелодия горной песни (*фэй гэ*) народности *мяо* (провинция Гуйчжоу), второй – инструментальная фольклорная тема, исполняемая на *шуансяо* - парной бамбуковой флейте, распространенной в искусстве народности *буи*, проживающей в провинции Гуйчжоу, третьей – *тяююэ* – песенно-танцевальный жанр, исполняемый девушками народности *и* в провинции Юньнань.

Горная песня *мяо* включает в себя четыре мелодических построения с одинаковыми начальными фразами (в последнем проведении при идентичном интонационном наполнении меняется метроритм). Второе и четвертое проведения завершаются одинаковым нисходящим интонационным ходом. Ликующий характер мелодии придает движение по звукам большого трезвучия от *g*, в окончаниях второй и четвертой строк перекрашенное в одноименное малое трезвучие.

Образуется четырехзвучный лад G H (B) D E, в основе которого лежит движение по терциям G H D, характерное для южного фольклора Китая.

Рис. 79. Горная песня *фэй гэ*.



инструментов. См. об этом: John de Clef Pineiro. An Interview with Chen Yi. Цит. по: Xin, Guo. Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms: Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi. P. 82.

Опора на трезвучие делает мелодию удобной для исполнения на западных инструментах. Чэнь И вуалирует интонационную простоту и прямолинейность первоисточника, усложняя его причудливой хроматикой и изысканной сложной ритмикой. Тема проходит в высоком регистре в партии первых скрипок и обрастает орнаментикой (тт. 3-5), приносящей хроматические интонации и ходы на тритон, что делает фольклорный источник практически неузнаваемым. Трансформируется лад: автор берет за основу версию мелодии на основе малого трезвучия G B D E, транспонирует и дополняет ее. В итоге образуется ангемитонный пятиступенный звукоряд C^{is} E F^{is} G^{is} A^{is} с подчеркнута тритоновой интонацией.

Рис.80. Гэ Сюй. Партия первой скрипки. Тт. 1-5.



В 11 такте добавляется тон Н.

Рис.81. Гэ Сюй. Партия первой скрипки. Тт. 11-13.



Китайский колорит выражен в приеме *glissando* (т.2), подражающем исполнению на *эрху*. В отличие от первоисточника Чэнь прибегает к использованию синкоп, вуалирующих сильные доли в размере 4/4. Таким образом, избранный фольклорный материал подвергается существенным изменениям – ладовым, интонационным, метроритмическим.

Вторая фольклорная тема – инструментальный наигрыш – обладает двумя характерными чертами. Во-первых, он исполняется на парной бамбуковой флейте *шуансяо* (*шуан* – два, *сяо* – продольная флейта) и потому является двухголосным, гетерофонным по своему складу. Во-вторых, диапазон мелодии ограничен интервалом увеличенной кварты – F G A H, оба голоса движутся по целым тонам лада *чжэн-шэн* (лидийской шкалы) с добавочным тоном *бянь-чжи*, подчеркивая интервалы большой секунды и

тритона. Поскольку исполнитель играет одновременно двумя руками, то в процессе музицирования оказываются задействованы только второй, третий и четвертый пальцы, таким образом, интонационные возможности инструмента ограничены, и темп исполняемой музыки достаточно сдержанный. Напряженные большесекундовые и тритоновые интонации связывают тему наигрыша на *шуансяо* с предыдущей мелодией горной песни *фэй гэ* - обе характеризуют фольклор южной народности *мяо*.

Рис.82. Первоисточник. Наигрыш на *шуансяо*.



Национальный колорит сохраняется и при звучании этой мелодии у западных духовых инструментов. В сочинении Чэнь И тема поручена валторне, которая проводит ее в среднем регистре, наиболее ярко выявляющем сильный «металлический» тембр. Эффект от мелизматических украшений оригинала усиливается за счет *glissando*, благодаря которому звуки соединяются скользящими интонациями.

Рис.83. Гэ Сюй. Партия 1 и 2 валторны. Тт. 24-29.



Диссонантная интонация тритона фактурно подчеркивается по горизонтали и вертикали у четырех валторн in F в имитационных переключках. Кроме того, в процессе развития по вертикали образуется интервал малой секунды, приносящий напряженное звучание.

Рис.84. Гэ Сюй. Партия четырех валторн. Тт. 31-35.



Фанфарная мелодия песни *тяююэ* движется исключительно по звукам большого квартсектаккорда от а. Близкая по характеру и ладовой структуре горной песне *фэй гэ* народности *мяо*, эта мелодия выдержана в одном диапазоне, ритме и темпе. Живой и активный характер песни создается при помощи непрерывного движения по большому квартсектаккорду, ритмической остинатности и прихотливому мелодическому варьированию на первых трех долях каждого такта с неизменным завершающим оборотом на последних двух долях такта.

Рис.85. Песня *тяююэ* (запись Чэнь И).



Тема проходит в пьесе Чэнь И по очереди у струнных, деревянных духовых и медных духовых инструментов в трехзвучном олигатонном ладу E A Cis. Постоянное чередование трех звуков оригинальной мелодии предоставляет автору множество возможностей для их комбинирования.

Рис.86. Гэ Сьюй. Тт. 67-70. Тема звучит у альты, а также октавой выше у флейт, первых и вторых скрипок.

The image displays a musical score for the piece 'Gai Xueyi' (T. 67-70). The score is written in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 144. It features a complex orchestration with multiple staves. The top section shows the first system of staves, including strings and woodwinds, with a dynamic marking of *f*. The middle section shows the second system of staves, which are mostly empty, indicating rests for those instruments. The bottom section shows the third system of staves, including woodwinds and strings, with a dynamic marking of *mp* and a section labeled '(Clappers)'. The score is written in a key signature of one flat and a time signature of 3/4.

При явном мелодическом варьировании, ритмический рисунок сохраняется неизменным. Опора исключительно на интонации трехзвучного «первичного» (по Ф. Рубцову) лада позволяет автору объединять горную песню *фэй гэ* народности *мяо* с песней *тяююэ* народности *и*.

Рис.87. Гэ Сюй. Схема соединения в вертикально-подвижном контрапункте горной песни *фэй гэ* с песней *тяююэ*. Верхняя строка - партии гобоев, кларнетов и валторн, нижняя строка – партии альтов, первых и вторых скрипок, первых и вторых флейт. В верхнем пласте звучит песня *тяююэ*, в нижнем - горная песня. Тт. 71-74.

Для того, чтобы провести две темы в контрапункте автор меняет метр песни *тяююэ* с 5-дольного на 4-дольный.

Рис.88. Гэ Сюй. Партии труб и первых скрипок. Тт. 81-85.

Таким образом, Чэнь И расширяет границы наиболее часто встречающихся в творчестве китайских композиторов пентатонных фольклорных образцов и обращается к музыкальному искусству этнических меньшинств (преимущественно южных регионов Китая), насыщенному примерами необычной ладовой организации.

Интерес к ладам китайской народной музыки, наполненным напряженными тритоновыми интонациями, находим в кантате «Китайские мифы» («Chinese Myths Cantata», 1996) – мультимедийном действе для большого симфонического оркестра и хора, сопровождаемом хореографией, световой драматургией и компьютерной графикой. Грандиозность замысла обусловлена космологической темой сочинения: первая часть рисует сотворение мира мифическим первым человеком Паньгу²²⁸, вторая часть – сотворение из глины людей богиней Нюйва, прародительницей человечества, третья часть посвящена легенде о вечной, не знающей преград любви Пастуха (Нюлан) и Ткачихи (Чжинюй).

В начале первой части «Сотворение мира Паньгу»: «Паньгу отделяет небо от земли» композитор рисует образ первозданного хаоса Хуньдунь (мифологическое существо). О хаосе возвещает солист (бас), декламирующий текст на английском языке. В основе реплики баса лежит мелодия народности *яо* провинции Гуанси. Чэнь услышала и записала ее во время одной из «полевых» фольклорных экспедиций по Китаю в 1980 году – в период учебы в Центральной консерватории Пекина. Выбор обусловил текст песни: она как раз повествует о разделении неба и земли мифическим первочеловеком Паньгу. Тема народной песни основана на тритоновой интонации E B (тритон – типичная интонация местного фольклора), завершающейся нисходящим хроматическим ходом E Es D. Показательна выразительная «волна», озвучивающая имя хаоса Хуньдунь – восходящий и нисходящий ход на тритон – рисунок мелодии имитирует диалект *яо* (восходящий второй тон китайского языка - слог «Хунь» уравнивается нисходящим четвертым тоном – слог «Дунь»). Выбор тритоновых интонаций соприкасается также с традицией музыкальной характеристики хаоса в европейской музыке и уходит вглубь

²²⁸ К национальной космологической концепции сотворения мира обращался еще один представитель Новой волны и ученик У Цзюцзяна Сюй Чанцзюнь. Ему принадлежит Концерт для хуцинь и оркестра народных инструментов «Гимн Первочеловеку-Паньгу» (2002).

Подобные напевы, которые могут звучать с разными словами, называют песни «Фэньцзегэ» («分节歌»). В 85 такте к хоровой трудовой песне добавляется клич «Линхаоцзы» («领号子») – сольная трудовая песня в исполнении контртенора²²⁹. Обратим внимание, что солист вступает с ноты *dis*, образуя тем самым диссонантный интервал малой секунды с партией хора. Свободно-импровизационная, полная синкоп и мелизматичности песня «Линхаоцзы» образует контрапункт с четкой маршеобразной хоровой песней. При этом обе они пронизаны интонациями тритона.

Рис.91. Кантата «Китайские мифы». Первая часть. Тт. 85-88.

²²⁹ Контртенор озвучивает слоги, не несущие смысловой нагрузки. Этот прием можно назвать типичным для хоровой музыки Чэнь И: в аранжировках народных песен такого рода слоги указывают на диалект и географическое происхождение песни, ее жанр; часто слоги представляют собой просто возгласы или имитацию звучания традиционных ударных инструментов. Как правило, обилие фонетических слогов характеризует как раз жанр *хаоцзы* (трудовых песен), связанный с ритмической координацией совместных усилий в процессе труда.

C.T. Solo
 C.T. (3 singers)
 T.
 Bar.
 B.

ei yi yo
 bei ven na go rises bei earhya di go grows lo fu hea-ven na go rises hen ei bei earhya di go grows lo ha
 hea ven na go rises bei earhya di go grows lo ha hea-ven na go rises hen ei bei earhya di go grows lo ha
 bei ye sha o di bei yesha o di bei ye sha o di bei
 bei ye sha o di bei yesha o di bei ye sha o di bei

Тритоновый клич «Линхаоцзы» возвращается в третьей части «Пастух и Ткачиха» в партии тромбонов, символизируя злую волю небесного императора, разлучающего свою дочь Чжинюй с любимым мужем.

Рис.92. Кантата «Китайские мифы». Третья часть. Партии медных духовых.

Hns. 1-2
 Hns. 3-4
 Trpt. 1-2
 Trbs. 1-2
 B.Trb.

ff gliss. up -5° -14°

Таким образом, Чэнь свободно и разнообразно работает с фольклорным материалом, часто цитируя его в своих произведениях. Композитор избегает традиционных для китайской музыки аранжировок (переложения мы находим только в хоровой музыке а саррелла), предпочитая «пропитывать» музыкальную ткань отдельными характерными интонациями, узнаваемыми фразами известных в Китае образцов народного искусства, активно меняет, трансформирует исходные первоисточники, заставляя по-новому звучать в контексте современных языковых средств. Возможно, исключительная привязанность Чэнь к национальному фольклору разных жанров и

исторических периодов обусловлена многолетним отрывом от родной среды и вместе с тем осознанием неразрывной связи с культурными корнями, питающими ее музыку.

Чэнь не ограничивает себя пентатонным фольклором, активно обращаясь к вокальному и инструментальному творчеству разных этнических народностей Китая. Особенно ярко эта тенденция проявляет себя на уровне ладовой организации: кроме пятиступенных ладов, ставших знаком китайской традиционной музыки, композитор часто работает и с другими ладовыми образованиями, в частности, с архаичными «малонотными» олиготонными ладами, ладами с тритоновой основой, что, несомненно, расширяет представление западного слушателя о китайской музыке.

Свободная работа с национальным материалом позволяет Чэнь И следовать тенденциям современного музыкального искусства: так, напряженные тритоновые интонации, заимствованные из фольклорных источников, вписываются в диссонантную, часто атональную или даже двенадцатитоновую музыкальную ткань произведений композитора, «растворяются» в ней, с другой стороны, автор выделяет чистые натуральные краски народных песен и наигрышей, сопоставляя их с острым хроматическим материалом по принципу контраста.

3.2. Принципы метроритмической организации традиционной музыки ши фань ло гу и жанра бабань

Национальное начало ярко проявило себя в творчестве Чэнь и на уровне метроритмической организации. Особенно интенсивно автор обращается к двум истокам: метроритмическим принципам жанра *бабань* и ритмотембровым особенностям ансамбля ударных инструментов *ши фань ло гу*.

Ансамбль гонгов и барабанов *ши фань ло гу* уходит своими корнями в древние инструментальные традиции китайского национального музыкального искусства. В переводе с китайского языка – «*ши*» означает

десять, «фань» - много, «ло» - гонги и «гу» - барабаны. Так в Китае называли традиционную музыку для ударных инструментов, зародившуюся в период правления династии Мин и уже в XVI веке широко распространенную на юго-востоке страны, в районе Цзяннань, в городах Сучжоу, Исин (округ Уси провинции Цзянсу).

Ши фань ло гу прошел долгий путь эволюции. Ансамбль выступал во время календарных праздников (например, праздника весны и середины осени)²³⁰, участвовал в различных храмовых торжествах, военных парадах, был неотъемлемой частью аккомпанемента Пекинской оперы (*логуцин*²³¹ – игра на гонгах и барабанах). Существует несколько его разновидностей: с включением только ударных инструментария (гонги, барабаны, тарелки); ударных инструментов и инструментария из других групп (традиционные струнные и деревянные духовые инструменты (прежде всего бамбуковая флейта *ди*) выступают вместе с ударными)²³².

К участникам *ши фань ло гу* относятся большие и малые гонги, многочисленные национальные разновидности больших и малых барабанов, древние храмовые инструменты, например, большая и малая деревянные рыбы. Огромное значение имеет не только тембр инструмента, но также сила звукоизвлечения, применяемая исполнителем в зависимости от художественных задач. Для ритуальной практики характерны сильные удары по центральной части гонгов и барабанов, а также по краю, либо по поверхности между центром и краем инструмента. Точно рассчитанный удар предопределяет тесситуру звучания: высота звука, издаваемая, различными частями гонга или барабана, не одинакова. Серединная часть инструмента продуцирует более низкий тон, а края – высокий. Профессиональный музыкант всегда учитывает эту особенность в процессе игры. Во время

²³⁰ Праздник середины осени – праздник полной луны, приходится на пятнадцатый день восьмого месяца (полнолуние) по китайскому календарю, что примерно соответствует второй половине сентября. Традиционное угощение – лунные пряники юэбин.

²³¹ Li, Rugu. *The Soul of Beijing Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. 335 p.

²³² См. об этом: Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. С. 120.

исполнения участники ансамбля используют технику одинарных, двойных, глухих ударов, ударов через паузу, с нажатием, дробь. Мембрана большого барабана позволяет менять силу звука, варьируя ее от очень слабой до весьма мощной.

Не менее важной характеристикой оказывается способ звукоизвлечения: колотушка при игре на большом гонге, трение пальцами левой руки о край гонга и удары деревянной колотушкой в процессе музицирования на малом гонге; удары руками или колотушкой при игре на барабанах, удары двумя деревянными палочками при игре на больших барабанах; удары молоточком по малой деревянной рыбе.

Партии гонгов и барабанов весьма сложны в ритмическом отношении. В основе ансамблевого музицирования *ши фань ло гу* лежит остигатное повторение метроритмических паттернов ямбической структуры, как правило, с нечетным количеством ударов - один, три, пять, семь. Ключевую роль играет соотношение сильных и слабых долей: при любом их количестве сильная доля всегда будет замыкать ритмическую последовательность слабых долей.

Схема *ши фань ло гу*

1	X	“一”：一音，相当于 1/4 拍；
3	<u>X X</u> X	“三”：三音，合成二拍，相当于 2/4 拍；
5	<u>X X</u> <u>X X</u> X	“五”：五音，合成三拍，相当于 3/4 拍；
7	<u>X X</u> <u>X X</u> <u>X X</u> X	“七”：七音，合成四拍，相当于 4/4 拍。

1. однодольный ритмический паттерн, состоящий из одного удара $\overset{>}{x}$;
3. трехзвучный ямбический паттерн $\overset{>}{x} \overset{>}{x} | \overset{>}{x}$;
5. пятизвучный паттерн $\overset{>}{x} \overset{>}{x} \overset{>}{x} \overset{>}{x} | \overset{>}{x}$;
7. семизвучный паттерн $\overset{>}{x} \overset{>}{x} \overset{>}{x} \overset{>}{x} \overset{>}{x} \overset{>}{x} | \overset{>}{x}$;

Независимо от количества слабых долей, предшествующих заключительной сильной доле, они всегда будут «легче», короче финального звука (как восьмые длительности в европейской системе метроритма соотносятся с четвертными длительностями).

Как правило, чаще всего встречаются следующие принципы чередования паттернов с различным количеством долей:

1. последовательное увеличение количества ударов: 1,3,5,7.
2. последовательное уменьшение количества ударов: 7,5,3,1.
3. объединение первых двух типов - зеркальный тип структуры: 1,3,5,7,5,3,1; 7,5,3,1,3,5,7.

В практике музицирования можно найти и свободные, смешанные варианты – 1735, 5371 и т.д.

В основе паттернов *ши фань ло гу* лежат принципы арифметической прогрессии. Регламентируется не только метроритмическое наполнение паттерна, но и его тембровая окраска, например, заключительная сильная доля часто выделяется новым тембром.

Приведем в пример принцип «*ши ба лю сы эр*» («десять, восемь, шесть, четыре, два»), связанный не только с последовательным вычитанием количества долей в остигато повторяющемся паттерне, но и с его тембровым «перекрашиванием». Также часто встречается в практике «*юй хэ ба*» («сумма всегда равна восьми»).

Схема «Юй хэ ба».

А	В	固定部分
$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{七七} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} - \\ \text{七} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} - \\ \text{七} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{七} \end{array}}$	$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{扎} \end{array}}$	$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{勺各} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{勺丈} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{丈} \end{array}}$
$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{内内} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} - \\ \text{内} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{内} \end{array}}$	$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{扎扎} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{扎} \end{array}}$	$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{勺各} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{勺丈} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{丈} \end{array}}$
$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{同同} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{同} \end{array}}$	$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{扎扎} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} - \\ \text{扎} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{扎} \end{array}}$	$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{勺各} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{勺丈} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{丈} \end{array}}$
$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{王} \end{array}}$	$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{扎扎} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} - \\ \text{扎} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} - \\ \text{扎} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{扎} \end{array}}$	$\overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{勺各} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{勺丈} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{丈丈} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{扎扎} \end{array}} \quad \overbrace{\begin{array}{c} > \\ \text{丈} \end{array}}$

В представленной схеме паузы не фиксируются. Схему следует читать слева направо строку за строкой, не учитывая пробелы между нотами.

Итак, «основные средства выразительности в *ши фань ло гу* – ритм и тембр, таким образом, музицирование фольклорного ансамбля строится на

ритмо-тембровом тематизме, что сделало его очень актуальным и привлекательным для современных китайских композиторов»²³³.

Влияние традиций ансамбля гонгов и барабанов можно найти в сочинениях многих китайских музыкантов (Второй струнный квартет Ло Чжунжуна яркий тому пример). Богатая тембровая палитра *ши фань ло гу* интересно представлена в Концерте для ударных инструментов Чэнь И. Автор опирается на западный тип симфонического оркестра: партитура написана для 2 флейт, флейты-пикколо, 3 гобоев, 3 кларнетов, 2 фаготов, 4 валторн, 3 труб, 3 тромбонов, тубы, 3 ударных и струнных (здесь Чэнь указывает необходимый минимум исполнителей). Китайский колорит древнего ансамбля наиболее ярко проявляет себя в звучании национальных ударных инструментов - гонгов, барабанов и тарелок. Это не единственное обращение Чэнь к тембрам ударных: отметим сольную пьесу для маримбы «*Цзин маримба*» (2010), «Китайские басни» для *эрху*, *пина*, виолончели и ударных (2002), «Древние танцы» для *пина* и ударных (2006), «Статуэтки династии Хань» для скрипки, кларнета, саксофона, контрабаса, фортепиано и ударных (2006) и Септет для *эрху*, *пина*, ударных и квартета саксофонов (2008).

В концерт Чэнь включила огромный состав ударных. В него вошли сольные инструменты, на которых играет солист: вибрафон, ксилофон, маримба, бар чаймс²³⁴, поющая чаша, китайские тарелки, пекинские гонги, средний гонг, большой гонг, тамтам, японская высокая деревянная коробочка, темпл-блоки (5), китайские том-томы (5) и *дагу* - китайский большой деревянный барабан. В списке инструментов рядом с китайскими тарелками, пекинскими гонгами, средним и большим гонгами, а также *дагу* композитор указал размер каждого из них. Таким образом, к ударным с нефиксированной

²³³ Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. С. 126.

²³⁴ Бар чаймс – ударный музыкальный инструмент, родственник традиционному азиатскому ветряному колокольчику. Был введен в обиход американским перкуссионистом Марком Стивенсом, в честь которого получил оригинальное название *mark tree*, широко распространенное на Западе. В России принято оперировать термином бар чаймс. Металлические трубочки разной длины, из которых составлен инструмент, звучат от соприкосновения друг с другом. Музыкант приводит их в движение (восходящее или нисходящее) рукой или металлической палочкой. Трубочки не настраиваются, но чаще всего разница в высоте соседних сегментов примерно равна полутону.

высотой звука Чэнь добавляет три инструмента с фиксированной высотой - вибрафон, ксилофон и маримбу, которые создают мелодические линии на протяжении всего концерта.

Кроме того, Чэнь выписывает отдельно три группы ударных инструментов, выставляя рядом с каждой из них ремарку «со смычком». Группа I: литавры (4), пекинский гонг, высоко подвешенная тарелка. Группа II: китайские тарелки, пэнлин²³⁵ (ручные колокольчики), подвешенная тарелка, крэш²³⁶, гонги, деревянные коробочки (5), малый барабан, том-томы (3). Группа III: пекинские гонги (2), кроталы, подвешенная тарелка, тамтам, темпл-блоки (3), клавиес-палочки, большой барабан.

Насыщенный разнообразными тембрами саунд концерта вызывает самые непосредственные ассоциации с национальной традицией *ши фань ло гу*. В первую очередь, за счет активного использования барабанов. Чэнь И включает в оркестровый состав инструменты разного размера – малый барабан (*сяогу*) и большой барабан (*дагу*). *Дагу* является одним из самых репрезентативных китайских ударных инструментов, отражающих дух древней национальной музыки *ши фань ло гу*. Много веков он играл ведущую роль в торжественных религиозных и светских обрядах: сакральных церемониях и семейных торжествах (например, свадьбах). Во время традиционных праздников большие группы музыкантов-мужчин прикрепляли барабаны к поясу и двигались с ними в танце или марше, озвучивая общий паттерн – многократно повторяющийся ритмический рисунок.

Чэнь фиксирует в партитуре способ исполнения на инструменте: знак «X» означает, что ударять следует по деревянному корпусу. Чередование игры по центру и краю мембраны барабана напрямую связано с изменениями динамики - *piano* и *forte*. В программе к сочинению композитор отмечает: «Когда вступает весь оркестр, исполнители на *дагу* бьют по центру и краю

²³⁵ Пэнлин (ручные колокольчики) или пэнчжун (ударные колокольчики) - пара небольших чашеобразных колокольчиков из меди или латуни, соединенных верёвкой и издающих звук при ударе друг о друга. Инструмент с нефиксированной высотой звука.

²³⁶ Тип тарелок, являющийся стандартной частью большинства ударных установок.

мембраны и перекачивают инструмент рукой по деревянному корпусу, в типично китайском исполнительском стиле»²³⁷.

Тарелки широко применялись в придворной, сценической и танцевальной музыке со времен династии Сун. Их звук - чистый и яркий - часто можно было услышать в сочетании с пекинскими гонгами для выражения праздничной атмосферы. Пример такого диалога инструментов находим в начале третьей части концерта. Большие гонги в основном используются для создания торжественного характера музыки, однако по контрасту могут звучать и приглушенно.

Рис.93. Концерт для ударных инструментов. Третья часть. Партии ударных инструментов. Тт. 1-15.

The image shows a musical score for Percussion Concerto, Part 3, measures 1-15. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) features Solo Percussion (C. Cym), Percussion 1 (P. Gong), Percussion 2, and Percussion 3 (beating a clave on B.D.). The second system (measures 9-15) features Solo Perc. (L. Gong), Perc. 1, Perc. 2 (C. Cym), and Perc. 3. Dynamics include mf, sfz, and f.

²³⁷ Chen, Yi. Percussion Concerto. Score. P.1.

Пекинские гонги, с их высоким звенящим тембром, репрезентируют художественные и музыкальные традиции Китая. Этим инструментам часто поручают ритмические украшения. Как и в ансамбле *ши фань ло гу* гонги (наряду с барабанами) выступают тембровым ядром концерта, активно проявляя себя на протяжении всего сочинения.

Также Чэнь И опирается на группу деревянных ударных инструментов, которая изначально была неотъемлемой частью буддийских церемоний в Китае, сопровождала пение гимнов, мантр, чтение молитв в храме и создавала монотонное фоновое звучание. В конце второй части композитор обращается к национальной религиозной традиции, подражая музыкальной части буддийского обряда посредством игры на темпл-блоках.

Рис.94. Концерт для ударных инструментов. Вторая часть. Партии ударных инструментов. Тт. 65-77.

Первая часть открывается интродукцией, в которой гудящие выдержанные звуки на *piano* у тамтама, большого гонга и среднего гонга погружают слушателя в мистериальную атмосферу. Процесс развития отмечен динамическим нарастанием, приводящим к вступлению пекинского гонга и других ударных инструментов, выстраивающих многопластовую полиритмическую фактуру.

Рис.95. Концерт для ударных инструментов. Первая часть. Партии ударных инструментов. Тт. 13-30.

После резкого замедления темпа мы слышим большой барабан *дагу*. Композитор «подготавливает» появление каждого «нового» ударного инструмента, вступающего с самостоятельной темой, подобно тому, как это происходит в практике музицирования ансамбля *ши фань ло гу*.

Рис.96. Концерт для ударных инструментов. Первая часть. Партии ударных инструментов. Тт. 37-48.

The image shows a musical score for percussion instruments, divided into two systems. The first system includes Solo Perc., Perc.1 (Timp), Perc.2, and Perc.3 (Bass Drum). The second system includes Solo Perc., Perc.1 (P.Gong), Perc.2 (C.Cyms), and Perc.3 (S.Cym). The score features various dynamics (mp, mf, p) and articulations (tr, sfz).

Таким образом, Чэнь И полно и разнообразно использует арсенал выразительных средств китайского ансамбля ударных инструментов *ши фань ло гу*. Автор отсылает слушателя и к традиции ансамбля Пекинской оперы *логуцин*, с присущим ему небольшим составом и огромной ролью ударных, и к ритуальной практике буддийских церемоний, с остиаточно-монотонным звучанием гонгов и деревянных инструментов, «настраивавших» монахов на медитацию, и к полнозвучной и яркой версии звучания, типичной для народных празднеств и военных парадов, вобравшей в себя все многообразие ударных тембров.

Метроритмические закономерности оstinатных паттернов *ши фань ло* обнаруживаем в финале трио «Мелодии моего дома». Впервые семидольный ямбический паттерн появляется в тт. 44-45 в партии виолончели и повторяется в дальнейшем в том же ритме с небольшими изменениями.

Рис.97. Трио «Мелодии моего дома». Третья часть. Тт. 44-45.

Еще один пример находим в кульминационной зоне финала. Семидольный паттерн строится по принципу чередования следующих ритмических групп шестнадцатых длительностей: 5-3-7.

Рис.98. Трио «Мелодии моего дома». Третья часть. Тт. 112. Паттерн 5-3-7 в партии скрипки.



Количество долей в паттернах варьируется. Например, в тт. 112-131 паттерны чередуются следующим образом: 5-3-7, 5-7, 9, 5, 5-3-7, 5-7, 9, 5, 5-3-7. В тт. 138 и 146 в партии виолончели проходят паттерны 5-3-7. В т. 157 девятидольный паттерн встречается в каждом втором такте пять раз, затем начинает сокращаться до пяти долей и проходит дважды в такте 165. В конце части в т. 169 ударная заключительная доля паттерна исчезает. На смену приходят ритмические последовательности шестнадцатых нот у струнных, построенные по арифметическому принципу последовательного вычитания долей: 8-7-6-5-4-3-2-1 с кластерами фортепиано, отделяющими паттерны друг от друга.

Рис.99. Трио «Мелодии моего дома». Третья часть. Тт. 169-172.

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of two staves with rhythmic patterns. The second system features a violin staff with a melodic line and a piano staff with a bass line marked '8vb' and 'fz'. The third system includes violin, viola, and piano staves with complex rhythmic patterns and dynamics like 'fz'.

В финале автор уподобляет струнные инструменты ударным тембрам ансамбля *ши фань ло гу*. На первый план выходит ритмическое начало, строго организованное при помощи логики оstinатных варьирующихся паттернов, заимствованных из китайской национальной традиции музицирования.

Обращение к приемам *ши фань ло гу* именно в финале не случайно, поскольку в основе тематизма третьей части лежит мелодия «Гонки на лодке-драконе». Ансамбль ударных инструментов *ши фань ло гу* был неотъемлемым участником китайского праздника дуаньбу (праздника драконовых лодок).

Еще одним неиссякаемым источником вдохновения для Чэнь И стал жанр *бабань*. *Бабань* в переводе значит «восемь ударов», поэтому главный метроритмический и структурный индикатор жанра связан с «делением на восемь»: 8 долей, 8 фраз или 8 разделов. Возможно, композитора привлекла

общность *бабань* и популярного паттерна *ши фань ло гу* - «юй хэ ба» («сумма всегда равна восьми»).

Бабань содержит 8 строк по 8 долей (4+4, 5+3 или 3+2+3), 5 строка – кульминация в точке золотого сечения – расширена до 12 долей (3+2+3+4). По признанию композитора, ее привлекли идеальные пропорции фольклорного первоисточника²³⁸.

Схема «Бабань».

Phrase	Group	Beat
1	3-beat group 2-beat group 3-beat group	3+2+3 = 8
2	3-beat group 2-beat group 3-beat group	3+2+3 = 8
3	4-beat group 4-beat group	4+4 = 8
4	3-beat group 2-beat group 3-beat group	3+2+3 = 8
5	3-beat group 2-beat group 3-beat group 4-beat group point of Golden Section	3+2+3+4 = 8+4 = 12
6	4-beat group 4-beat group	4+4 = 8
7	5-beat group 3-beat group	5+3 = 8
8	4-beat group 4-beat group	4+4 = 8

endings are the same

Чэнь свободно претворяет метроритмические принципы *бабань*, дополняет и комбинирует их. Например, в одноименной фортепианной пьесе «композитор

²³⁸ См. Wong, Hoi Yan. Recurrence as Identity in Chen Yi's Music // A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Philosophy in Music (Theory). The Chinese University of Hong Kong, 2007. 161 p.

сохраняет звуковысотную сторону оригинала, а в конце каждой фразы (ритмической группы) добавляет паузу. Так, оригинальная структура первой строки – 3+2+3 превращается у Чэнь в 3+(1)+2+(1)+3+(1)»²³⁹.

Рис.100. «Бабань» для фортепиано соло. Тт. 238-253. Кода.

The image shows a musical score for a piano solo piece titled 'Baban'. The score is divided into eight rhythmic groups, numbered 1 through 8. Each group is represented by a staff of music with notes and rests, and a corresponding line of rhythmic group labels below it. The labels consist of numbers and plus signs, indicating the duration of each note or rest. For example, group 1 has a label '3+' and group 2 has '3+(1)+2+(1)+3+(1)'. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for a piano solo, as indicated by the title.

Органичный синтез ритмических принципов *ши фань ло гу* и *бабань* обнаруживаем в сочинении «Ци» («Qi») для смешанного квартета - флейты, виолончели, ударных и фортепиано. В состав ударных входят: треугольник, высоко подвешенная тарелка, маленькие китайские колокольчики (1 пара), 4 гонга пекинской оперы, кроталы (полный набор), маракасы (1 пара), высокая деревянная коробочка, бонги (2), том-том, большой барабан, тамтам (гонг).

В этой пьесе композитор апеллирует к одному из важнейших понятий китайской философии – *ци* (жизненная субстанция, материальная природа). Исследователи отмечают, что в древнекитайской космологии исходное состояние Вселенной мыслилось как «изначальная пневма» (*юань ци*) и уподоблялось «хаосу» (*хуньдунь*), «Великому единому» (*тай и*), «Великому

²³⁹ Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. С. 135.

пределу» (*тайцзи*) и т.д. В ходе эволюции «изначальная пневма» разделилась на пневмы *инь* и *ян*, из которых затем возникли первичные образования, ставшие фундаментом для формирования вещей - *у* и подразделявшиеся на «земные» и «небесные». К первым относятся пять или шесть стихий (*син*), а ко вторым - пневмы (*ци*), которых также насчитывается пять или шесть и которые имеют варьирующиеся названия²⁴⁰.

В предисловии к квартету Чэнь И пишет: «"Ци" дословно переводится как «воздух», который является одной из четырех стихий природы. «Ци» подобно таинственному и неуловимому пространству света и воздуха в китайской живописи, похожа на безудержные эмоции, передаваемые через свободные "танцующие" линии чернил в каллиграфии стиля *куанцао*²⁴¹, долго накапливаемые и постоянно грозящие выплеснуться чувства и фантазии, схожие с лавиной»²⁴². Авторское представление о свободном потоке воздуха и каллиграфических символах стало частью музыкальной выразительности, которая отразила понимание *ци* как вечно существующей энергии, единой основе всего сущего.

Свободное развертывание материала, ощущение импровизационности изложения удивительным образом сочетаются со строгой организацией музыкальной ткани, прежде всего проявляющей себя в работе с ритмическими паттернами. Первый пример арифметического процесса вычитания долей находим в разделе В. В партии фортепиано (тт. 25-38) начинает развертываться репетитивное движение квинтолями по следующей схеме: 13-11-9-7-5-3-1. Циклы повторений остинатных паттернов отделены друг от друга септолями: 13 +1, 11 +1, 9 +1, 7 +1, 5 +1, 3 +1, 1 +1. Последовательное усечение исходной модели с нечетным количеством долей

²⁴⁰ См. об этом: Еремеев В.Е. Символы и числа «Книги перемен». 2-е изд. исп. и доп. Научно-издательский центр «Ладомир», 2005. 600 с.

²⁴¹ *Кунцао* («狂草») дословно переводится как «бешеная, неистовая скоропись без правил с произвольными сокращениями». Каллиграфический почерк *куанцао* трудно читать без специальной подготовки, поскольку в нем сливаются не только черты внутри иероглифов, но также соседние иероглифы. См. об этом: Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5 томах. Том.3. Литература. Язык и письменность. С. 657.

²⁴² Chen, Yi. «Qi» for Flute, Cello, Percussion, and Piano. USA: Theodore Presser Company, 1997. 20 p. P.2. Перевод с кит. Лю Суйя.

на две доли напоминает ритмические паттерны *ши фань ло гу*, построенные по аналогичному принципу 7-5-3-1.

Рис.101. Ци. Раздел В. Партия фортепиано. Тт. 25-38.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score is written in a key signature with one sharp (F#) and a common time signature (C). The measures are numbered 25 through 38. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also some performance markings such as '+' and '1' in a box. The bass clef staff has a dashed line with '8th' below it, indicating an octave transposition. The score concludes with a double bar line and a final chord in the treble clef staff.

Еще одно обращение к ритмической практике *ши фань ло гу* находим в партии виолончели (раздел D): она исполняет остинатные секстоли

шестнадцатыми длительностями (в сумме дающие четверть), но их соотношение более сложное, нежели было в партии фортепиано. Каждый паттерн включает в себя два тематических сегмента: начальный двухдольный и заключительный восьмидольный. В процессе повторения сначала подвергается «усечению» первый сегмент – он уменьшается с четырех до двух долей (4+8, 2+8), затем второй – он подвергается последовательному процессу вычитания долей (8-6-4-2) – 2+8, 2+6, 2+4, 2+2, 2. В отличие от фортепианного паттерна виолончельный содержит четное количество долей: это позволяет провести параллели с такой разновидностью *ши фань ло гу* как «*ши ба лю сы эр*» («десять, восемь, шесть, четыре, два»).

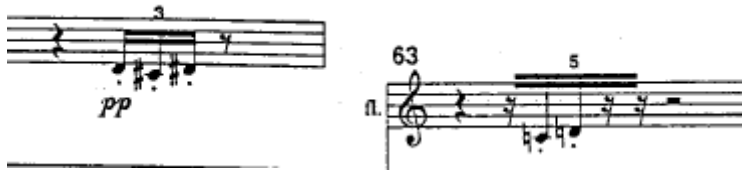
Рис.102. Ци. Раздел D. Партия виолончели. Тт. 39-52.

Также можно наблюдать перенесение принципов работы с паттернами на «микроуровень», связанный с усечением самой ритмоинтонационной модели: последовательное вычитание шестнадцатых 5-4-3-2.

Рис.103. Ци. Раздел E. Партия виолончели. Тт. 59-60.



Ци. Партия флейты. Тт. 62-63.



Неуклонное движение к кульминации связано в сочинении с приемом диминуирования - последовательного уменьшения длительностей в паттернах. Оstinатно повторяющаяся модель шестнадцатыми квинтолями в партии ударных инструментов звучит на фоне секстольных фигураций у фортепиано, затем инструмент «передает эстафету» флейте и виолончели, в то время, как в его партии появляются септолы. Тем самым формируется сложная полиритмическая вертикаль с одновременным звучанием квинтолей, секстолей и септолей.

Рис.104. Ци. Раздел F. Тт. 81-82.

В разделе G (т. 85) темп сдвигается – четверть предыдущего раздела приравнивается к двум четвертям следующего. Партии всех инструментов «настраиваются» на остинатное движение шестнадцатыми. Такое уплотнение ритма создаёт ощущение ещё большего ускорения и усиливает эффект накопления напряжения в музыке, связанный с подготовкой к мощной

кульминации. В разделе G (тт. 85-99) автор прибегает к метрическому варьированию трехдольной фразы, смещая ее относительно тактовой черты. Подобный метод развития можно охарактеризовать как прием метрической переакцентуации мотивов, часто встречающийся у Чэнь И, в частности, в фортепианной пьесе «Бабань» и в финале Концерта для ударных инструментов с оркестром.

Рис.105. Ци. Раздел G. Партия фортепиано. Тт. 85-90. Трехдольный паттерн проходит в правой руке.



Кроме преломления традиций *ши фань ло гу*, в этом сочинении автор обратился к метроритмической структуре *бабань*. Принципы группировки долей в партии ударных в разделе I соответствуют метроритмической структуре строк *бабань*: 3 + 2 + 3 (1, 2, 4 строки *бабань*), 4 + 4 (3, 6, 8 строки *бабань*), 3 + 2 + 3 + 4 (5 кульминационная строка *бабань*), 5 + 3 (7 строка *бабань*). Главная роль отведена ударным инструментам. Фразы отделены друг от друга восьмыми паузами.

Рис.106. Ци. Раздел I. Партия ударных. Тт. 117-126.



В разделе К (157-168) группировку *бабань* находим в партии фортепиано.

Рис.107. Ци. Раздел К. Партия фортепиано. Тт. 157-168.

The image displays a musical score for piano, measures 157-168. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Piano' (p). Above the staff, there are rhythmic groupings: || 3 + 2 + 3 | 3 + 2 + 3 | 4 + 4 | 3 + 2 + 3 | 3 +. Below the staff, there are further rhythmic groupings: 2 + 3 + 4 | 4 + 4 | 5 + 3 | 4 + 4 ||. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Dynamics include 'p' and 'p^{mo} -'. The piece ends with a double bar line.

Таким образом, Чэнь активно работает с тембровыми красками и метроритмическими паттернами *ши фань ло гу*, а также с ритмическими схемами *бабань*, что позволяет композитору организовывать масштабные разделы формы. Вкус к остигнутым паттернам со строгой числовой основой свидетельствует о рациональном подходе Чэнь к процессу сочинения и о стремлении к жесткому контролю за развитием музыкальной материи. При этом ярко выраженный национальный колорит (особенно в звучании ударных инструментов) естественным образом сочетается с характерно американской концепцией репетитивности, также базирующейся на выверенной математической логике и «просчитанности» ритма.

Неоднократно встречающийся в пьесах Чэнь прием смещения фразы относительно тактовой черты (метрической переакцентуации) напоминает не только о неофольклористских опусах И. Стравинского, но также о постминималистских операх американского композитора Ф. Гласса («Сатьяграха»).

Осознание важности архитектоники музыкального произведения, любовь к числовым пропорциям, выстраивание последовательного движения к кульминации в точке золотого сечения во многом предопределили отбор фольклорного материала в творчестве Чэнь.

3.3. Работа с тембрами традиционных китайских инструментов

Важнейшим средством воплощения национального начала в музыке выступает работа с тембрами. Чэнь активно обращается к национальному инструментарию (струнным, духовым, ударным инструментам), соединяет их с европейскими инструментами симфонического оркестра, тонко имитирует звучание китайских народных инструментов посредством приемов игры на западных инструментах. Все это необычайно обогащает звуковую палитру сочинений Чэнь, привносит неповторимый китайский колорит в ее музыку, написанную в разных жанрах и для разных составов.

Наиболее сложными и интересными примерами представляются произведения, предназначенные для традиционного европейского инструментария, но при этом вызывающие самые непосредственные ассоциации с аутентичным ансамблем китайских инструментов. Например, в пятичастной сюите «Звучание пяти» («Sound of the Five», 1998) для виолончели и струнного квартета автор воспроизводит тембры и особенности исполнения на китайских народных инструментах – *лушэне*, колокольчиках, *сяо*, *цин* и барабанах. В предисловии к партитуре Чэнь И объясняет конструкцию инструментов, технику звукоизвлечения на них и особенности бытования в музыкальной жизни Китая. Также композитор имитирует звучание национальных инструментов в пьесе «Романс сяо и цин» («Romance of Hsiao and Ch'In») для виолончели и фортепиано, в пьесе «Память» солирующая скрипка подражает звучанию эрху²⁴³.

²⁴³ Близкий Чэнь подход к интерпретации европейских инструментов в традиционном китайском духе находим в творчестве Чжоу Луна, в частности, в пьесе «Мелодия циня» для струнного квартета, имитирующего *гуцин*.

Композитор любит «играть» тембровыми красками, создавая несколько версий одного и того же сочинения для разных составов: к примеру, «Три багатели западного Китая» («Three Bagatelles from China West») существуют в разных редакциях – как дуэт для флейты и фортепиано, для флейты и гитары, для контрабаса и фортепиано, для скрипки и виолончели, для флейты и кларнета, и для китайских духовых инструментов *гуаньцзы*²⁴⁴ и *шэна*. Пьеса «Как во сне» («As in a Dream») сначала была создана для сопрано, скрипки и виолончели (1988), затем появилась версия для сопрано, *пипа* и *шэна* (1994).

К числу таких сочинений относится трио «Мелодии моего дома» для скрипки, виолончели и фортепиано, в котором Чэнь воспроизводит звучание кантонского ансамбля.

Исследователи выделяют два поколения кантонских традиционных коллективов²⁴⁵: первоначальный тип *у цзятоу* («пять участников»), также известный как «твердая смычковая группа» (название появилось в начале XX века), и более поздний – *у цзяньтоу* («пять инструментов») или «мягкая смычковая группа». Оба определения (*у цзятоу* и *у цзяньтоу*) можно интерпретировать как «пять составляющих, пять компонентов» или «квintет», при этом они не содержат указания на состав ансамбля.

Ранняя версия коллектива *у цзятоу* предполагала включение струнно-смычкового инструмента *тицинь*²⁴⁶, струнно-щипковых инструментов *эрсянь*²⁴⁷, *саньсянь*²⁴⁸ и *юэцинь*²⁴⁹ и духового инструмента *хэнсяо*²⁵⁰.

Следующее поколение ансамбля - *у цзяньтоу* - появилось в 1920-е годы, и получило новое имя, поскольку инструментальный состав в нем был совершенно иной. *У цзяньтоу* вобрало в себя струнно-смычковые

²⁴⁴ *Гуаньцзы* - древний язычковый музыкальный инструмент.

²⁴⁵ См. об этом: Xuelai, Wu. The Fusion of Cantonese Music with Western Composition Techniques: Tunes from My Home Trio for Violin, Cello, and Piano by Chen Yi.

²⁴⁶ *Тицинь* - струнный смычковый инструмент, известный со времен династии Мин. Стал широко известен после реконструкции Ян Чжунсюя и благодаря творчеству композитора Вэй Ляньфу. *Тицинь* в Китае также называют европейскую скрипку.

²⁴⁷ *Эрсянь* - двухструнный щипковый инструмент.

²⁴⁸ *Саньсянь* - трехструнный щипковый инструмент.

²⁴⁹ *Юэцинь* - четырехструнный щипковый инструмент, китайская лютя с круглым или восьмигранным корпусом, разновидность *жуаня*.

²⁵⁰ *Хэнсяо* – духовой инструмент, распространенный в провинции Гуандун.

инструменты *гаоху* и *эху*²⁵¹, струнно-щипковый инструмент *цинъцинъ*, китайские молоточковые цимбалы *янцинъ*²⁵² и духовой инструмент *дунсяо* («дырчатая сяо»)²⁵³.

Инструмент *гаоху* принадлежит к семейству *гуцинъ* – китайских двухструнных смычковых инструментов. Созданный шанхайским композитором Люй Вэньчэном (1898-1981)²⁵⁴ в 1920-х годах, он представляет собой разновидность *эрху* и является обязательным инструментом кантонских ансамблей. *Гаоху* внешне очень похож на *эрху*: имеет две струны, между которыми свободно скользит смычок, но его корпус меньше, а настройка на 4-5 тонов выше диапазона *эрху*, что придает звуку большую яркость и легкость. Техника исполнения также различна: если *эрху* располагают на левом колене, то *гаоху* удерживают между коленями.

Янцинъ - китайские цимбалы трапециевидной формы - играют роль дирижера в ансамбле. Обычно инструмент располагается в центре, и исполнитель на нем задает темп при помощи двух тонких бамбуковых молоточков. Родственник персидского сантура, *янцинъ* был привезен в Кантон во времена поздней династии Мин (1368–1644) и стал широко использоваться в китайской ансамблевой музыке, как на севере, так и на юге страны.

Цинъцинъ – струнный щипковый инструмент из семейства лютни с длинной деревянной шейкой. Лады *цинъцинъ* расположены так высоко, что пальцы исполнителя касаются струн, а не грифа инструмента. Эта настройка требует от музыканта большого мастерства, умения контролировать интонацию и тембр.

²⁵¹ Эху – китайский струнно-смычковый инструмент из семейства *гуцинъ* с корпусом из кокосового ореха, распространен в южных районах Китая.

²⁵² Янцинъ – китайский струнный музыкальный инструмент, звук из которого извлекается ударами бамбуковых молоточков. Трапециевидный корпус изготавливается из твердых пород дерева.

²⁵³ Дунсяо (или *наньсяо* - «южная сяо») – разновидность древней китайской продольной бамбуковой флейты *сяо*, возникла в эпоху династии Тан.

²⁵⁴ Люй Вэньчэн (1898-1981) – композитор, исполнитель, вокалист кантонской оперы. Родился в Гуандуне, вырос в Шанхае. В 1932 году переехал в Гонконг. Во время путешествия в Пекин, Тяньцзинь, Ухань и Гуанчжоу в 1926 году он преобразовал традиционный *эрху*, заменив шелковые струны на металлические, разместив инструмент между коленями и настроив его квинтой выше. Новый инструмент, известный как *юэху* или *гаоху*, вскоре стал обязательным участником кантонского ансамбля. Люй также разработал распространенный ныне стиль исполнения, используя высокие позиции и выразительное *portamento*. Он сочинил около 200 произведений для *гаоху*.

Дунсяо – единственный духовой инструмент в кантонском ансамбле.

Чэнь ориентируется на более «молодой» вариант ансамбля - у *цзяньтоу*. Она подробно выписывает в партитуре авторские указания, касающиеся характера звучания и артикуляции для адекватной исполнительской интерпретации ее сочинения. Струнные в первых двух частях преимущественно подражают звучанию *гаоху*, а в финале – ударным инструментам (остинатные звуки исполняются вниз смычком). Фортепиано выполняет в пьесе несколько ролей, вызывая ассоциации то со звучанием *янцин* и *цинцин*, то флейты *дунсяо* (финал). Ремарки Чэнь в основном направлены на создание национального колорита и воспроизведения особенностей звукоизвлечения, специфики тембра китайских традиционных инструментов в условиях исполнения европейским камерным трио.

Для эффекта звучания *гаоху* при игре на классических западных струнных инструментах Чэнь широко использует орнаментику и *portamento*: их применение обусловлено тональной природой китайского языка, в котором различные тоны в одном и том же слоге имеют разное значение. В медленных разделах орнаментальный рисунок включает в себя интонации скольжения, соединяющие ноты между собой и придающие музыке характерно-китайский колорит. В первой части струнные инструменты раскрывают все богатство своих выразительных возможностей, их звучание подчас воспроизводит особенности пения артистов кантонской оперы. Третья часть вносит резкий контраст ударной трактовкой струнных, исполняющих остинатные ритмические паттерны. Один из важных приемов – многократное акцентированное исполнение нот резко вниз от колодки к концу смычка. Имитацию ударных автор поручает мелодическим по своей природе инструментам, что свидетельствует не только о влиянии европейской культуры XX века, в частности, неофольклористских сочинений любимого Чэнь Б. Бартока, но и китайской академической традиции, в особенности Второго струнного квартета Ло Чжунжуна, применявшего схожие приемы

письма. Использование штриха *sul ponticello* в партии струнных в основном разделе финала имитирует звук тарелки из ансамбля ударных инструментов.

Рис.108. Трио «Мелодии моего дома». Третья часть. Тт. 37 и 44.



Янцзинь и *цинъцинъ*, тембру которых подражает фортепиано в первой части, обладают ясным и четким ударным звуком благодаря своей конструкции и диапазону, при этом *янцзинь* способен на мощное наполненное звучание при исполнении аккордов и арпеджио. В связи с этим Чэнь ограничила использование педали: пианист сам определяет, в каких фрагментах она будет звучать уместно и в соответствии с национальным стилем. Минимальное употребление педали позволяет сделать артикуляцию более отчетливой, а звучание прозрачным. Знак педали композитор выставляет лишь дважды на протяжении всей партитуры: в арпеджированных пассажах, где инструмент имитирует перебор струн *янцзиня* (вторая часть, тт. 14 и 69). Необходимость воспроизвести его ударный звук в низком регистре без педали Чэнь подчеркивает ремаркой “dry” «сухо» (тт. 15-21 и тт. 94-97). При переходе в высокий регистр автор выставляет штрих *staccato* (тт. 9-12). Избираемая Чэнь артикуляция направлена на создание ударных звуковых эффектов (быстрая атака звука и игра кончиками пальцев), при этом отрывистое звучание фортепиано контрастирует нежно-скользящим интонациям струнных.

Рис.109. Трио «Мелодии моего дома». Первая часть. Тт. 9-14.

The image shows a musical score for a Trio, consisting of Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 9 to 14, and the second system covers measures 15 to 20. The Violin and Viola parts are written in treble clef, and the Piano part is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano). The Piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, creating a shimmering effect.

Во второй части фортепиано подражает звучанию флейты *дунсяо*, но, когда тема фуги проходит у струнных, фортепиано «превращается» в легкий приглушенный *цинъцинъ*.

Неотъемлемая черта музицирования национального ансамбля Гуанчжоу - темповые сдвиги, тонко отражающие гибкость кантонской музыки. Так, в первой части в партии фортепиано при помощи диминуирования - последовательного измельчения длительностей - автор создает эффект постепенного ускорения темпа. Пассажи шестнадцатыми длительностями - сначала квинтолями, затем секстолями и септолями сменяет движение тридцатьвторыми.

Ключевую роль в создании аллюзий на звучание кантонского ансамбля играет фактура. Музыкальная ткань строится на переключках между струнными инструментами и фортепиано. В экспозиции и репризе сонатной формы первой части партии скрипки и виолончели в основном построены на проведении октав в унисон, в то время как фортепианный аккомпанемент

состоит из активных динамичных фраз тридцатьвторыми длительностями с большими скачками. В процессе развития унисонные октавы у струнных инструментов сменяются утонченной полифонизированной фактурой. Таким образом, благодаря избранным композитором приемам игры звучание трех западных инструментов начинает напоминать тембры гуандунского ансамбля.

Между тем, Чэнь также прибегает к смешанным составам, соединяя европейские и национальные инструменты (струнные, ударные), например, в сочинениях «Китайские сказки» («Chinese Fables», 2002) для *эрху*, *пина*, виолончели и ударных; «Нин» («Ning») для скрипки, виолончели и *пина* (2001); «Песня зимой» («Song In Winter») для флейты, *шэна*, фортепиано и ударных (1993).

Интереснейший пример смешения европейских и национальных инструментов представляет сюита «Хуцинь» для *хуцинь* и классического струнного квартета (двух скрипок, альты и виолончели). В каждой из трех частей Чэнь предлагает в качестве солирующего инструмента одну из разновидностей *хуцинь*: в первой части – *эрху*²⁵⁵, во второй – *чжуйху*²⁵⁶, в третьей – *цзинху*²⁵⁷. *Хуцинь* – один из самых распространенных инструментов в Китае. Двухструнный смычковый инструмент стал известен в стране в эпоху династии Юань (1271-1368). *Хуцинь* «представляет собой полый шестигранный (иногда восьмигранный или цилиндрический) бочонок, в боковую часть которого вставляется длинная стойка-шейка небольшого диаметра. На другом конце стойки находятся два колка, и струны протягиваются от колков к деке бочонка параллельно стойке. Смычок же находится между двумя струнами. Играют на хуцине сидя. Бочонок

²⁵⁵ *Эрху* – старинный китайский двухструнный смычковый инструмент, разновидность *хуцинь*. Смычок закреплен между двумя струнами, составляя с *эрху* единое целое.

²⁵⁶ *Чжуйху* - старинный китайский двухструнный смычковый инструмент.

²⁵⁷ *Цзинху* - старинный китайский смычковый инструмент, главный участник ансамбля Пекинской оперы. *Цзинху* «представляет собой полый цилиндрический корпус из цельного бамбука (диаметр около 6 см.), через который проходит узкая бамбуковая шейка в виде черенка. Передняя дека-мембрана изготавливается из змеиной кожи, которая на современных моделях иногда заменяется синтетической тканью, задняя сторона цилиндра открыта. Конский волос лукообразного бамбукового смычка продевается между двумя струнами, не соприкасаясь с шейкой. Общая длина инструмента - около 50 см. Его тембр можно охарактеризовать как фальцетно-пронзительный» //Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). Автореферат на соискание ученой степени канд. иск. М., 2011. 28 с. С.20.

инструмента ставится на колени так, чтобы стойка-шейка оказалась перпендикулярно к полу, т.е. параллельно к корпусу тела. Пальцы левой руки прижимают одновременно две струны к шейке, а правой проводят смычком по струнам непосредственно над бочонком»²⁵⁸.

Хуцинь можно назвать универсальным инструментом, встречающимся в сольной и ансамблевой музыке. Чэнь раскрывает в сюите его разнообразные выразительные возможности. В первой части солирует *эрху* с плавной мелодией, в то время как струнная группа подражает звучанию китайских ударных и струнно-щипковых инструментов. Во второй части *чжуйху* предстает в роли выразительного чтеца, декламирующего текст поэмы Су Ши. Струнная группа при этом создает атмосферу унылого, застывшего пейзажа. В третьей части солирующий *цзинху* «озвучивает» мелодическую линию китайской фразы – известный фразеологизм *цуй1 хао2 по1 мо4* – «размахивать кистью и брызгать тушью», что значит заниматься каллиграфическим письмом.

В основе первой части лежат две песенно-танцевальные темы, написанные в фольклорном стиле провинции Шэньси. Сначала проходит распевная диатоничная мелодия у первой скрипки и альты в унисонном изложении, типичном для ансамбля народных инструментов. Постепенно к ней добавляются лидийские, тритоновые в своей основе подголоски (т.8, вторая скрипка и альт), и хроматические пассажи (т.12, первая скрипка и виолончель).

Рис.110. Сюита «Хуцинь». Первая часть. Первая тема. Тт. 1-14.

²⁵⁸ У Ген Ир. История музыки Восточной Азии. С. 258-259.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. The first system shows Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello, with a box around a passage in the Violin II part labeled '全音阶' (Whole tone scale). The third system also includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello, with boxes around passages in Violin I and Cello labeled '半音阶' (Half tone scale) and '全音阶' (Whole tone scale) respectively.

Вторую тему с типично фольклорной орнаментикой и характерной для Чэнь переакцентуацией мотивов проводит эрху. Двухдольную мелодию автор записывает в трехдольном метре на фоне хроматических квинтолей и секстолей у струнных, эрху каноном вторит виолончель.

Рис.111. Сюита «Хуцинь». Первая часть. Вторая тема.

Эрху, *чжуйху* и *цзинху* представлены в сочинении в качестве солирующих инструментов, а струнная группа в основном играет роль фона (часто контрастного). Автор отмечала, что *эрху* озвучивает песенный по своей природе материал, в то время как струнный квартет часто подражает национальному ударному, либо струнно-щипковому инструментарию, контрастируя партии солиста. Особенно заметно это в средней части (тт. 45-55), где тематизм квартета напоминает переборы струн *цин*.

Рис.112. Сюита «Хуцинь». Первая часть. Средний раздел. Тт. 45-50.

This musical score shows five staves for string instruments. From top to bottom, they are labeled: Erhu, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Erhu part is mostly rests with some notes in the second and third measures. The Violin I and II parts feature intricate, fast-moving melodic lines with many slurs and accents. The Viola and Cello parts provide a rhythmic and harmonic foundation with more sustained notes and some melodic movement.

This musical score shows five staves for string instruments. From top to bottom, they are labeled: Erhu, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Erhu part is mostly rests. The Violin I part has a long, sweeping melodic line with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The Violin II and Viola parts have very active, rhythmic patterns. The Cello part has a more melodic line with some 'pizz.' markings.

Если в сюите «Хуцинь» Чэнь соединила европейские инструменты со старинными китайскими струнно-смычковыми, то в квартете «Ци» к западному инструментарию - флейте, виолончели, фортепиано автор добавляет ударные, приносящие неповторимый китайский колорит - маленькие китайские колокольчики, четыре гонга Пекинской оперы, кроталы (близкие по звучанию к китайской трещотке-кастаньете *пайбань*), большой барабан.

Все ударные инструменты этого сочинения можно по тембру разделить на три группы:

- 1) высокая деревянная коробочка, бонги, тамтам и маракасы - обладают сухим, приглушенным, быстро затухающим звуком, пригодны для исполнения быстрых ритмических паттернов.
- 2) греческий ударный инструмент кроталы, треугольник, высоко подвешенная тарелка и маленькие китайские колокольчики - обладают звонким тембром, более длительной реверберацией звука, чем у первой группы инструментов.
- 3) большой барабан, гонги (большой гонг *дало*, применяется в китайской традиционной театральной музыке и большой гонг *цзинло* - дословно переводится как «гонг из ансамбля Пекинской оперы»). Инструменты отличаются низким приглушённым тембром, продолжительным звуком и устойчивым резонансом.

Кроме этого, в сочинении «Ци» Чэнь применяет различные колористические эффекты с помощью разных методов исполнения на ударных инструментах. В результате тембры «собираются» в стройный и органичный ансамбль. Яркие звуки кроталов и треугольников хорошо смешиваются с верхними регистрами флейты и фортепиано, а приглушённый звук гонгов и барабанов удачно сочетается с тембром виолончели и низким регистром фортепиано.

Тему в основном проводят флейты и виолончели, часто на расстоянии двух октав, благодаря чему создаётся ощущение широкого пространства. Напомним, что игра в унисон – характерная черта национальной инструментальной музыки.

Рис.113. Ци. Тема у флейты и виолончели. Тт. 32-38.

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Violoncello (vc.). The score is in 4/4 time and consists of measures 32 through 38. The Flute part is in the upper register, and the Violoncello part is in the lower register, with the instruction '间隔两个八度' (interval of two octaves) written between the staves. The tempo is marked 'mp' (mezzo-piano). The score includes a first repeat sign and a double octave interval instruction '间隔两个八度'. The measures are numbered 32, 33, 34, 35, 36, 37, and 38. The Flute part starts with a first repeat sign and a double octave interval instruction '间隔两个八度'. The Violoncello part starts with a double octave interval instruction '间隔两个八度'. The score includes a first repeat sign and a double octave interval instruction '间隔两个八度'.

Ци. Тема у флейты и виолончели. Тт. 84-99.

第二次重叠 $\text{G} = 56$

84 85 86 87 88 89 90 91

Fl. *ff*

间隔一个八度

Vc. *ff*

92 93 94 95 96 97 98 99

Fl.

Vc.

В некоторых случаях композитор специально разделяет линии флейты, виолончели и фортепиано, выписывая между ними партию ударных с нефиксированной высотой звука.

Рис.114. Ци. Тт. 25-27.

25 26

ff

[small Chinese cymbals]

nuqle a sovnt pp

(dry sovnt)

8th

Особенно большую роль ударные инструменты играют в процессе движения к кульминации. Так, остигатные ритмические фигуры квинтолями в исполнении большого барабана и бонго (с т.71) подводят к кульминационной точке, где вступает паттерн высокого том-тома.

Рис.115. Ци. Тт. 72-74.

Ци. Тт. 85-87.

Еще один наглядный пример – подготовка генеральной кульминации в тт. 100 – 129. Автор вновь опирается на тембровые краски ударных инструментов – это большой барабан, гонги, тарелки и фортепиано в низком регистре, которое интерпретируется как ударный инструмент (исполнитель нажимает на белые и черные клавиши локтями). На вершине кульминации большой барабан и гонг *цзинло*, подвесные тарелки, треугольник и кроталы постепенно соединяют свои яркие тембры в общее звучание tutti, происходит ускорение темпа и уплотнение фактуры.

Рис.116. Ци. Тт.100 - 114.

104

n.

vc.

perc.

ff

sf (arms)

109

n.

vc.

perc.

[cymbal]

[B.D.]

mf

p

f

p

112

n.

vc.

perc.

[gongs]

[cymbal]

[gongs]

[triangle]

[crotales]

ff

ff

sim

ord

В квартете Чэнь роль каждого инструмента очень важна, сложность партий невероятно возрастает, а включение традиционных китайских ударных инструментов в партитуру заметно обогащает колористическую палитру сочинения.

В кантате «Китайские мифы» Чэнь вводит в оркестр все «знаковые», узнаваемые тембры китайских инструментов, иллюстрируя национальную

историю сотворения мира. В первой части – «Сотворение мира Паньгу²⁵⁹» в первом разделе (т.24) появляются *эрху*, *пина*, *янцин*, *чжэн*. Их тембры выразительно и ярко звучат на фоне европейского симфонического оркестра, помогая создать атмосферу первозданного хаоса и тьмы. Согласно «*Сань у ли цзи*» («Исторические записи о трех правителях и пяти императорах» Сюй Чжэна (III век н.э.) Вселенная изначально представляла собой нечто, напоминающее содержимое куриного яйца. В нем, подобно цыпленку, и зародился великан Паньгу, много тысяч лет проспавший в вечной темноте. Пробудившись, он взял топор, размахнулся что было сил и ударил перед собой. Раздался оглушительный треск, всё вокруг обратилось в осколки: легкие части поднялись вверх и образовали небо, тяжелые опустились вниз и стали землей.

После эпизода символического разделения мира на небо (*ян*) и землю (*инь*) вступает *цзинху* – самый характерный тембр ансамбля Пекинской оперы. Второй раздел первой части знаменуется появлением тембра *чжэн* (т.73): «волшебные» *glissando* по струнам инструмента передают ощущение бескрайнего пространства между разделенными небом и землей и в то же время олицетворяют процесс непрерывного роста Паньгу. Великан уперся головой в небеса, а ногами в землю, чтобы они вновь не соединились друг с другом. Каждый день небо поднималось на 1 *чжан* вверх (*чжан* ~ 3,3 метра) и Паньгу рос и становился всё выше и выше.

Рис.117. Кантата «Китайские мифы». Первая часть. Второй раздел. Тт. 73-79. Партия *чжэн*.

²⁵⁹ *Пань* – «блюдо», *гу* – «древний». В древнекитайской мифологии первый человек на земле. Образ Паньгу первоначально возник у южных племен – предков современных народов *мяо* и *яо*.

The image shows a musical score for a Zheng instrument. The top staff is labeled 'Zheng' and contains a treble clef and a bass clef. The music is marked 'ad lib'. The left hand part (1.h.) is annotated with '2 fingers hold the strings and gliss. horizontally'. Dynamic markings include *p* (changing pitch), 'normal', *pp*, *p*, and *pp*. A crescendo marking *f* is shown between the first and second measures. Below the Zheng staff are four empty staves labeled C.T., T., Bar., and B.

Третий раздел первой части (т.125) представляет финальную картину великого дела Паньгу. Когда установилось расстояние между землей и небом великан рухнул замертво, а части его тела дали жизнь всем природным явлениям: дыхание стало ветром и облаками, голос - громом, левый глаз солнцем, а правый луной, кровь – реками, вены – дорогами, плоть – почвой, а волосы – созвездиями, пот – дождем и росой. В коде Чэнь выводит на первый план тембр струнно-щипкового инструмента *nina* со страстной импровизационной мелодией.

Рис.118. Кантата «Китайские мифы». Первая часть. Кода. Партия *nina*.



Вторая часть повествует о «Сотворении людей Нюйва²⁶⁰» - мифической полуженщиной-полузмеей (полудраконом), тяготившейся своим одиночеством. Согласно трактату «Толкование нравов и обычаев» Ин Шао (II век н.э.) Нюйва решила вылепить людей из глины, но так как работа была крайне сложна и трудоемка, она стала опускать в глиняную жижу веревку и, выдергивая, стряхивать ее. Из летевших на землю комочков получались люди.

Часть открывается соло *чжуйху*, заклинательные секундовые интонации которого изображают бормотание Нюйва. Партия *янцин*, построенная на хроматических интонациях, и пассажи *чжэн* изображают причудливые танцевальные движения Нюйва. В этом музыкальном фрагменте композитор также акцентирует партию литавр.

Рис.119. Кантата «Китайские мифы». Вторая часть. Тт. 1-6.

²⁶⁰ Нюйва – архаическое женское божество в древнекитайской мифологии. Нюй – «женщина». Впервые упоминается в поэме «Вопросы к небу» Цюй Юаня (IV век до н.э.). К образу богини Нюйва также обращался композитор Цао Гуанпин в одноименной пьесе для фортепиано и двух гонгов (1985), композитор Хуан Аньлунь в кантате «Легенда о богине Нюйва».

Roll cymbal laid on Timp membrane while playing the pedal

Timpani *mp* *sim.*

Percussion 1 Glockenspiel

Percussion 2 Sound Tree (on strings) *mp*

Zhuihu *mp* *fp* *mf*

Yangqin 固定音响 *f*

Zheng *sfz*

Далее в партии *чжуйху* предстают неуклюжие, едва ожившие фигуры людей, голоса которых одиноко звучат в репликах хора.

Zhuihu *p* *fp* *f*

Yangqin *p* *f*

Pipa *f* *sf*

Zheng *ff*

Voice I *mp* *p*
yi yi yi yi yi yi

На протяжении всей части автор выписывает громкие выразительные удары колотушки *банцзы*, которые рисуют образ Ньюва, стряхивающей веревку и создающей глиняных людей.

Третья часть связана с легендой о Пастухе (Нюлан) и Ткачихе (Чжинюй) – в древнекитайской мифологии дочери «небесного правителя» Тяньди.

Первое упоминание о ней содержится в оде «Великий Восток» из «Ши Цзин» («Книги песен», XI-VII века до н.э.) и отражает древнейшие космологические представления о божественной сущности мира: Чжинюй ассоциируется со звездой Вега в созвездии Лиры, а Нюлан – со звездой Волопас в созвездии Орла. «Сирота Ню Лан жил в семье старшего брата и страдал от грубости его жестокой жены. Он зарабатывал себе на пропитание пахотой с помощью старого буйвола. Однажды Чжи Нюй вместе с шестью феями спустилась с неба и купалась в реке. Буйвол заговорил на человеческом языке и рассказал Ню Лану, что, если до рассвета какая-либо из фей не сможет возвратиться на небо, ей придется остаться среди людей. Ню Лан сидел на берегу реки, рассматривая купавшихся фей, и влюбился в младшую, самую красивую из них. Следуя наставлениям буйвола, он украдкой унес одежду младшей феи; они встретились, стали мужем и женой и зажили счастливо: Ню Лан пахал, а Чжи Нюй ткала. У них родился сын, а потом дочь. Но верховное божество узнало об этом и приказало богине Сиванму вызвать фею Чжи Нюй во дворец на суд. Старый буйвол отрезал свои рога и превратил их в лодку, на которой Ню Лан вместе с детьми пустились в погоню за Чжи Нюй. Тогда богиня Сиванму вытащила из прически шпильку и прочертила на небе бурную и порожистую серебряную реку (Млечный путь). Ню Лан не смог перебраться через нее, и им с Чжи Нюй пришлось плакать, глядя издали друг на друга. Их чистая любовь растрогала сорок, и они во множестве прилетели и построили своими телами пестрый радужный мост через серебряную реку, чтобы Ню Лан и Чжи Нюй встретились на мосту. Верховное божество растрогалось и приняло решение, что каждый год 7 июля по лунному календарю Ню Лан и Чжи Нюй могут встречаться на сорочьем мосту. В Китае до сих пор сохраняется традиция отмечать день влюбленных 7 июля по лунному календарю.

Звезда Нью Лан, ярчайшая в созвездии Орла, находится на восточном берегу Млечного Пути, а звезда Чжи Нью, ярчайшая в созвездии Лиры, — на западном»²⁶¹.

Музыка финала последовательно рисует ключевые эпизоды древней «истории любви». Часть открывает красочная картина пятицветной радуги, символизирующей одежду, сотканную дочерью небесного императора. В музыке выделяются высокие ноты *янцин* и низкий регистр *чжэн*. Флажолеты у струнных добавляют звучанию оркестра волшебные краски и помогают создать идиллическую сцену счастливой жизни Пастуха и Ткачихи.

Рис.120. Кантата «Китайские мифы». Третья часть. Тт. 1-6.

Подобно тому как первая часть завершалась соло *tina*, финал заканчивается пением хора а саррелла. Автор применяет стереофонический эффект: голоса хора, озвучивающего строки древнего китайского стихотворения, раздаются сверху, над головами слушателей, как будто с небес:

Далеко, далеко
в выси неба звезда Пастух,

²⁶¹ 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. С. 495.

И светла, и светла
ночью Дева, где Млечный Путь.
И легки, и легки
взмахи белых прелестных рук.
И снует, и снует
там на ткацком станке челнок.
День пройдет, а она
не успеет соткать ничего,
И от плача ее
слезы падают, точно дождь.

Млечный Путь - Хань-река
с неглубокой прозрачной водой
Так ли непроходим
меж Ткачихою и Пастухом?
Но ровна и ровна
полоса этой чистой воды...
Друг на друга глядят,
и ни слова не слышно от них!

(Десятое стихотворение из «Девятнадцати древних стихотворений»,
перевод Л. Эйдлины).

Таким образом, Чэнь выстраивает грандиозную космологическую картину рождения мира, выписывая ее «китайскими» красками национальных инструментов.

Группа сочинений, написанных исключительно для китайского национального инструментария, крайне немногочисленна, и во всех присутствует тембр *pipa*: «Три танца Южного Китая» («Three Dances from China South») для *дицзы*, *эрху*, *pipa* и *чжэн*, «Древние танцы» («Ancient Dances», 2005) для *pipa* и ударных, версия фортепианной пьесы «До Е» («До Е» №1 для *pipa*, 1995), а также пьеса «Точки» («Dian» - «Points», 1991) для *pipa* соло.

Pipa – инструмент с древней историей, известный с III века до н.э. Название произошло «от имитации его звучания. Когда извлекают звук щипком вниз, слышен звук пи, а когда вверх – звук ба или па»²⁶². Тембр *pipa*

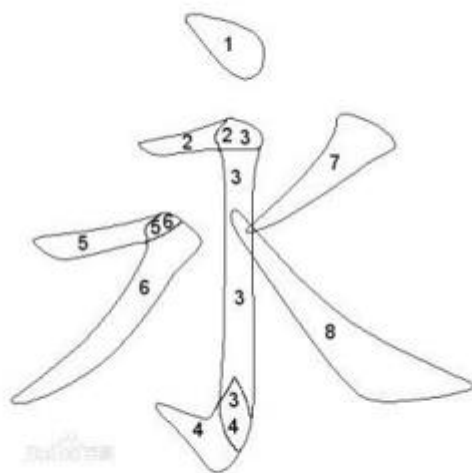
²⁶² У Ген Ир. История музыки Восточной Азии. С. 255.

напоминает лютию (не случайно этот струнно-щипковый инструмент называют китайской лютей).

В сочинении «Точки» Чэнь обратилась к древнейшей традиции китайской каллиграфии, интерес к которой возник у нее еще в детстве²⁶³, а впоследствии был поддержан в классе Чжоу Вэньчжуна. В своей пьесе Чэнь «омузыкаливает» важнейший древний иероглиф *юн* («вечный»), уникальность которого связана с тем, что он содержит все восемь основных графических элементов древнего почерка *кайшу*. По традиции они рисуются «сверху вниз и/или слева направо. Каждая черта пишется без отрыва кисти от бумаги, в строгой последовательности по отношению к другим чертам»²⁶⁴.



Если разложить иероглиф *юн* на составные сегменты, то они должны выписываться каллиграфом в следующей последовательности:



²⁶³ Образование Чэнь в детские годы включало в себя изучение каллиграфии и живописи, впоследствии вдохновивших ее на сочинение пьес «Моментум» («Momentum», 1998) и «Точки» («Points», 1991).

²⁶⁴ Духовная культура Китая. Том 3. С. 657.

Каждый сегмент имеет свое название и репрезентирует одно из восьми правил движения кисти в почерке *кайшу*.

1. **Точка (капля)** *дянь* наклонена вбок (*сэ*), подобно тому, как резко пикирует птица.
2. **Горизонталь** *хэн* словно натянутые поводья (*лэ*), когда останавливают лошадь.
3. **Вертикаль** *шу* подобна натянутому арбалету (*ну*), когда выпускают стрелу.
4. **Крюк** *гоу* подпрыгивает, словно взлетая (*ти*).
5. **Восходящая черта** *ти* напоминает движение кнута (*цэ*), когда подстегивают лошадь.
6. **Откидная влево** *пе* легко касается бумаги (*лю*), напоминая движение гребня, расчесывающего волосы.
7. **Короткая откидная влево** *дуань пе* подобна тому, как клюет птица (*чжю*).
8. **Откидная вправо** *на* подобна тому, как разделявают (*чжэ*) жертвенное животное, кисть движется с тем же звуком.

«**Восемь принципов иероглифа юн**» *юн цзы ба фа* 永字八法 сформулировал знаменитый китайский каллиграф Ван Сичжи (IV век н.э.).

Все средства музыкальной выразительности в пьесе – мелодические линии, ритм, фактура подчинены идее воспроизведения иероглифа *юн*. Уже интродукция сочинения (тт. 1-13) напоминает первый графический элемент – выполненную наискосок точку *дянь*.

Рис.121. «Точки» для пипа соло. Тт.1-13.

$\text{♩} = 50$ *
 $\text{♩} = 168$ *Allegro*
accel.
 $\text{♩} = 50$ *Largo* *

Подобно «пикирующей птице» тема начинается с утверждения долго выдерживаемого звука *g*, за которым следует нисходящее оstinatное движение с постепенным ритмическим диминуированием от восьмых длительностей к шестнадцатым и тридцатьвторым. Это прием напоминает тип арии в Пекинской опере, связанный с медленным пением солиста на фоне быстрого аккомпанемента сопровождающего ансамбля (метро-темп *яобань*). Автор свободно меняет темпы, привнося черты импровизации.

После взлета тридцатьвторых фактура обновляется, на передний план выходит техника тремолирования²⁶⁵, музыка драматизируется, накапливается напряжение, но оно не находит выхода, а внезапно обрывается на резком созвучии *c-fis-h*, заставляющим вспомнить атональные сочинения композиторов новой венской школы. Указанные характеристики соответствуют правилам написания первого сегмента иероглифа *юн*: «падение кисти с высоты наискосок, ведение линии наклонно и свободно; когда вложена вся необходимая сила, следует оторвать кисть от бумаги»²⁶⁶.

Еще один выразительный пример имитации в музыке графических элементов *юн* – откидная черта влево *пе* (тт. 46-60). Автор наглядно изображает ее основные закономерности: «начав с вертикальной черты, вести кончиком кисти до самого конца»²⁶⁷. Нежным и деликатным звуком, будто «дрожжащими» мазками композитор мастерски передает изысканность длинной откидной, которую каллиграфы уподобляли гребню, скользящему по распущенным длинным девичьим волосам. Постепенно Чэнь расширяет звуковысотный диапазон, затрагивая крайние регистры и достигая кульминации на *fortissimo*. «Собравшись с силами», исполнитель «прочерчивает» решительную линию, отражающую суть седьмого иероглифического штриха *дуань пе*. Согласно канону, каллиграф должен нарисовать вертикальную жирную линию, затем с равномерным нажимом провести короткую откидную черту влево, «быстро и сильно».

Рис.122. «Точки» для пипа соло. Тт. 61-70.

²⁶⁵ Тремоло (штрих *луньчжи*) – один из самых часто используемых штрихов при игре на пипа. Также Чэнь обращается к штрихам *таньтяо* (*pizz.*), *чжи* (*trillo*), *линь* (*glissando*).

²⁶⁶ Гао Ин (高缨). О традиционных китайских музыкальных элементах в музыкальных сочинениях Чэнь И. 《简述陈怡音乐创作中的中国传统音乐元素》//Новый голос юэ-фу (Академический журнал Шэньянской консерватории), 2018. № 3. 乐府新声 (沈阳音乐学院学报) 2018年第3期. С. 35-43. (页码): 35-43. С. 41.

²⁶⁷ Там же.



Изображение седьмого символа *дуань* не совпадает с кульминацией все пьесы, отмеченной сильным эмоциональным всплеском, яркими контрастами, переходом от напряженной остринатности к «точечному» пуантилистическому письму. Наступившая тишина (*pianissimo*) воспроизводит эффект «отрыва кисти от бумаги» в каллиграфии.

В сочинении Чэнь И мы не находим механического следования правилам написания всех сегментов иероглифа *юн*, автору присуща творческая свобода в их осмыслении и претворении в музыкальных знаках. Композитор использует каллиграфические каноны, известные мастерам с древних времен. Ведение кисти легко или с нажимом, рисование мазками или точками, медленное или быстрое движение кисти отражаются в музыке при помощи смены темпа, динамики, штрихов, сочетания регистров, мелодического и ритмического рисунка. Все средства музыкальной выразительности обусловлены влиянием национальной каллиграфической культуры.

В творчестве Чэнь И и ее учителя Чжоу Вэньчжуна продолжает жить многовековая иероглифическая традиция, проявляющая себя в искусстве звуков и наполняющая музыкальную ткань сочинений скрытым художественно-философским смыслом. Партитуры такого рода несут не

только акустическое содержание, раскрывающееся во времени, но и визуальное, напоминающее о сдержанной графике китайских средневековых рукописей. Возможно, определенную роль в формировании повышенного интереса музыкантов к сочетанию пространственного и временного (континуального) сыграло воздействие американской академической музыки второй половины XX века, многие образцы которой были созданы композиторами США под впечатлением от живописи (М. Фелдман и М. Ротко, Ф. Гласс и Р. Серра, Э. Браун и Дж. Поллок).

Вместе с тем, Чэнь и Чжоу обнаруживают разные подходы к организации музыкальной ткани: более строгий, рационально проработанный и систематизированный круг приемов находим у Чжоу и свободно-рассредоточенный, отчасти импровизационный в произведениях Чэнь. Графические элементы иероглифа получают у них различное структурное воплощение: у Чжоу выразительный музыкальный жест часто связан с отдельным мотивом, у Чэнь разворачивается в более крупных построениях.

Интерпретация каллиграфического искусства вписывается в контекст индивидуального стиля каждого из композиторов, приобретая именно ему присущие характерные черты. Автор уподобляется художнику-каллиграфу, рисуящему последовательность графических сегментов, складывающихся в целостный иероглифический знак. Выбор почерка уже свидетельствует о личном отношении музыкантов к каллиграфической традиции, поскольку он несет в себе определенную энергию, пластику, технику. Так, Чжоу Вэньчжун предпочитал работать со стилем *синшу*, «бегущим письмом», утонченным, изысканным, полетным, редко отрывающим кисть от бумаги, предназначенным для частной жизни человека, например, интимной переписки, скрытой от посторонних глаз. Чэнь И чаще обращается к стилю *каншу* – официальному, «образцовому» письму, отличающемуся четкостью, ясностью, унифицированностью и строгим порядком сегментов. Отношение к

музыке как к «акустической каллиграфии»²⁶⁸, к искусству, способному передать энергию движения кисти, оперирующему жестами - проекциями «визуального восприятия на музыку», либо «того или иного телодвижения на музыкальное звучание»²⁶⁹ - включает творчество китайских композиторов в актуальное пространство художественной культуры.

Итак, Чэнь часто обращается к национальному инструментарию в своих сочинениях, однако предпочитает не аутентичные составы, непривычные для западной публики, а смешанные, помогающие оттенить красочные тембры китайских инструментов звучанием традиционного европейского камерного ансамбля или оркестра. Также композитора привлекает возможность заставить европейские инструменты звучать необычно, подобно старинным китайским инструментам, посредством имитации тембров и приемов звукоизвлечения.

Национальные инструменты в сочинениях Чэнь И предстают в различных амплуа: изображают персонажей китайской мифологии, «декламируют» бессмертные строки классической поэзии, символизируют трагический голос Родины в годы войны, рисуют иероглифы в изысканных каллиграфических стилях и погружают в древние ритуалы и обряды прошлого.

²⁶⁸ Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости». С. 102.

²⁶⁹ Цареградская, Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Издательство «Композитор», 2018. 364 с. С. 351.

Заключение

Чэнь И в своем творчестве удалось решить ключевую проблему, стоявшую перед китайским музыкальным искусством последнего столетия - достичь органичного синтеза многовековых национальных традиций и современных западных техник письма.

Китайская музыкальная культура прошла в XX веке сложный путь развития: усиление влияния западных стран привело к необходимости искать пути взаимодействия «своего» и «чужого». В первой половине прошлого столетия Китай активно «подключается» к культурному опыту Европы и США: молодежь при помощи и поддержке китайского правительства получает образование за рубежом, внутри страны открываются учебные заведения с программами, написанными по западным образцам.

Формируется концепция синтеза национального и западного искусства как необходимая основа для плодотворного развития музыкального творчества в стране. Первым композитором, стоявшим у истоков создания китайской национальной музыкальной школы, был Хуан Цзы, которому удалось определить вектор дальнейшего развития китайской академической музыки. Пройдя обучение в Америке, он отстаивал перспективность идеи сопряжения национального и интернационального музыкального опыта. В 1920-1930-е годы в среде интеллектуалов нашла поддержку мысль о возрождении китайской нации через обновление музыкального искусства *20юэ*.

Во второй половине XX века наиболее интенсивный период взаимодействия китайского искусства с европейским и американским выпал на последнюю четверть столетия: в 1977 году, после открытия консерваторий, возобновилось преподавание курсов современной музыки. «Проводником» идей сопряжения древних китайских традиций и актуальных западных техник стал китайско-американский композитор Чжоу Вэньчжун. Ученик Б. Мартину, Н. Слонимского, Э. Вареза, О. Люнинга Чжоу сумел соединить современные

методы письма с национальными истоками: на уровне тембра (изучение традиций музицирования на *цине*), лада (разработал собственную систему искусственных ладов, опираясь на гексаграммы «*И-цзин*») и фактуры (обращение к каллиграфическому письму).

Открытия Чжоу вдохновили целое поколение молодых китайских композиторов продолжить его искания. Чэнь И вошла в число ярких представителей Новой волны (Тань Дунь, Чжоу Лун, Гэ Ганьжу, Брайт Шэн), жизнь которых оказалась связана с Китаем и США. На Родине Чэнь изучала национальные культурные традиции «изнутри»: играя в ансамбле Пекинской оперы, собирая фольклор различных народностей, населяющих страну, изучая литературу, поэзию, живопись и каллиграфию разных эпох. В Америке композитор обрела свой оригинальный голос, самостоятельность которого оказалась обусловлена отбором и соединением в единое целое китайских культурных истоков и западных влияний.

Чэнь обращалась к китайской традиционной культуре на протяжении всего творческого пути во всех жанрах.

Она работает с национальными традициями на разных уровнях:

1. Мифологическом, религиозном, философско-эстетическом:

- Обращение к китайской космологической концепции сотворения мира (в кантате «Китайские мифы»)
- Обращение к даосизму и понятию жизненной энергии *ци* (в квартете «Ци»)
- Обращение к философии взаимодействия «мироустроительных» сил *инь* и *ян* (оркестровые пьесы «Времена года», «Близкое расстояние»).

2. Поэтическом («омузыкаливание» слова китайской классической поэзии династий Тан и Сун)

- Следование за мелодикой тоновой китайской речи и отражение законов поэтической просодии в камерно-вокальной лирике (песни, хоры)

- Прием вокальной декламации у солиста в концертной музыке (Концерт для ударных инструментов)
- Прием скрытого поэтического слова в непрограммной инструментальной музыке посредством имитации речевых интонаций (сюита «Хуцинь»)

3. Театральном:

- Обращение к традициям Пекинской оперы *цзинцзюй* посредством стилизации вокальных приемов в песнях; обращения к ритмотембровым паттернам *логуцин* ансамбля Пекинской оперы; цитирования популярных оперных мелодий (Концерт для ударных инструментов, «Хуцинь», «Романс и танец», хоры)
- Традиции кантонской оперы *юэцзюй* (заимствование темы из *гочанцюй* (интермеццо); обращение к классическим обработкам кантонской музыки в трио «Мелодии моего дома»).

4. Художественном:

- Аллюзии на приемы китайской каллиграфии (влияние Чжоу Вэньчжуна): композитор «рисует» графические элементы иероглифа в музыке при помощи смены темпа, динамики, штрихов, сочетания регистров, мелодического и ритмического рисунка («Точки»)

5. Жанровом:

- *Бабань* («Бабань», «Времена года»).
- Антифонный жанр *гэ сюй* («Гэ Сюй»)
- Жанр горной песни (*фэй гэ*) («Гэ Сюй»)
- песенно-танцевальный жанр *тяюэ* («Гэ Сюй»)
- Группа напевов *фэньцзегэ*, исполняемых с различными текстами («Китайские мифы»)

6. Ладово-интонационном:

- Обращение к пентатонике народности *хань* (бабань; песня «Жасмин» в трио «Нин»)

- Ладам провинции Гуандун: звукорядам *чжэнсянь*, *фаньсянь* и *ифань* (трио «Мелодии моего дома»)
- Олиготонным ладам южных народностей Китая – *мяо*, *буи*, *и*. («Гэ Сюй»)
- Японскому ладу *хон кумои* («Нин»)

7. Метроритмическом:

- Обращение к тембровым и метроритмическим особенностям традиционного ансамбля ударных инструментов гонгов и барабанов *ши фань ло гу* (Концерт для ударных инструментов, «Ци»)
- Опора на метроритмические принципы организации фольклорного жанра *бабань* («Бабань», «Ци»)

8. Тембровом:

- Имитация тембров и приемов звукоизвлечения на китайских народных инструментах в сочинениях, написанных для классического европейского инструментария (сюита «Звучание пяти»; подражание кантонскому ансамблю у *цзяньтоу* в трио «Мелодии моего дома»).
- Использование смешанных инструментальных составов («Нин», «Хуцинь», «Ци», «Китайские мифы»)
- Обращение к китайскому национальному инструментарию («Точки»)

В Америке композитор начинает активно сочетать национальные традиции с европейскими классическими принципами и авангардными методами письма. Круг источников, освоенных Чэнь и применяемых в собственной композиторской практике, чрезвычайно широк – от барочной фуги до серийной техники и репетитивности.

Западные влияния:

- Опора на классические принципы формообразования: сонатность и форму фуги (трио «Мелодии моего дома»)
- Архитектоника формы, связанная с расположением кульминационной зоны в точке золотого сечения («Бабань», «Ци», «Хуцинь»)

- Ассоциации с шенберговским приемом *Sprechstimme* в вокальной музыке (песни «Яркий лунный свет», «Монолог»)
- Обращение к атональности и двенадцатитоновой технике под влиянием композиторов новой венской школы и западных композиторов-современников («Бабань», песни, «Нин», «Хуцинь»)
- Использование приемов репетитивной техники, сформировавшейся в творчестве американских композиторов-минималистов С. Райха и Ф. Гласса («Ци», «Времена года», Концерт для ударных инструментов)
- Применение приема ограниченной алеаторики, заимствованной у композиторов европейского послевоенного авангарда, в частности, В. Лютославского, К. Пендерецкого (песня «Весенние сны»)
- Нерегулярно-акцентная ритмика, переакцентуация мотивов (смещение относительно тактовой черты), вызывающая ассоциации с неофольклорными сочинениями И. Стравинского (Концерт для ударных инструментов, «Ци»)
- Работа с национальным фольклором, обращение к ладам народной музыки, к синкопированной ритмике, ударная трактовка струнных инструментов, свидетельствующая об освоении неофольклоризма, в частности, творчества Б. Бартока («Мелодии моего дома», Концерт для ударных инструментов).

Отметим, что Чэнь выбирает западные техники и приемы письма, близкие природе китайской музыки: атональность (отражающая тоновую основу языка), додекафонию («произрастающую» из древнекитайского звукоряда *люй*), репетитивную технику (напоминающую ритмическую оstinатность паттернов национальной ритуальной музыки гонгов и барабанов *ши фань ло гу*), алеаторику (помогающую отразить импровизационную свободу высказывания, практику взаимодействия солиста и ансамбля в Пекинской опере).

Рассуждая о слиянии западного и восточного в своей музыке, Чэнь И отмечала: «Моя музыка – это своего рода сплав, слияние, союз консонанса и

диссонанса, тонального и атонального. Для меня она звучит как китайская речь, обладающая китайским колоритом, но при этом записанная на западном музыкальном языке»²⁷⁰. Композитор характеризует свою музыку как «смешение, соединение, гибрид двух и даже более культур. С тех пор как я приехала в США, я впитала в себя не только европейские влияния, но также американскую музыку <...>, но, в конечном счете, главным я обязана моему китайскому прошлому, философии, эстетике... всему»²⁷¹.

В США Чэнь приехала молодым музыкантом, выпускницей Пекинской консерватории и лауреатом нескольких китайских композиторских конкурсов, и в новой стране смогла полностью раскрыть свой талант. Интерес к ее музыке на Западе был обусловлен многолетним вниманием американских композиторов к Востоку, к азиатской культуре (к китайской обращались многие композиторы от Ч. Гриффса и Г. Парча до Дж. Кейджа и Дж. Адамса), которая однозначно воспринималась как «чужая», при том, что индейские, афро и латиноамериканские корни рассматривались как «часть культурного ландшафта, если не Соединенных Штатов, то, по крайней мере, Западного полушария»²⁷². «Азиатское» осознавалось в качестве концентрированного выражения незападного, «чужого», «инополушарного», того, что не может быть до конца «ассимилировано». Экзотическое наполнение музыки Чэнь И совпало с ожиданиями американской аудитории и внутренней динамикой развития американской академической музыки.

Синтез национальных традиций и западных приемов оказался магистральным путем творческого развития для китайских композиторов последних десятилетий: «Общий опыт и исторический контекст, в котором происходило формирование личности молодых художников, поставили перед ними одну и ту же задачу: исследование возможности соединения традиций

²⁷⁰ Цит. по: Po, Kwan Law. The a cappella Choral Music of Chen Yi: 1985-2000. P. 133.

²⁷¹ Цит. по: Ibid. P. 135.

²⁷² Lubet, Alex J. Indeterminate Origins: A Cultural Theory of American Experimental Music // Perspective on American Music since 1950 / Edited by James R. Heintze. New-York: Garland Publishing Inc, 1999. P.95-140. P. 109.

древней национальной музыки с современными западными композиторскими техниками»²⁷³. Причина нам видится также в специфике эволюции китайской музыкальной культуры, вплоть до XX века ориентированной на канон (с которым и работает Чэнь), а затем активно вестернизированной. Последнее столетие прошло в Китае под знаком адаптации европейских приемов на национальной почве, поиска органичного сочетания, оптимального баланса двух сфер.

Подобно многим современным китайским композиторам, взявшим курс на слияние западных композиционных техник и традиционного национального искусства, Чэнь удалось найти свой оригинальный путь синтеза Востока и Запада, сформировать неповторимый звуковой мир, опираясь на многообразие родной культуры.

²⁷³ Янь, Цзянань, Юнусова, В.Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня //Журнал Общества теории музыки. – 2018. - №4 (24). С. 60-73. С. 64.

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. Бай, Е. Фортепианное творчество Чен И в контексте мирового процесса глобализации искусства /Бай Е //Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття): зб. наук. ст. Вип. 39. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2014. —

С. 171- 180.

9. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). Автореферат на соискание ученой степени канд. иск. М., 2011. 28 с.

10. 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.

11. Быков, Ф. Китай / Ф. Быков // Музыкальная эстетика Востока. Ред. В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1967. – С. 140-166.

12. 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.

13. 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.

14. 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.

15. 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.

16. Виноградова, Н. Искусство Китая /Н. Виноградова. М.: Изобразительное искусство, 1988. – 250 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. Древнекитайская философия: В 2 т. Т. I / Сост. Ян Хиншуна. М.: Изд. социально-экономической литературы, 1972. – 361 с.

23. 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.

24. 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.

25. Дубинец, Е. Made in USA: музыка – это все, что звучит вокруг. /Е. Дубинец. – М.: Композитор, 2006. – 416 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. Житомирский, Д. В., Леонтьева, О. Т., Мяло, К. Г. Западный музыкальный авангард / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М.: Музыка, 1989. – 302 с.

29. Еремеев В.Е. Символы и числа «Книги перемен». 2-е изд. исп. и

доп. Научно-издательский центр «Ладомир», 2005. 600 с.

30. Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире /Е.В. Завадская. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. – 168 с.

31. История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие /Сост.и общ. ред. А.Н. Гавриловой. - М.: Музыка, 2005. - 576 с.

32. 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.

33. Китай: История, культура и историография /Ответственный редактор Мункуев Н.Ц. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. – 248 с.

34. Композиторы о современной композиции. Хрестоматия /Ред.–сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 356 с., нот.

35. Кон, Ю. К вопросу о вариантности ладов [Текст] / Ю. Кон // Современные вопросы музыкознания. – М.: Музыка, 1976. – С. 238-262.

36. Кравцова, М. История культуры Китая /М. Кравцова. СПб.: Лань, 1999. - 416 с.

37. Кравцова, М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. /М. Кравцова. - СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1994. - 544 с.

38. Кром, А. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX века. Научное издание. – Нижний Новгород: Изд. Гладкова О.В., 2010.

39. Кюрегян, Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков / Т.С. Кюрегян. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 345 с.

40. 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.

41. 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.
42. Ло, Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02/ Ло Чжихуэй – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. - 213 с.
43. Ло, Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02/ Ло Ши – РАМ им. Гнесиных, 2003. - 268 с.
44. 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.
45. Маклыгина А. Теоретические проблемы музыки Эдгара Вареза. Автореферат дис. на соискание ученой степени канд. иск. Казань: КГК, 2018. 28 с.
46. Малявин, В. В. Китайская цивилизация /В. В. Малявин. – М.: АСТ/Астрель, 2001. – 632 с.
47. Малявин В.В. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера. М.: АСТ. Астрель. Люкс, 2004. - 429 с.
48. Манулкина, О. Американские композиторы XX века. – СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2007.
49. Мифологический словарь. Гл. редактор Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
50. Музыкальная эстетика стран Востока /Сост. Шестаков В.П. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
51. Музыкальный словарь Гроува /Пер., ред. и доп. Л. Акопяна. – М.: Практика, 2001. – 1095 с., илл.
52. 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.

53. 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.

54. Пань, Вэй. Особенности претворения программности в сонатно–циклических произведениях китайских композиторов / Пань Вэй //Вести Белорусской государственной академии музыки. – Минск, 2007. – №11. – С. 50–56.

55. 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.

56. Переверзева М. В. Основные тенденции развития авангардной музыки США в творчестве композиторов второй половины XX века // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории / ред.-сост. М. В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2008. С. 127-152.

57. Пигалев А.И., Евдокимцев Д.В. Ян и Инь. История философии. Энциклопедия. Сост. Грицанов А.А. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. 1376 с.

58. Пэн, Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке. Исследование / Пэн Чэн – М.: МПГУ, 2006. – 104 с.

59. 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.

60. Пэн, Чэн. Китайские композиторы XX века: аналитический обзор / Чэн Пэн //Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2012. – № 4 (25). – С. 19-23.

61. Религиозные традиции мира. В двух томах. Том 2. М.: Крон-Пресс, 1996. 640 с.
62. Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен [Текст] / Ф. Рубцов. - Ленинград : Музыка, 1964. – 94 с.
63. Сергеева Т.С. Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств //Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. №2 (22). С. 81-88.
64. Серова С.А. Пекинская музыкальная драма (сер. 19 в. - 40-е гг. 20 в.). М.: Наука, 1970. - 195с.
65. Су Дун-по. Стихи. Мелодии. Поэмы. Перевод И.А. Голубева. М.: Художественная литература, 1975. - 286 с.
66. Сунь, Юэ. Эстетические принципы Чэнь И в хоровой музыке а саррелла // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. Сборник научных трудов. Ред.-составитель М.В. Воротной, научный редактор Р.Г. Шитикова. Санкт-Петербург, 2020. Вып. 10. Часть 2. С.152-159;
67. Сунь, Юэ. Взаимодействие национальных приемов с современными композиционными методами письма в хоровых сочинениях Чэнь И // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов по материалам конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (13 декабря 2019 года). Санкт-Петербург, 2020. Вып. 15. С. 175-182.
68. 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.
69. Теория современной композиции / под ред. В.С. Ценовой. М.: Московская консерватория, «Музыка», 2005. - 624 с.
70. Традиционная культура Китая: сборник статей к 100-летию со дня рождения акад. Василия Михайловича Алексеева. М.: Наука, 1983. 208 с.
71. 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).

72. 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.

73. 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.

74. 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.

75. Холопов, Ю.Н. Введение в музыкальную форму/ Ю.Н.Холопов – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.

76. Холопова, В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В.Н. Холопова – М.: Музыка, 1971. – 304 с.

77. Холопова, В.Н. Фактура / В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1979. – 88 с.

78. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие / В.Н. Холопова. – СПб.: Изд-во «Лань», 1999. – 496 с.

79. 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.

80. 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.

81. Ху, Пинь. Камерно-инструментальное творчество Чжу Цзянь-Эра

как репрезентант эстетической конвергенции Запада и Востока [Текст]/Пинь Ху //Музичне Мистецтво. Збірник наукових статей. Випуск 10. Донецьк-Львів, 2010. – С. 242-249.

82. Цареградская, Т.В. Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиа́н, П. Буле́з, К. Штокхау́зен, Я. Ксенаки́с). Дис. ... д-ра искусствоведения:17.00.02/ Татьяна Владимировна Цареградская. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – 359 с.

83. Цареградская, Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Издательство «Композитор», 2018. - 364 с.

84. Цинь, Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуаньжэнь и У Цзуцзян: 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.

85. 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.

86. 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.

87. 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.

88. Чэнь Шуюнь. Американский композитор Лян Лэй: биография и концепция творчества // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2019. – № 2. – С. 48-54. – URL: http://e-notabene.ru/phil/article_29262.html

89. Чэнь Шуюнь. Об эстетических основах композиторского творчества Чэнь И // Музыкальная наука и современное творчество в современном мире: сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции (28-29 апреля 2018 года). – Астрахань: ООО ПКФ «Триада», 2019. – С. 111-115.

90. Чэнь Шуюнь. «Дневники» Чэнь Сяюна: особенности сонорной трактовки фортепиано // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – №1 (52). – С. 52-59.

91. Чэнь Шуюнь. Фортепианная композиция Чэнь И «До Е»: к вопросу о новом качестве традиционных приемов в современной китайской музыке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 35. – С. 202-214.

92. 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.

93. Юнусова, В. Феномен буддийской медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде / В.Н. Юнусова // Музыковедение, 2012. – №5. – С. 27-33.

94. Юнусова В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока: автореферат дис. ... доктора искусств. – М., 1995. – 37 с.

95. 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.

96. 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.

97. 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.

98. 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.

99. Янь, Цзянань, Юнусова, В.Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня //Журнал Общества теории музыки. – 2018. - №4 (24). С. 60-73.

100. Янь, Цзянань. Национальные особенности музыки китайского композитора Сюй Чанцзюня //Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 55–63.

101. 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 английском языке

102. Borger, Irene. Chen Yi Interview // The Force of Curiosity. Saint Monica CA: CalArts/Alpert Award in the Arts, 1999. P. 278-299.

103. Chang, Peter. Chou Wen-Chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis //Ph.D. dissertation. USA: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1995. 321 p.

104. Chang, Peter. Chou Wen-Chung's Cross-Cultural Experience and His Musical Synthesis: The Concept of Syncretism Revisited // Asian Music, 2001. Vol. 32, No. 2 (Spring – Summer). P. 93-118.

105. 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.

106. Chen, Moh-Wei. Myths from Afar: Chinese Myths Cantata by Chen Yi. DMA thesis. USA: University of Southern California, 1997. 63 p.

107. Chen, Yi. Ba Van. For piano. Theodore Presser Company, 2006. - 15 p.

108. Chen, Yi. Sparkle. Octet. Score. New York. 1992. - 51 p.

109. Chen, Yi. Piano Concerto. A Dissertation for the degree of DMA. USA: Columbia University, 1993. 184 p.
110. Chen, Yi. «Qi» for Flute, Cello, Percussion, and Piano. USA: Theodore Presser Company, 1997. 20 p.
111. Chen, Yi. Percussion Concerto. Score. Kansas City, Missouri: Theodore Presser Company, 1998. 108 p.
112. Chen, Yi. Tradition and Creation //Current Musicology, 1999. Vol. 67/68. - P. 59-72.
113. Chen Yi. Si Ji. Score. Bryn Mawr: Theodore Presser Co., 2005. 56 p.
114. Chen Yi. Ba Ban. For piano. Theodore Presser Company, 2006. Score. 15 c.
115. Chen, Yi. Tunes from My Home: Trio for Violin, Cello, and Piano. Score. King of Prussia, PA: Theodore Presser Company, 2008. - 36 p.
116. Chen, Yi. Northern Scenes. King of Prussia, PA: Theodore Presser Co., 2015. – 10 p.
117. 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.
118. Chou, Wen-Chung. Towards a re-merger in music. In E. Schwartz & B. Childs (Eds.) //Contemporary composers on contemporary music. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1967. – P.308 – 315.
119. Chou, Wen-Chung. East and West, Old and New //Asian Music. Winter 1968-1969. No.1. P. 19-22.
120. Chou, Wen-Chung. Asian Concepts and Twentieth-Century Western Composers // Musical Quarterly, 1971. Vol. 26, № 2. - P.211-229.
121. Chou, Wen-Chung. «Windswept Peaks» for Clarinet, Violin, Cello and Piano. New York: C. F. Peters Corporation, 1990. 28 p.
122. Chou, Wen-Chung. String Quartet No. 1. «Clouds». New York: C. F. Peters Corporation, 1997. 41 p.
123. Chou, Wen-Chung. Towards a Re-Merger in Music //Contemporary

Composers on Contemporary Music. Expanded Edition. Ed. Elliott Schwartz and Barney Childs with Jim Fox. New York: Da Capo Press, 1998. 510 p.

124. Chou, Wen-Chung. Music by Asian Composers // Journal of Music In China, 1999. Vol. 1. - P. 111-115.

125. Chou, Wen-Chung. String Quartet No. 2 «Streams». New York: C. F. Peters Corporation, 2003. 21 p.

126. Cong, Ji. Chinese Aesthetics and Performance Practice in Three Works for Piano by Chen Yi: Tunes from My Home, Northern Scenes, and Four Spirits. Dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. USA: The City University of New York, 2020. – 172 p.

127. Edgard Varèse and Chou Wen-Chung. The Liberation of Sound // Perspectives of New Music. – 1966. – Vol. 5, No. 1 (Autumn-Winter). – P. 11-19.

128. Friesen, Philip E. Unique Characteristics of Chinese Melody from the Western Point of View // Chinese Music, 1988. Vol. 11, no.3. P. 46-53.

129. Funa, Wang. Beijing opera elements in Qigang Chen's piano concerto Er Haug. A Dissertation of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. – USA, Hattiesburg: The University of Southern Mississippi, 2017. – 136 p.

130. Galu, Ioana. The Solo Violin Works of Samuel Adler, Chen Yi, and Shulamit Ran: A Performer's Perspective // Dissertation Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. USA: Ohio, 2012. 90 p.

131. 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.

132. Gong, Hong-Yu. Wang Guangqi and the Young China Association // New Zealand Journal of Asian Studies, 1999. Vol. 1, no. 2. P. 5-27.

133. 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.

134. Green, Edward. The Impact of Buddhist Thought on the Music of Zhou Long: A Consideration of Dhyana //Contemporary Music Review, 2007. Vol. 26. P.547-567.
135. 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.
136. He, Xiang. Selected Works for Violin and Piano by Chen Yi: Western Influences on the Development of Her Compositional Style. A Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. Lincoln: University of Nebraska, 2010. - 76 p.
137. Ho, Lu-Ting and Kuo-Huang Han. On Chinese Scales and National Modes // Asian Music, 1982. Vol. 14. № 1. P.132-154.
138. Jiao, Wei. Chinese and Western Elements in Contemporary Chinese Composer Zhou Long's Works for Solo Piano Mongolian Folk-Tune Variations, Wu Kui, and Pianogongs. A Dissertation of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. – USA, Greensboro: The University of North Carolina, 2014. – 136 p.
139. Jin, Jie. Chinese Music. UK: Cambridge University Press, 2011. – 148 p.
140. 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.
141. Jones, Stephen. Folk Music of China: Living Instrumental Traditions. New York: Oxford University Press, 1995. 422 p.
142. 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.
143. 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.

144. 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.
145. 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.
146. Kraus Richard Curt. *Pianos and Politics in China*. New York: Oxford University Press, 1989. 288 p.
147. Kyr, Robert. *Between the Mind and the Ear: Finding the Perfect Balance* // League-ISCAM. USA: Boston, 1990 (April). P.11-28.
148. Lai, Eric. *The evolution of Chou Wen-Chung's variable modes* // *Locating East Asia in Western art music*. Y. U. Everett & F. Lau (Eds.). Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004. – P.146 – 167.
149. Lai, Yun-Hui. *The Analysis and Interpretation of Three Selected Piano Pieces by Chen Yi: Duo Ye, Ba Ban, Ji-Dong-Nuo*. A Monograph of Doctor of Musical Arts. USA: Louisiana State University, 2016. 81 p.
150. Lau, Frederick. *Lost in Time?: Sources of the 20th Century Dizi Repertory* // *Pacific Review of Ethnomusicology*, 1996. No. 7. P. 31-56.
151. 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.
152. Lidov, David. *Elements of Semiotics*. New York: St. Martin's Press, 1999. 288 p.
153. Li, Ruru. *The Soul of Beijing Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. 335 p.
154. Li, Songwen. *East meets West: Nationalistic Elements in Selected Piano Solo Works of Chen Yi*. DMA. USA: University of North Texas, 2001. 87 p.
155. Li, Xiaole. *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models*. A Dissertation Submitted to the Graduate Division of the University of

Hawai'i in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Music. University of Hawaii, 2003. - 380 p.

156. Liao, Yueh Yin. Three Piano Chamber Music Works of Chen Yi: "Night Thoughts", "Romance and Dance", and "Tibetan Tunes": An Aesthetic and Structural Analysis, with Suggestions for Performance". A Dissertation for the degree of DMA. USA. Florida: University of Miami, 2014. - 159 p.

157. Liu, Jiang. An Analysis of Chen Yi's Orchestral Work Momentum. DMA degree in Orchestra Conducting from University of Nebraska-Lincoln, 2005. 105 p.

158. Liu, Jingzhi. A Critical History of New Music in China. The Chinese University Press, 2010. – 911 p.

159. Liu, Lydia H. Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937. Stanford: Stanford University Press, 1995. 496 p.

160. 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.

161. 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.

162. Pan-Chew, Shyhji. Chou Wen-Chung music festival special album. Taipei: Canada-Taiwan Music & Arts Exchange, 2004. 124 p.

163. Po, Kwan Law. The a cappella Choral Music of Chen Yi: 1985-2000. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Music with a concentration in Choral Music in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign. Illinois: Urbana, 2013. - 174 p.

164. 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.

165. Slonimsky, Nicolas. Chou Wen-Chung //American Composers Alliance Bulletin, 1961. Vol. 9/4. P.2-9.
166. Stulman, Timothy. A Cultural Analysis of Chen Yi's Si Ji (Four Seasons) for Orchestra. Dissertation for the degree of DMA. USA: Graduate College of Bowling Green State University, 2010. - 85 p.
167. Su, Zheng. Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America. New York: Oxford University Press, 2010. 422 p.
168. Sun, Qi. The Forming of Chen Yi's Compositional Aesthetics (in Chinese) //Music and Performance-Journal of Nanjing Arts Institute, 2009. №1. P.73-80.
169. Tang, Jian-ping. Tradition is Alive: a Study of the Chamber Music Compositions *Duo Ye* and *Sparkle* by Chen Yi //Journal of Music in China, 1999. Vol. 1. P.139.
170. 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.
171. Wendy, Wan-Ki Lee. Chinese Musical Influences, Western Structural Techniques: The Compositional Design of Chen Yi's *Duo Ye* //iSCI: The Composer's Perspective, 2007, Vol. 1, №1. P. 1-5.
172. Wong, Hoi Yan. Recurrence as Identity in Chen Yi's Music. A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Philosophy in Music (Theory). The Chinese University of Hong Kong, 2007. - 161 p.
173. Xin, Guo. Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms: Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi. A Dissertation submitted to the School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. USA: The Florida State University School of Music, 2002. 288 p.

174. Xue, Jinyan. Baban: A long-standing Musical Form in Chinese Traditional Music // Journal of Music in China, 1999. Vol. 1. P.77-94.

175. Xuelai, Wu. The Fusion of Cantonese Music with Western Composition Techniques: Tunes from My Home Trio for Violin, Cello, and Piano by Chen Yi. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. USA: Arizona State University, 2017. 74 p.

176. Yayoi, Uno Everett. Calligraphy and musical gestures in the late works of Chou Wen-Chung // Contemporary Music Review, 2007. № 26(5). P.569-584.

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

178. Yeung, Hin-Kei. Chen Yi and Her Choral Music a Study of the Composer's Ideal of Fusing Chinese Music and Modern Western Choral Traditions. D.M.A. dissertation. USA: University of North Texas, 2006. 182 p.

179. Yung, Bell. Cantonese Opera: Performance as Creative Process. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 205 p.

180. Zhang, Wen. An Infusion of Eastern and Western Music Styles into Art Song: Introducing Two Sets of Art Song for Mezzo-Soprano by Chen Yi. Doctoral document submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts Department of Music College of Fine Arts The Graduate College University of Nevada, Las Vegas, 2012. 55 p.

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

182. Zheng, Su de San. Immigrant Music and Transitional Discourse: Chinese American Music Culture in New York City. Ph.D. dissertation. USA: Wesleyan University, 1993. 301 p.

Литература на китайском языке

183. Hu, Jingbo. Chen Yi's Composition and Teaching //The New Voice of Yuefu-Journal of Shenyang Conservatory of Music. 2007. Vol. 03. P. 138-142.

184. 赵浴希.论中国民族音乐中的特殊调式.音乐大观, 2012(6):28-29.高 纓. Чжао, Юйси. Особые лады в китайской народной музыке // Цзинань, Величие музыкального искусства, 2012. № 6. С. 28-29.
185. 《简述陈怡音乐创作中的中国传统音乐元素》乐府新声（沈阳音乐学院学报）2018年第3期.（页码）：35-43. Гао Ин. О традиционных китайских музыкальных элементах в музыкальных сочинениях Чэнь И. Новый голос юэ-фу (Академический журнал Шэньянской консерватории), 2018. № 3. С. 35-43.
186. 黎颂文.“新潮”作曲家陈怡及其部分作品简介[J].星海音乐学院学报, 2002(03):44-47. Ли, Сунвэнь. Композитор «Новой волны» Чэнь И и некоторые ее работы // Журнал Синхайской консерватории. 2002. - №3. - С. 44-47.
187. 曹光平《“带”——独奏作品附带音响考虑》曹光平《前卫·中卫·后卫——曹光平教授1978-2001论文及作品集》. Цао Гуанпин. Идея индивидуального моделирования акустического звука // Собрание статей и композиций в 1978-2001 профессора Цао Гуанпина / сост. Цао Гуанпин. – Пекин: Издания научно-технической документации, 2001. – С. 63-71.
188. 鲁圣博《从谭盾作品论先锋派音乐》. Лу Шэнбо. Обсуждение авангардной музыки в творчестве Тан Дуна // Не только музыка. – 2013. – № 4. – С. 171-172.
189. 刘涛《谭盾歌剧音乐的视觉解读》. Лю Тао. Визуальная интерпретация оперной музыки Тан Дуна // Литература и искусствоведение. – 2012. – № 6. – С. 160-162.
190. 黎颂文《中西合璧——陈怡作品中的民族因素》. Ли Сунвэнь. Взаимодействие Китая и западных стран – этнический фактор в работе Чэнь И. – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории, 2006. – 110 с.

191. 李涛 《陈怡交响乐作品中的“多重结构”解读》. Ли Тао. Понятие «множественные структуры» на примере симфонической музыки Чэнь И: дис. ... д-ра искусств. – Шанхай, 2010. – 213 с.
192. 李彦洋 《古律的现代变奏以周文中钢琴曲 “柳色新” 为例》. Ли Яньян. Современные вариации на древние мелодии на примере пьесы «Новая ива» для фортепиано Чжоу Вэньчжуна // Фортепианное искусство. – 2018. – № 6. – С. 23-32.
193. 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.
194. 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.
195. 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.
196. 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.
197. Гун, Сяотин. Изучение камерных музыкальных сочинений Чэнь И для смешанных инструментальных составов. Пекин: Издательство Центральной консерватории музыки, 2013. 134 р.
198. Ли, Цзити. Чжоу Лун – композитор, культивирующий китайскую музыку в Соединенных Штатах //Музыка народа, 2007. Вып. 5. С. 4-7.
199. Цяо, Цзянь-Чжун. Китайская традиционная музыка. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2009. 483 с.

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

201. Ху Цзинбо (胡净波) : Дао Бу Юань Жэнь (I) 《道不远人上》 — О Чэнь И, ее творчестве и преподавании /Новый голос юэ-фу (Вестник Шэньянской консерватории), 乐府新声 (沈阳音乐学院学报) 2007年第3期. 页码 : 138-142. Новый голос юэ-фу: Вестник Шэньянской консерватории. — 2007. — № 3. — С.138-142.

202. Ху Цзинбо (胡净波) : Дао Бу Юань Жэнь (II) 《道不远人中》 — О Чэнь И, ее творчестве и преподавании / Новый голос юэ-фу: (Вестник Шэньянской консерватории), 乐府新声 (沈阳音乐学院学报) 2007年第4期. 页码 : 136-140. Новый голос Юэ-фу: Вестник Шэньянской консерватории. — 2007. — № 4. — С.136-140.

203. Ху Цзинбо (胡净波) : Дао Бу Юань Жэнь (III) 《道不远人下》 - О Чэнь И, ее творчестве и преподавании /Новый голос юэ-фу: (Вестник Шэньянской консерватории). — 2008. — № 1. — С.119-12. 乐府新声 (沈阳音乐学院学报) 2008年第1期.页码 : 119-123.

204. 李吉提 : 赤子之心献母亲——陈怡《中国神话大合唱》浅析 音乐艺术 2008年第4期 页 : 21-33. Ли Цзिति. «Подарок матушке от всей души» - анализ кантаты «Китайские мифы» Чэнь И / Ли Цзिति // Музыкальное искусство. — 2008. —№ 4. — С.21-33.

205. 李涛 : 多重结构思维之研讨——陈怡《第二大提琴协奏曲(叙事曲、舞曲与幻想曲)》第一乐章分析 黄钟 (中国 武汉音乐学院学报) 2008年第1期 页码 : 67-78. Ли Тао. Рассмотрение мышления и структуры – Чэнь И «Второй концерт для виолончели (Баллада, танец и фантазия)». Анализ первой музыкальной пьесы / Ли Тао // Хуанчжун (название «первой мужской» ступени китайского хроматического звукоряда). Китай: Вестник Уханьской консерватории. — 2008. —№ 1. — С.67-78.

206. 吕欣：从《动势》的创作技法看陈怡的创作风格 乐府新声（沈阳音乐学院学报）2009 年第 1 期 页码：232-240. Люй Синь. Обзор творческого стиля и техники Чэнь И / Люй Синь // Новый голос юэ-фу: Вестник Шэньянской консерватории. – 2009. –№ 1. – С. 232-240.

207. 吴家军：继承传统、扎根民族、中西融合——对陈怡创作混声室内乐五重奏《春夜喜雨》的分析 乐府新声（沈阳音乐学院学报）2008年第2期 页码：68-72. Ву Цзяцзюнь. Принимать эстафету; укорениться в своей национальности: Китайское и европейское слияние – анализ творчества Чэнь И на примере сочинения для смешанного хора «Весенний дождь» / Ву Цзяцзюнь // Новый голос Юэ-фу: Вестник Шэньянской консерватории. – 2008. –№ 2. – С. 68-72.

208. 周晓莹、程兴旺：陈怡室内乐《八板》素材运用特性及审美倾向探析 人民音乐2006年第9期（卷）页码：13-15. Чжоу Сяоин, Чэн Синван. Характеристика работы с материалом и анализ эстетики творчества Чэнь И на примере «Бабань» / Чжоу Сяоин, Чэн Синван // Народная музыка. – 2006. –№ 9. – С. 13-15.

209. 周华：陈怡《德累斯顿之春》创作思维解构 山东艺术学院 2013 年第2期 页码：26-28. Чжоу Хуа. Анализ творческого мышления Чэнь И на примере сочинения «Весна в Дрездене» / Чжоу Хуа // Шаньдунский художественный институт. – 2013. –№ 2. – С. 26-28.

210. 姚关荣：交响乐新蕾——《弦诗》哲学与人文科学音乐舞蹈；《人民音乐》1985年01期 页码：26-27. Яо Гуаньжун. Новое рождение симфонии – «Струнное стихотворение»: музыка, философия и гуманитарные науки / Яо Гуаньжун // Народная музыка. – 1985. –№1. – С. 26-27.

211. 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 乐府新声（沈阳音乐学院学报）2008 年第 1 期 页码：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.

212. 王颖: 民族音乐素材的“多风格运用 ——从陈怡《胡琴组曲》看中国音乐民族特性的体现 乐府新声(沈阳音乐学院学报)2010年第3期 页码 : 28-33. Ван Ин. Многофункциональное применение национального музыкального материала: проявление национального характера китайской музыки в сочинении Чэнь И «Сюита Хуцинь» / Ван Ин // Новый голос Юэ-фу: Вестник Шэньянской консерватории. – 2010. –№ 3. – С. 28-33.

213. 谢福源王谦:乐贯中西 蜚声海外——华人作曲家陈怡的艺术人生 音乐人生 2019年9期 页码 : 4-13. Се Фуюань, Ван Цянь. Иметь глубокие познания в китайской и западной музыке, стать известным композитором за рубежом: творческая жизнь китайского композитора Чэнь И / Се Фуюань, Ван Цянь // Музыкальная жизнь. – 2019. –№ 9. – С. 4-13.

214. 刘晓玲 : 陈怡管弦乐曲《蓝蓝天》研究 江西师范大学 页数 : 63. Лю Сяолин. Исследование оркестрового сочинения Чэнь И «Голубое, голубое небо» / Лю Сяолин // Цзянсийский педагогический университет – С. 63.

215. 郑钰 丁铃 : 传道授业 情系南疆——作曲家伉俪周龙、陈怡与“中国—东盟音乐周” 歌海 2018年第5期 页码 : 33-36页数 : 4. Чжэн Юй, Дин Лин. Преподавание и обучение; любовь к Южному Синьцзяну – чета композиторов Чжоу Лун и Чэнь И на «Неделе китайской музыки» Ассоциации государств Юго-Восточной Азии / Чжэн Юй, Дин Лин // Море песен. – 2018. –№ 5. – С. 33-36.

216. 闵一岗 : 陈怡室内乐《春夜喜雨》的音乐结构及审美特点 黄河之声 2017年21期 页码 : 88-89页数 : 2. Минь Иган. Музыкальная структура и эстетическая характеристика сочинения Чэнь И «Весенний дождь» / Минь Иган // Голос Хуан Хэ – 2017. –№ 21. – С. 88-89.

217. 王颖中国本土音乐文化的移植与成长——美籍华人作曲家陈怡
北方音乐2017年15期 页码：79-80页数：2. Ван Ин. Трансплантация и рост
китайской музыкальной культуры – американский композитор китайского
происхождения Чэнь И / Ван Ин // Северная музыка. – 2017. –№ 15. – С. 79-80.

218. 张秋楠、张劲：侗族歌舞音乐与钢琴的交融——陈怡《多耶》
音乐形象塑造 淮北职业技术学院学报 2020年02期 页码：64-69页数：6. Чжан
Цюнань, Чжан Цзинь. Сплетение песенно-танцевальной музыки народности
дун и фортепиано - формирование музыкального образа в сочинении «До Е»
Чэнь И / Вестник Хуайбэйского профессионально-технического института. –
2020. –№ 2. – С. 64-69.

219. 张贵：陈怡古诗词合唱作品中的风格特征透视 艺术教育 2019年
10期页码238-239页数. Чжан Гуй. Стилизация речи в хоровых сочинениях
Чэнь И на стихи древних поэтов / Чжан Гуй // Художественное образование. –
2019. –№ 10. – С. 238-239.

220. 杨琦：陈怡四首钢琴作品和声技法研究 山东师范大学 页数：81.
Ян Ци. Исследование гармонизации четырех фортепианных сочинений Чэнь
И / Ян Ци // Шаньдунский педагогический университет. – 81 с.

221. 杨帆、莫培仙：棋逢对手 独具匠心——五首钢琴改编曲《猜调》
之演奏技法比较研究 普洱学院学报2018年02期页码：94-97页数. Ян Фань,
Мо Пэйсянь. «Сошлись равные противники»: сравнительное исследование
техники игры пяти фортепианных интерпретаций «Юй Дяо» / Ян Фань, Мо
Пэйсянь // Вестник Пуэрского института. – 2018. –№ 2. – С. 94-97.

222. 闫语：陈怡:她让心中的爱流淌成生命的音符 音乐爱好者2016年
03期 页码：20-22页数：3. Янь Юй. Чэнь И: Она позволила любви в своем
сердце течь в нотах жизни / Янь Юй // Поклонник музыки. – 2016. –№ 3. – С.
20-22.

223. 孙嘉艺：《陈怡音乐创作美学观——以无伴奏合唱为例》 中国
音乐学 2016年04期 页码：146页数：1. Сунь Цзяй. Эстетические взгляды Чэнь

И на примере хоров a cappella / Сунь Цзяи // Китайское музыковедение. – 2016. – № 4. – С. 146.

224. 刘晓映 : 陈怡合唱作品中的民歌元素分析——以无伴奏合唱《飞歌与跳乐》为例 四川戏剧2015年07期 页码 : 115-117页数 : 3. Лю Сяоин. Анализ народной песни в произведении Чэнь И «Гэ Сюй» / Лю Сяоин // Сычуаньская драма. – 2015. – № 7. – С. 115-117.

225. 张宝华 : 论陈怡《中国古诗合唱五首》的“和音”理念与“和音”技术特征 乐府新声(沈阳音乐学院学报) 2014年01期页码 : 117-124页数 : 8. Чжан Баохуа. Рассмотрение концепции «аккорда» и техническая характеристика «аккорда» в сочинении Чэнь И «Хоры на стихи древних китайских поэтов» / Чжан Баохуа // Новый голос Юэ-фу: Вестник Шэньянской консерватории. – 2014. – № 1. – С. 117-124.

226. 乐艺 : 民族情、现代风——陈怡钢琴作品《多耶》中的中西元素解析 大众文艺 2014年11期 页码 : 167页数 : 1. Юэ И. Национальный настрой, современный стиль. Анализ китайских и западных элементов в фортепианном произведении Чэнь И «До Е» / Юэ И // Массовое искусство и литература. – 2014. – № 11. – С. 167.

227. 王安潮 : 根植民族音乐 融会中西文化——陈怡学术成果的历史研究 天津音乐学院学报2014年02期 页码 : 52-62页数 : 11. Ван Аньчао. Укорениться в этнической музыке: слияние китайской и западной культуры. Историческое исследование академических успехов Чэнь И / Ван Аньчао // Вестник Тяньцзиньской консерватории. – 2014. – № 2. – С. 52–62.

228. 杜也萍 : 民族与现代的交融——浅析钢琴曲独奏曲《多耶》的艺术价值 学周刊2012年17期 页码 : 19页数 : 1. Ду Епин. Сплетение национального и современного: краткий анализ художественной ценности фортепианной пьесы «До Е» / Ду Епин // Еженедельник Сюе. – 2012. – № 17. – С. 19.

229. 王次炤 : 分析中的评价、评价中的学术——为《熟悉中的惊奇——陈怡混合室内乐创作研究》作序 人民音乐 2012年10期 页码 : 94 页数 : 1. Ван Цычжао. Введение в творчество Чэнь И: исследование сочинений камерной музыки Чэнь И / Ван Цычжао // Народная музыка. – 2012. – № 10. – С. 94.
230. 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 人民音乐 2011年06期 页码 : 36-39 页数 : 4. 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.
231. 孙琦 : 陈怡无伴奏合唱作品中民族与现代手法的运用 星海音乐学院学报 2011年04期 页码 : 77-85 页数 : 9. Сунь Ци. Применение национальной и современной техники в хоровых произведениях а cappella Чэнь И / Сунь Ци // Вестник Синхайской консерватории. – 2011. – № 4. – С. 77-85.
232. 李涛 : “多重结构”思维及其分析理论——陈怡《第二交响乐》结构分析 中央音乐学院学报 2010年02期 页码 : 17-29 页数 : 13. Ли Тао. Структурный анализ Второй симфонии Чэнь И / Ли Тао // Вестник Центральной консерватории. – 2010. – № 2. – С. 17-29.
233. 孙琦 : 陈怡创作美学观的形成 南京艺术学院学报(音乐与表演版) 2009年01期 页码 : 73-80 页数 : 8. Сунь Ци. Формирование эстетических взглядов Чэнь И / Сунь Ци // Вестник Нанкинского художественного института (версия: музыка и исполнение). – 2009. – № 1. – С. 73-80.
234. 龚晓婷 : 意境深远 物与神游——陈怡的《中国古诗合唱五首》的艺术特色及复调技法的运用 中央音乐学院学报 2007年02期 页码 : 24-33+42. Гун Сяотин. Глубокий замысел, выдающиеся идеи: художественная характеристика и применение полифонической техники в хорах Чэнь И на

стихи древних китайских поэтов / Гун Сяотин // Вестник Центральной консерватории. – 2007. – № 2. – С. 24-33+42.

235. 王小夕 : 唱出自己的声音——陈怡音乐创作中的个性体现 人民音乐2006年09期 页码 : 9-12页数 : 4. Ван Сяоси. Пой своим голосом. Индивидуальное начало в музыкальных произведениях Чэнь И / Ван Сяоси // Народная музыка – 2006. – № 2. – С.9-12.

236. 杨凌云 : 现代技法与民族民间音乐的化合——论钢琴曲《多耶》的创作特征 黄钟(中国.武汉音乐学院学报)页码 : 38-45页数 : 8. Ян Линьюнь. Соединение современной техники и национальной народной музыки – творческая характеристика фортепьянной пьесы «До Е» / Ян Линьюнь // Хуанчжун. Китай: Вестник Уханьской консерватории. С. 38-45.

237. 雷蕾 陈怡三部混合室内乐作品的结构及其美学内涵 绍兴文理学院学报(哲学社会科学) 2017年02期 页码 : 112-120页数 : 9. Лэй Лэй. Структура и эстетика трёх камерных сочинений для смешанных составов Чэнь И / Лэй Лэй // вестник Шаосинской академии искусств и наук (философия и общественные науки) – 2017 – № 2. – С. 112-120.

238. 明言 «中国新音乐». Мин Янь. Новая китайская музыка. Пекин: Народная музыка, 2012. – 908 с.

239. 张娜 «谭盾音乐的中西异合». Чжан На. Китайские и западные черты в музыке Тан Дуна // Музыкальное творчество. – 2014. – № 5. – С. 102-104.

240. 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 Цзюаньцюань. Становление и развитие авангардной музыки в Китае //Китайская социальная наука сегодня, 2019. Вып.10 (007).

241. /箫友梅《怀旧》黄自 1930年11月18日的宣言.见.箫友梅全集。第1卷.附件3.“文学专著”.页码: 387. Сяо Юмэй. «Ностальгия» Хуан Цзы

//Декларация от 18 ноября 1930 года. См. Полное собрание сочинений Сяо Юмея. Том 1. Приложение 3. «Литературные монографии». С. 387.

242. /贺禄汀.传承黄自.插曲总前言/“黄自”全集。页码：1-3. Хэ Лутин. Наследие Хуан Цзы. Эпизоды. Общее предисловие //Сборник «Хуан Цзы». С.1-3.

243. 上海早报/报纸.1934.十月二十一日. Утренние новости Шанхая//Газета. 1934. От 21 октября.

244. 王光祈.《作者的主要目的》在王光祈研究讨论会筹备处.

王光祈音乐论文选《王光祈音乐论著选集》.中华人民共和国：成都.1984.页码：53. Ван Гуанци. Главная цель автора // Избранные произведения о музыке Ван Гуанци. КНР: Чэнду, 1984. С. 53-54.

245. 王光祈.《德国音乐生活》no.1 &2 .申报（7 & 8 十月, 1923年）. Ван Гуанци. Музыкальная жизнь немецкого народа. Шенбао. 1923. № 1 & 2. (7 & 8 октября).

246. 陈仲子.《欲国乐之复兴宜通西乐说》.(音乐杂志).期：1.No.9-10 (1920年10月) 期：2 .No.1(1921年1月) . Чэнь Чжунцзы. Понимание западной музыки необходимо для возрождения китайской музыки// Музыкальный журнал. 1920. Вып. 1, № 9-10 (декабрь); 1921. Вып. 2, № 1 (январь).

247. 郑训寅.国乐复兴与西乐之介绍.音乐潮 期：2 号:2 (1928年3月) 页码：11-12. Чжэн Сюньинь. Ренессанс китайской музыки и внедрение западной музыки // Новая музыкальная волна. 1928. Вып. 2, № 2 (март). С. 11-12.

248. 黄翔鹏.(中国人的音乐和音乐学).济南：山东文艺出版社，1997. 页码.138-146. Хуан Сянпэн. Китайская музыка и музыковедение. Цзинань, 1997. С. 138-146.

249. 黄自（怎样才能产生吾国民族音乐）晨报（1934年10月21）.搜索历史.上海：上海音乐学院出版社.2001.页码：172-173. Хуан Цзы. Как

создать нашу национальную музыку? // Утренние новости Шанхая. 1934. 21 октября, перепечатано в журнале «В поисках истории». Шанхай, 2001. Р. 172-173.

250. 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; Музыка Шенберга. 1928. Вып. 2, No. 1 (февраль).

251. 蒋一民.关于我国音乐文化落后原因的探讨, 音乐研究, 1980. 号.4.页码. 35-50. Цзян Иминь. Исследование причин отставания нашей музыкальной культуры //Музыкальные исследования, 1980. No. 4. С. 35-50.

252. 天下月刊, 1940年10期4号 页码.474. Цинь Сянлин. Музыкальная хроника //T'ien Hsia Monthly, 1940. Vol. 10, No. 4. Р. 474.

253. 许光毅.大同乐会.音乐研究, 1984年4期 页码: 114-115. Сюй Гуаньйи. Музыкальное общество великого единства // Музыкальные исследования. 1984. No. 4. Р. 114-115.

254. 中国音乐词典. 人民音乐出版社. 1984年 .页码.343. Словарь китайской музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство. 1984. 343 с.

255. 胡净波.陈怡的创作与教学 / 《乐府新声》沈阳音乐学院学报 2007年 3期 页码.138-142. Ху, Цзинбо. Сочинение и преподавание Чэнь И //Новый голос юэфу (Вестник Шэньянской консерватории). 2007. Vol. 03. Р. 138-142.

256. 孙琦.陈怡创作美学观的形成 / ,南京艺术学院学报(音乐与表演)杂志 .2009年第1期 页码: 73-80. Сунь, Ци. Формирование композиционной эстетики Чэнь И //Музыка и исполнение (Журнал Нанкинского института искусств), 2009. №1. Р. 73-80.

257. Словарь китайской поэзии династии Сун. 1-е изд. Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 1987.

258. 杨晓峰.陈怡管弦乐队《四季》天津音乐学院学报 2017年 10月6 .
页码: 93. Ян Сяофэн. Оркестровая музыка Чэнь И: «Времена года» //Газета
Консерватории Тяньцзиня. 2017. 06 октября. С. 93.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список сочинений Чэнь И

Сольные сочинения

- «Вариации на тему “Аваригули”» («Variations on “Awariguli”») для фортепиано соло (1979)
- «До Е» («Duo Ye») для фортепиано соло (1984)
- «До Е» («Duo Ye») переложение для пипа соло (1984)
- «Юй Дяо» («Yu Diao») детская пьеса для фортепиано соло (1985)
- «Отгадывание загадок» («Guessing») для фортепиано соло (1989)
- «Точки» («Points») для пипа соло (1991)
- «Монолог, Впечатления от “Подлинной истории А-Кью”» («Monologue, Impressions on 'The True Story Of Ah Q'») для альтового саксофона соло (1993)
- «Монолог, Впечатления от “Подлинной истории А-Кью”» («Monologue, Impressions on 'The True Story Of Ah Q'») для кларнета in B соло (1993)
- «Маленький пекинский гонг» («Small Beijing Gong») детская пьеса для фортепиано соло (1993)
- «Бабань» («Ba Ban») для фортепиано соло (1999)
- «Медитация» («Meditation») две песни для голоса соло (1999)
- «Две китайские багатели»: «Юй Дяо» и «Маленький пекинский гонг» («Two Chinese Bagatelles: «Yu Diao» and «Small Beijing Gong») детские пьесы для фортепиано соло (2000)
- «Романс и танец» («Romance and Dance») переложение для скрипки и фортепиано в двух частях (2001)
- «Пение в горах» («Singing in the Mountain») детская пьеса для фортепиано соло (2002)
- «Танец шелкового пути» («Dance on the Silk Road») в двух частях для виолончели соло (2003)
- «Цзи Дун Но» («Ji-Dong-Nuo») для фортепиано соло (2005)
- «Цзин Маримба» («Jing Marimba») для маримбы соло (2009)
- «Память» («Memory») для скрипки соло (2010)
- «Цзин Труба» («Jing Trumpet») для трубы соло (2011)
- «Бамбуковый танец II»/ «Бамбуковый танец» («Bamboo Dance II»/«Bamboo Dance») детская пьеса для фортепиано соло (2013)
- «Шо Чан» («Shuo Chang») для гитары соло (2013)
- «Северные сцены» («Northern Scenes») для фортепиано соло (2013)
- «Цвета Наобо» («Colors of Naobo») для китайских тарелок (2015)
- «Память» («Memory») для флейты соло (2016)
- «Памяти Стива» («In Memory of Steve») для фортепиано соло (2017)
- «Тотемные столбы» («Totem Poles») для органа соло (2017)
- «Память» («Memory») для виолончели соло (2017)
- Цзиньгу сюита (Jingu Suite) для виолончели соло в четырех частях (2018)
- «Цветение сливы» («Plum Blossom») для фортепиано соло (2019)
- «Песнь бамбука» («Bamboo Song») для фортепиано соло (2019)
- «Память» («Memory») для альты соло (2019)

Сочинения в жанре камерного ансамбля (дуэты)

- «Песня рыбака» («Fisherman's Song») для скрипки и фортепиано (1979)

- «Семь муз» («Seven Muses») современная антология для флейты и фортепиано (1986)
- «Романс сяо и цинь» («Romance of Hsiao and Ch'In») для скрипки и фортепиано (1998)
- Концерт для ударных инструментов (Percussion Concerto) для ударных и фортепиано (1998).
- «Золотая флейта» («The Golden Flute»), переложение для флейты и фортепиано (1999)
- «Медитация» («Meditation») две песни для меццо-сопрано и фортепиано (1999)
- «Романс и танец» («Romance and Dance») для скрипки и фортепиано (2001)
- «Яркий лунный свет» («Bright Moonlight») для меццо-сопрано и фортепиано (2001)
- «Романс сяо и цинь» («Romance of Hsiao and Ch'in»). Переложение для виолончели и фортепиано (2001)
- «Китайские древние танцы» («Chinese Ancient Dances») для кларнета in B и фортепиано (2004)
- «Древние танцы» («Ancient Dances») в трех частях для пипа и ударных (2005)
- «Танец бычьего хвоста» № 1 из «Китайских древних танцев» («Ox Tail Dance» No. 1 from «Chinese Ancient Dances») для валторны и фортепиано (2006)
- «Три багатели западного Китая» («Three Bagatelles from China West») дуэт для флейты и фортепиано (или двух флейт) в трех частях (2006)
- «Три багатели западного Китая» («Three Bagatelles from China West») дуэт для флейты и гитары (2006)
- «Три багатели западного Китая» («Three Bagatelles from China West») для контрабаса и фортепиано (2006)
- «Три багатели западного Китая» («Three Bagatelles from China West») для скрипки и виолончели (2006)
- «Три багатели западного Китая» («Three Bagatelles from China West») для флейты и кларнета in B (2006)
- «Три багатели» («Three Bagatelles») для гуаньцзы и шэна (2006)
- «Сюита западного Китая» («China West Suite») для двух фортепиано в четырех частях (2007)
- «Сюита западного Китая» («China West Suite») для маримбы и фортепиано в четырех частях (2009)
- «Три багатели западного Китая» («Three Bagatelles from China West») для кларнета in B (или in Es) и фортепиано (2009)
- «Восемь видений» («Eight Visions») новая антология для флейты и фортепиано (2009)
- «Из старого пекинского фольклора» («From Old Peking Folklore») для скрипки и фортепиано (2009)
- «Китайские древние танцы» («Chinese Ancient Dances») для саксофона сопрано и фортепиано (2010)
- «Душевное и вечное» («The Soulful and The Perpetual») для альтового саксофона и фортепиано в двух частях (2012)
- «Китайские древние танцы» («Chinese Ancient Dances») для валторны и фортепиано (2014)
- «Энергетический дуэт» («Energetic Duo») для двух скрипок (2015)
- «Нянь хуа», «Китайские новогодние картинки» («Nian Hua», «Chinese New Year's Paintings») для двух гитар (2016-2017)
- «Счастливая мелодия», III. Доу До из «Трех багателей» («Happy Tune», III. Dou Duo from «Three Bagatelles») для скрипки и альты (2018)
- «Китайский народный танец» («Chinese Folk Dance Suite») сюита для скрипки и фортепиано (2020)
- «Китайский народный танец» («Chinese Folk Dance Suite») сюита для саксофона и фортепиано (2020)

Сочинения в жанре камерного ансамбля (три и более исполнителей)

- «Сянь ши» («Xian Shi») для альты, фортепиано и ударных (1982)
- Струнный квартет в трех частях (1982)
- «Се цзы» («Xie Zi») для двух ди, шэна, люциня, чжэна и саньсяня (1985)
- «Близкое расстояние» («Near Distance») для камерного ансамбля (1988)
- «Как во сне» («As in a Dream») для сопрано, скрипки и виолончели (1988)
- «Волна» («The Tide») для ансамбля традиционных китайских инструментов (1988)
- Сюита для ансамбля традиционных китайских инструментов в трех частях (1991)
- «Блеск» («Sparkle») октет для флейты (флейты-пикколо), кларнета in Es, двух ударных, фортепиано, скрипки, виолончели и контрабаса (1992)
- «Зимняя песня» («Song In Winter») для ди, шэна и клавесина (1993)
- «Зимняя песня» («Song In Winter») для флейты, шэна, фортепиано и ударных (1993)
- «Зимняя песня» Восток и Запад («Song In Winter» Orient and Occident) для сопрано, шэна и фортепиано (1993)
- «Рифма пипа» («Pipa Rhyme») для пипа и 14 исполнителей (1993)
- «Как во сне» («As in a Dream») для сопрано, пипа и чжэна (1994)
- «Шо» («Shuo») для струнного квартета (1994)
- «Ци» («Qi») для флейты, виолончели, ударных и фортепиано (1997)
- «Хуцинь» («Fiddle Suite») в трех частях для хуцинь и струнного квартета (1997)
- «Звучание пяти» («Sound of the Five») для виолончели и струнного квартета в четырех частях (1998)
- «Звучание пяти» («Sound of the Five») для ударных инструментов и струнного квартета в четырех частях (1998)
- «Звучание пяти» («Sound of the Five») сюита для виолончели/альты и камерного ансамбля духовых инструментов в четырех частях (1998)
- «Подарок для Элеоноры» («Eleanor's Gift») для виолончели, ударных и фортепиано (1998)
- Концерт для ударных инструментов (Percussion Concerto) переложение для ударных инструментов и фортепиано (1998)
- Концерт для ударных инструментов (Percussion Concerto) переложение для ударных инструментов и струнного квартета (1998)
- «Радость воссоединения» («Joy of the Reunion») для гобоя, альты, виолончели и контрабаса (2001)
- «Нин» («Ning») для скрипки, виолончели и пипа (2001)
- «У Юй» («Wu Yu») для флейты, кларнета, фагота, ударных, скрипки и виолончели в двух частях (2002)
- «У Юй» («Wu Yu») для флейты, кларнета, гобоя, скрипки, альты, виолончели и контрабаса (2002)
- «Китайские сказки» («Chinese Fables») для эрху, пипа, виолончели и ударных (2002)
- «Концерт в Канзас сити на китайский Новый год» («At the Kansas City Chinese New Year Concert») для струнного квартета в трех частях (2002)
- «Сжигание» («Burning») для струнного квартета (2002)
- «Как бушующий огонь» («As Like A Raging Fire») для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2002)
- «Ночные мысли» («Night Thoughts») для флейты, виолончели и фортепиано (2004)
- «Счастливый дождь весенней ночью» («Happy Rain On A Spring Night») для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2004)
- Сюита для виолончели и камерного ансамбля духовых инструментов в четырех частях (2004)

- «Поздравление с днем рождения для AR, DRD, PRISM, SCP» («Birthday Greeting for AR, DRD, PRISM, SCP») для трех инструментов, фортепиано в четыре руки, квартета саксофонов и камерного ансамбля (2004)
- «Ян ко» («Yangko») для скрипки и двух ударных инструментов (2005)
- «Статуэтки Хань» («The Han Figurines») для скрипки, кларнета in B, тенорового саксофона in B, контрабаса, фортепиано и ударных (2006)
- «Тибетские мелодии» («Tibetan Tunes») для скрипки, виолончели и фортепиано в двух частях (2007)
- «Тибетские мелодии» («Tibetan Tunes») для скрипки, виолончели и фортепиано в двух частях (2007)
- «Мелодии моего дома» («Tunes From My Home») трио для скрипки, виолончели и фортепиано в трех частях (2007-2008)
- Септет (Septet) для эрху, пипа, ударных и квартета саксофонов (2008)
- «С пути красоты» («From the Path of Beauty») для струнного квартета (2008)
- «Ночные мысли» («Night Thoughts») для флейты, альты и арфы (2009)
- «Тибетские мелодии» («Tibetan Tunes») для флейты, альты и арфы в двух частях (2009)
- «Тибетские мелодии» («Tibetan Tunes») для скрипки, кларнета и фортепиано в двух частях (2009)
- «Три танца южного Китая» («Three Dances from China South») для дицзы, эрху, пипа и шэна в трех частях (2014)
- «Ночные мысли» («Night Thoughts») для флейты, саксофона и фортепиано (2016)
- «Ночные мысли» («Night Thoughts») для скрипки, виолончели и фортепиано (2019)
- «Фэн II (Интродукция и рондо)» («Feng II (Introduction & Rondo)») для саксофона соло, квартета саксофонов и фортепиано (2019)
- «Пожар» («Fire») для камерного ансамбля (2019)

Хоровые сочинения

- Три поэмы династии Сун (Three poems from Song Dynasty) 3 песни для смешанного хора (1985)
- Сборник китайских народных песен (A Set Of Chinese Folk Songs) (Части 1, 2, 3) 10 песен для смешанного хора и фортепиано (по желанию) (1994)
- Сборник китайских народных песен (A Set Of Chinese Folk Songs) (Части 1, 2, 3). Переложение 10 песен для мужского хора а cappella (1994)
- «Ариранг» («Arirang») для смешанного хора а cappella (1994)
- «Сакура, сакура» («Sakura, Sakura») для смешанного хора а cappella (1994)
- «Стихи поэтов династии Тан» («Tang Poems») 4 песни для мужского хора а cappella (1995)
- «Написано дождливой ночью» (из цикла «Стихи поэтов династии Тан») («Written On A Rainy Night» from «Tang Poems») для мужского хора а cappella (1995)
- «Плач созвездия Близнецов» («Lament Of The Twin Stars») для смешанного хора а cappella (1996)
- «Весенние сны» («Spring Dreams») для смешанного хора а cappella (1997)
- «Китайские поэмы» («5 Chinese Poems») для шести детских хоров а cappella (девочки) в пяти частях (1999)
- «Знаешь, как много осыпалось цветочных лепестков?» («Know You How Many Petals Falling?») для смешанного хора а cappella (2001)
- «Китайские горные песни» («Chinese Mountain Songs») 5 песен для хора дискантов а cappella (2001)

- «Сюань» («Xuan») для смешанного хора а cappella (2001)
- «К новому тысячелетию» («To The New Millennium») для смешанного хора а cappella, сопрано и меццо-сопрано в трех частях (2001)
- «Тенистая роща» («Shady Grove») для смешанного хора а cappella (2001)
- «Две китайские народные песни» для смешанного хора а cappella (2003)
- «Горная песня пастуха коней» из цикла «Две китайские народные песни» («A Horseherd's Mountain Song» From “Two Chinese Folk Songs”) для смешанного хора а cappella (2003)
- «Один бамбук легко можно согнуть» из цикла «Две китайские народные песни» («A Single Bamboo Can Easily Bend» From “Two Chinese Folk Songs”) для смешанного хора а cappella (2003)
- «Пейзаж» («Landscape») для смешанного хора а cappella (2003)
- «Западное озеро» («The West Lake») для смешанного хора а cappella (2003)
- «Бронзовый Таоте». Первая часть из «С пути красоты» («The Bronze Taotie». (Movement 1 From “From The Path Of Beauty”) для смешанного хора а cappella (2006)
- «Глядя на море» («Looking At The Sea») для женского хора а cappella (2006)
- «Две китайские народные песни». 1. «Поток». 2. «Солнце встает нам на радость» («Two Chinese Folk Songs». 1. «The Flowing Stream». 2. «The Sun Is Rising With Our Joy») для смешанного хора а cappella (2008)
- «Две китайские народные песни» («Two Chinese Folk Songs») для хора, аранжированы совместно со Стивеном Стаки (Steven Stucky) (2008)
- «С цветущими цветами» («With Flowers Blooming») для женского хора а cappella (2010)
- «Весенний дождь» («Spring Rain») для смешанного хора а cappella (2010)
- «Расстояние не может нас разлучить» («Distance Can't Keep Us Two Apart») для смешанного хора а cappella (2011)
- «Я слышу зов сирен» («I Hear The Siren's Call») для мужского хора а cappella (2012)
- «Давайте достигнем новой высоты» («Let's Reach A New Height») для смешанного хора а cappella (2012)
- «Прекрасное западное озеро» («The Beautiful West Lake») для смешанного хора а cappella (2015)

Вокально-инструментальные сочинения

- Сборник китайских народных песен (A Set Of Chinese Folk Songs) (Части 1, 2, 3) Переложение 10 песен для детского хора и струнного оркестра/квинтета (1994)
- Кантата на стихи поэтов династии Тан (Tang Poems Cantata) для смешанного хора и камерного оркестра в четырех частях (1995)
- Кантата «Китайские мифы» («Chinese Myths Cantata») для оркестра, традиционных китайских инструментов, мужского хора и солистов в трех частях (1996)
- «КС Каприччио» («KS Capriccio») для смешанного хора и для ансамбля духовых инструментов (2000)
- «Каприччио» («Capriccio») для смешанного хора, органа и ударных (2001)
- «С пути красоты» («From the Path of Beauty») для смешанного хора и струнного квартета в семи частях (2008)
- «Пассажи острова Ангелов» («Angel Island Passages») для детского хора и струнного квартета в трех частях (2010)
- «Ранняя весна» («Early Spring») для смешанного хора и камерного ансамбля (2011)
- «В горах» («In the Mountains») для смешанного хора и струнного квартета (2013)

- «Думая о моем доме» («Thinking of my Home») для женского хора и фортепиано (2015)

Оркестровые произведения

- «Росток» («Sprout») для струнного оркестра (1882/1986)
- «Шо» («Shuo») для струнного оркестра или струнного квинтета (1982/1994)
- «До Е» («Duo Ye») для камерного оркестра (1985)
- Симфония № 1 для оркестра (1986)
- «До Е» № 2 («Duo Ye») No. 2 для оркестра (1987)
- Увертюра для оркестра китайских народных инструментов (1989)
- Увертюра № 2 для оркестра китайских народных инструментов (1990)
- Симфония № 2 для оркестра (1993)
- «Гэ Сюй (Антифон)» («Ge Xu» (Antiphony)) для оркестра (1994)
- «Линейный» («The Linear») для оркестра (1994)
- «Моментум» («Momentum») для оркестра (1998)
- «Романс и танец» («Romance and Dance») для струнного оркестра в двух частях (1998)
- «Ту» («Tu») для оркестра (2002)
- «Лето Карамура» («Caramoor's Summer») для камерного оркестра (2003)
- Симфония № 3 для оркестра в трех частях (2004)
- «Времена года» («Si Ji», «Four Seasons») для оркестра (2005)
- «Празднование» («Celebration») для оркестра (2005)
- «Ода земле» («Ode to the earth») для оркестра (2006)
- «Перспектива» («Prospect») увертюра для оркестра (2008)
- «Рифма огня» («Rhyme of Fire») (оригинальное название – «Олимпийский огонь») для оркестра (2008)
- Увертюра для оркестра (2008)
- «Хумэнь 1839» (“Humen 1839”) симфония для оркестра, в соавторстве с Чжоу Луном (2009)
- Прелюдия и fuga для камерного оркестра (2009)
- «Гора длинного ветра» («Mount A Long Wind») для оркестра (2010)
- «Цзин Дяо» («Jing Diao») для оркестра (2011)
- «Фонтаны КС» («Fountains Of KC») для оркестра (2011)
- «Вера и стойкость» («Faith and Perseverance») для оркестра (2011)
- «Голубое, голубое небо» («Blue, Blue Sky») для оркестра (2012)
- Симфоническая поэма (Tone Poem) для оркестра (2012)
- «Увертюра Жемчужной реки» («Pearl River Overture») для оркестра (2018)
- Интродукция, Анданте и Аллегро (Introduction, Andante, and Allegro) для оркестра в трех частях (2018)

Произведения для солиста (солистов) с оркестром

- «Сянь Ши» («Xian Shi») для альта с оркестром (1983)
- Концерт для фортепиано с оркестром (Piano Concerto) (1992)
- «Золотая флейта» («The Golden Flute») концерт для флейты с оркестром в трех частях (1997)
- «Хуцинь» («Fiddle Suite») в трех частях для хуцинь с оркестром (1997)

- «Хуцинь» («Fiddle Suite») в трех частях для хуцинь и струнного оркестра (1997)
- «Хуцинь» («Fiddle Suite») в трех частях для хуцинь и оркестра китайских народных инструментов (1997)
- «Подарок для Элеоноры» («Eleanor's Gift») для виолончели с оркестром (1998)
- Концерт для ударных инструментов (Percussion Concerto) для ударных инструментов с оркестром в трех частях (1998)
- «Романс сяо и цинь» («Romance of Hsiao and Ch'in»). Первая часть цикла «Романс и Танец» для двух скрипок и струнного оркестра (1998)
- «Фантазия Дуньхуан» («Dunhuang Fantasy») концерт для органа и камерного ансамбля духовых инструментов (1999)
- «Китайский народный танец» («Chinese Folk Dance Suite») сюита в трех частях для скрипки с оркестром (2001)
- Баллада, Танец и Фантазия (Ballad, Dance and Fantasy) для виолончели с оркестром в трех частях (2003)
- Сюита для виолончели и камерного ансамбля духовых инструментов (2004)
- «Весна в Дрездене» («Spring in Dresden») для скрипки с оркестром (2005)
- «Древняя красота» («The Ancient Beauty») в двух частях для дицзы, сюнь, эрху, пипа, чжэн и струнного оркестра (2006).
- «Древняя китайская красота» («The Ancient Chinese Beauty») в трех частях для продольных флейт и струнного оркестра (2008)
- Концерт для язычковых инструментов (Concerto for Reeds) для гобоя, шэна и камерного оркестра (2008)
- «Древняя красота» («The Ancient Beauty») в трех частях для ансамбля жуаней, чжэна и струнного оркестра (2010)
- «Китайский рэп» («Chinese Rap») для скрипки с оркестром (2013)
- «Четыре духа» («Four Spirits») концерт для фортепиано с оркестром (2016)
- «Южные сцены» («Southern Scenes») двойной концерт для флейты и пипа с оркестром (2017)

Сочинения для ансамбля духовых инструментов

- Два сборника для духовых и ударных инструментов (Two Sets of Wind & Percussion Instruments) (1986)
- Квintет для деревянных духовых инструментов (Woodwind Quintet) (1987)
- «Фэн (Интродукция и рондо)» («Feng (Introduction & Rondo)») для квинтета деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна) (1998)
- «Весенний фестиваль» («Spring Festival») для школьного ансамбля духовых инструментов (1999)
- «Песня Великой стены» («Song of the Great Wall») для восьми валторн (1999)
- «КС Каприччио» («KS Capriccio») для ансамбля духовых инструментов (2000)
- «Ба Инь» («Ba Yin», «Восемь звуков») для квартета саксофонов и струнного оркестра (2001)
- «Ту» («Tu») переложение для ансамбля духовых инструментов (2003)
- Квintет для деревянных духовых инструментов No. 3 («Сюита западного Китая») для квинтета духовых инструментов в трех частях (2008)
- «Фанфары УМКС» («UMKS Fanfare») для духовых и ударных инструментов (2009)
- «Рифма дракона» («Dragon Rhyme») для ансамбля духовых инструментов (2010)
- «Ветер» («Wind» /«Духовые») для ансамбля духовых инструментов (2010)
- «Не одинок» («Not Alone») для квартета саксофонов (2014)
- «Ба Инь» («Ba Yin», «Восемь звуков») для квартета саксофонов и ансамбля духовых (2015)
- «Сюита западного Китая» («Suite From China West») для ансамбля саксофонов (2018)